

ALLA GIOVENTÙ STUDIOSA DELLE ARTI.  
LA TRADUZIONE NELLA CALCOGRAFIA  
COME MODELLO DIDATTICO

GABRIELLA BOCCONI

Nel XVIII secolo la diffusione delle stampe era divenuta un fenomeno globale, la cui rilevanza ci è suggerita dalla definizione «secolo del rame» coniata da Luigi Lanzi<sup>1</sup>. Roma, meta dei *grands tours* e capitale delle arti, figurava tra i maggiori centri di produzione e vendita.

Nel 1732 Lorenzo Filippo De' Rossi decise di mettere sul mercato il prezioso fondo di matrici (circa 9.000 esemplari) della stamperia romana fondata all'inizio del Seicento dal suo avo Giuseppe. Lo Stato Pontificio, per evitare la dispersione di tale patrimonio caratterizzato da una grande quantità di immagini relative a Roma (storia, vedute, monumenti e opere d'arte), lo acquisì integralmente e creò appositamente un organismo della Camera Apostolica Vaticana per la stampa e la divulgazione: la

<sup>1</sup> LANZI 1831, volume I p.127 (I ed. Bassano Remondini 1795/1796).

*Calcografia Camerale*. Il primo direttore della Calcografia fu Giovanni Domenico Campiglia. L'artista lucchese fu impegnato in diverse imprese promosse dai Corsini, per esempio, proprio nel periodo della sua nomina, stava eseguendo i disegni per il catalogo del Museo Capitolino<sup>2</sup>. Gli obiettivi della Calcografia Camerale sono espressi nel chirografo di papa Clemente XII (Lorenzo Corsini) datato 15 febbraio 1738:

[...] perché restino conservate le opere più segnalate degli antichi artefici, incise specialmente in rami, quali tanto conferiscono a promuovere la magnificenza e splendore di Roma appresso le Nazioni straniere, come pure l'avanzamento della gioventù studiosa dell'arti liberali<sup>3</sup>.

Da quest'ultima frase si evince, oltre alla volontà di documentare e celebrare la memoria e la grandezza di Roma, anche un chiaro intento didattico. Con un atto ufficiale venne riconosciuto all'incisione un compito cruciale nella divulgazione della conoscenza dell'arte. Compito svolto attraverso immagini che grazie alla loro riproducibilità hanno moltiplicato le possibilità di emulazione ed elaborazione delle opere dei grandi maestri. La Calcografia, con l'autorevolezza conferitale dall'essere un organismo statale, si pose come interlocutore privilegiato nell'educazione attraverso la produzione di immagini a stampa da utilizzare come modelli.

Nella formazione artistica i fogli incisi hanno spesso affiancato nella pratica di studio i disegni originali presenti nelle botteghe e nelle Accademie. È documentato che tra i supporti didattici dell'Accademia romana di San Luca fossero presenti anche alcune stampe, donate dagli stessi membri, già alla fine del Cinquecento, a partire dagli anni della direzione di Federico Zuccari<sup>4</sup>. Il concetto alla base delle Accademie del Disegno (come quelle di Roma, Firenze e Perugia) si fondava sull'educazione a

<sup>2</sup> GRELE IUSCO GIFFI 2009 p. 48.

<sup>3</sup> Archivio di Stato di Roma, *Camerale II*, Calcografia, Busta 1.

<sup>4</sup> ROCCASECCA 2009, pp. 123-159, p. 125.

un linguaggio che attraverso l'osservazione e lo studio si declinasse nella creazione e progettazione di opere nuove. Sostanzialmente il piano pedagogico prevedeva l'insegnamento di principi più che di pratiche esecutive<sup>5</sup>. Lo sviluppo di uno specifico ambito dell'incisione di traduzione, che dalla fine del XVI secolo ha investigato non tanto lo stile, quanto il *ductus* grafico o la struttura di un'opera, aderisce agli intenti accademici appena descritti. I manuali a stampa prodotti in questo contesto vengono chiamati *Principi del disegno*<sup>6</sup>.

Alcune matrici incise per la pubblicazione di questi manuali sono di proprietà della Calcografia perché provenienti dal nucleo originario De' Rossi. Sono tutte riconducibili all'ambito emiliano, alcune derivano direttamente dagli insegnamenti dell'Accademia degli Incamminati, altre si ispirano ad essi.

Procedendo in ordine cronologico troviamo i ventotto rami incisi a bulino dell'*Esemplare del disegno in gratia dei principianti dell'arte* che si collega idealmente a quelli, acquisiti nell'Ottocento dall'istituzione camerale, della *Scuola perfetta per imparare a disegnare tutto il corpo umano cavata dallo studio de' disegni di Carracci* (fig. 1). Entrambe le serie riflettono le peculiarità tecniche di Agostino Carracci. Le tavole che le costituiscono sono caratterizzate dalla modulazione dei tracciati grafici del bulino che, con un'infinita gamma di variazioni di profondità e spessore, esprime al massimo le potenzialità tonali di questa tecnica<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> ROCCASECCA 2016, p. 42.

<sup>6</sup> In questo contributo sono presi in esame esclusivamente i Principi del disegno facenti parte dell'incisione di traduzione. Esistono altre tipologie di questi strumenti di studio: anatomia, scultura, ornato, alfabeti, paesaggio. Un'analisi accurata dei principi del disegno conservati presso l'Istituto centrale per la grafica si trova nella Tesi di Laurea Magistrale di Laura Marino *I Principi del Disegno. Storia e riflessioni sui manuali artistici, in un percorso dal Seicento all'Ottocento nelle collezioni dell'Istituto nazionale per la grafica*, Università degli Studi della Toscana, Anno Accademico 2012/2013.

<sup>7</sup> Per l'edizione De' Rossi: Istituto centrale per la grafica, Calcoteca, VIC 1158- 1/28 GRELLE IUSCO GIFFI 2009, p. 306. La serie di ventiquattro rami, acquisita dall'editore romano Luigi Fabri, tra il 1816 e il 1823, è: Istituto centrale per la grafica, Calcoteca, VIC 1159- 1/24.

Sempre dal fondo De' Rossi, già inclusi nell'inventario di Gian Giacomo (*ante* 1640), e sempre in ambito emiliano, sono presenti i *Principi del disegno* (figg. 2, 3) citati da Malvasia (1677/1678) come «teste mani, piedi, braccia e torsi per insegnare a' principianti dell'arte»<sup>8</sup>, e incisi a bulino da Oliviero Gatti da disegni di Guercino<sup>9</sup>. L'opera fu promossa da don Antonio Mirandola, protettore del Barbieri, pubblicata nel 1619 con dedica nel frontespizio a Ferdinando Gonzaga duca di Mantova. E fu proprio il Mirandola che chiamò a Cento il Gatti per realizzare le ventidue incisioni che la compongono. Del nucleo originario della Calcografia fa parte anche la raccolta, introdotta da un frontespizio che raffigura Ercole che uccide l'Idra, realizzata intorno al 1640. Ispirata sempre ai disegni di Guercino è incisa, in ventidue tavole, dal bolognese Francesco Curti<sup>10</sup> (fig. 5).

Un volume conservato all'Istituto centrale per la grafica, proveniente dalla collezione Corsini<sup>11</sup>, si presenta come una panoramica ideale delle serie incise tratte dai disegni del pittore di Cento e testimonia come questi materiali incontrassero il favore del collezionismo. Raccoglie due diversi esemplari della serie di

<sup>8</sup> MALVASIA 1841, p. 259.

<sup>9</sup> Istituto centrale per la grafica, Calcoteca, VIC 1160/ 1-22. Oliviero Gatti (1580 ca. - 1648), originario di Piacenza, fu attivo a Bologna nella cerchia di Agostino Carracci e di Giovanluigi Valesio prima di essere chiamato a Cento dal Mirandola per la realizzazione dei *Principi del disegno*. Numerose copie dimostrano il successo riscosso da quest'opera. Per esempio, nel Département des estampes et de la photographie della Bibliothèque nationale de France se ne trova una, pubblicata nel 1642 a cura di Pierre Mariette, dal titolo *Livre de portraiture de Io. Francois Barbier excellent peintre italien*, inv. KC-4-4.

<sup>10</sup> Istituto centrale per la grafica, Calcoteca, VIC 1161, il bolognese Francesco Curti (Bologna 1603 ca. - 1670) fu un incisore di traduzione e realizzò frontespizi per diverse pubblicazioni, tutte di ambito emiliano, come Bologna perlustrata di A. Masini (1650 e 1666) e *Historia dell'antichissima città di Modena* di L. Vedriani (1666).

<sup>11</sup> Istituto centrale per la grafica, Collezione Gabinetto disegni e stampe, volume 26L51, da FC 2138 a FC 2227. Una delle due serie di Gatti, quella cioè priva dell'iscrizione che ne attesta l'originalità, è una copia e differisce per piccoli particolari dall'altra; non si ha traccia delle matrici corrispondenti.

Oliviero Gatti, rilegati mettendo a confronto gli stessi soggetti, alcuni fogli presentano una quadrettatura, che ne documenta un uso legato alla pratica del disegno. Su uno dei due frontespizi compare la dicitura «questo è il vero originale». Sono aggiunte inoltre tre stampe di Pietro Aquila e alcune acqueforti di Antonio Capellan e l'intera serie di Francesco Curti. Si evidenzia, in questo assemblaggio tematico, lo scarto concettuale tra i bulini seicenteschi e le acqueforti settecentesche: i primi vanno considerati come una riflessione formale per creare modelli per gli artisti, le seconde, che risultano più vicine al tratto grafico del Barbieri, e replicano i caratteristici segni a penna rapidi e vorticosi, sono invece da collocare nel filone dell'*Imitation drawings*<sup>12</sup> e che quindi costituisce un'eccezione in questo gruppo (fig. 4). Le matrici di Capellan entrarono a far parte della collezione della Calcografia verso la fine del Settecento e inserite in un unico gruppo insieme a quelle dell'edizione seicentesca dei *Principi del disegno* da Guercino<sup>13</sup>.

Si è trattato finora di elaborazioni grafiche di incisori del XVII secolo che hanno interpretato artisti a loro contemporanei. Nel secolo successivo si sviluppa un orientamento culturale in continuità con la tradizione e che può esemplificarsi nell'orazione del cardinale della Somaglia, recitata nel novembre del 1775 agli

<sup>12</sup> Antonio Capellan (Venezia *ante* 1740 - Roma 1793) si formò presso la bottega di Wagner, si trasferì a Roma e collaborò con la Calcografia Camerale per i ritratti incisi dei cardinali eletti tra il 1756 e il 1777, cfr. Istituto centrale per la grafica, Collezione Gabinetto disegni e stampe, volume 50 H 29 (FC 90081, 90092) e volume 50 H 30 (FC 90110, 90115, 90125, 90128, 90131, 90133, 901134, 90136, 90139, 90154, 90155). Ma è soprattutto nella collaborazione con Francesco Bartolozzi che perfeziona il suo stile ad imitazione del disegno. Per un inquadramento generale dell'*imitation drawings* si rimanda al saggio di Evelina Borea scritto in occasione della pubblicazione del terzo volume della collana *Lineamenti di storia delle tecniche*. BOREA 2005, pp. 62-70.

<sup>13</sup> Istituto centrale per la grafica, Calcoteca, 1160/23-25, nel catalogo della Calcografia curato nel 1934 da Carlo Alberto Petrucci l'intero gruppo di matrici è classificato con uno stesso inventario generale (VIC 1160) con l'indicazione «Gatto Oliviero e Capellan Antonio, Esempolari per disegno, dal Guercino».

allievi dell'Accademia di San Luca. In quell'occasione il cardinale aveva ribadito l'importanza dello studio dei grandi artisti del passato:

A voler condurre le arti a perfezione, e mantenerle condotte che vi siano, dee ogni artefice, non intermettendo mai lo studio delle cose naturali, studiar anche le opere di coloro che lo hanno preceduto con lode nell'esercizio dell'arte propria<sup>14</sup>.

Tra coloro che «hanno preceduto con lode» c'era sicuramente Raffaello. Pietro Bombelli<sup>15</sup>, incise ad acquaforte e bulino una serie di quindici matrici per la traduzione della tavola della *Trasfigurazione*. Venne completata nel 1777 e acquisita dalla CalcoGRAFIA entro il 1779<sup>16</sup> (figg. 6,7).

Su quasi tutti gli esemplari della serie troviamo la medesima didascalia: *Contorni fedelmente lucidati dal celebre quadro di Rafaele d'Urbino in S. Pietro in Montorio nell'occasione che fu calato e copiato per il mosaico in San Pietro in Vaticano*.

Bombelli interpreta il capolavoro di Raffaello come se fosse un vocabolario di espressioni e di particolari anatomici. Questa serie testimonia una scelta operativa, in linea con i coevi indirizzi europei, che considera il semplice contorno all'acquaforte il sistema più efficace per riprodurre l'essenza dell'opera tradotta, che in questo modo, riducendo al minimo le possibilità tonali del linguaggio incisivo, sarebbe stata meno tradita<sup>17</sup>. Nello stesso contesto possiamo comprendere la traduzione di Tommaso Piroli degli affreschi di Michelangelo dei *Veggenti* e degli *Antenati* dalla Cappella Sistina, le cui matrici furono acquistate

<sup>14</sup> MISSIRINI 1823, p. 263.

<sup>15</sup> Pietro Bombelli, (Roma 1737-1809) fu probabilmente il primo allievo della scuola di incisione dell'Ospizio di San Michele dove rimase fino al 1757 distinguendosi per bravura e buon comportamento. DE MARCHI 2016, pp. 129-142 nota 26.

<sup>16</sup> Istituto centrale per la grafica, Calcoteca, VIC 1588/1-15.

<sup>17</sup> ROSEMBLUM 1984, pp.165- 202; SPALLETTI 1979, p. 417; MOLTEDO MARELLI 2010, pp. 9-17.

dalla Calcografia nel 1788<sup>18</sup> (fig. 8). L'incisore romano (Roma 1750 – 1824), tra i più prolifici dell'epoca, operò durante il periodo napoleonico. Curò nel 1803 l'illustrazione delle opere del Musée Napoleon, poi Musée du Louvre, e collaborò alla *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XV<sup>e</sup> siècle*, di Seroux d'Agincourt. Lo stile di Piroli rispecchia l'approccio critico neoclassico nei confronti dell'arte, come si evince dal suo necrologio pubblicato da Luigi Cardinali nel 1824:

Perciocché avendo fama il Piroli, di non guastare col manierato le cose che trattava con l'arte sua; di molte e molte tavole disegnò ed incise per quel dotto [Seroux d'Agincourt] e ancora d'architettura, tutte con diligenza squisita e con sapore del vero<sup>19</sup>.

Tommaso Piroli fu attivo tra Roma e Parigi nel periodo della riorganizzazione della didattica dell'arte durante l'occupazione Napoleonica della Città eterna. Secondo il modello francese dell'*Académie – École*, sperimentato oltralpe a partire dall'età rivoluzionaria, si sovrapponeva allo studio del disegno come linguaggio progettuale, la pratica dell'imitazione dei maestri<sup>20</sup>. Si tornò così alla raccomandazione di Cennino Cennini «affaticati e dilettrati di ritrar sempre le miglior cose che trovar puoi per mano fatta da' gran maestri»<sup>21</sup>.

Con queste premesse si tentò di instaurare a Roma una nuova relazione tra Accademia e Calcografia. Nella Seduta della Consulta straordinaria negli stati romani del 10 dicembre 1810 venne promulgato l'*Ordine che unisce la Calcografia di Roma agli Stabilimenti annessi all'Accademia di San Luca*. Il primo articolo

<sup>18</sup> Istituto centrale per la grafica, Calcoteca, VIC 197/1-14.

<sup>19</sup> FUSCO 1991, p. 171. DINOIA 2015, vol 84 *ad vocem*.

<sup>20</sup> ROCCASECCA 2016 p. 44.

<sup>21</sup> CENNINI 2001, p. 27 Il *Libro dell'arte* di Cennini fu scritto tra il XIV e il XV secolo ma pubblicato per la prima volta nel 1821 a Roma da Giuseppe Tambroni. L'impostazione precettistica del trattato rispondeva all'orientamento educativo del XIX secolo.

dell'Ordine stabiliva che il Direttore delle scuole di san Luca sarebbe stato di diritto l'amministratore della Calcografia<sup>22</sup>.

I rami della Calcografia si sarebbero dovuti trasferire nei sotterranei della sede accademica dell'Aracoeli. Questo provvedimento non fu mai attuato a causa degli sviluppi politici che avrebbero portato alla Restaurazione<sup>23</sup>. Qualora si fosse concretizzato gli accademici avrebbero avuto a disposizione un enorme patrimonio da cui attingere liberamente per perfezionare la pratica del disegno.

Nel frattempo era giunto a Roma il tedesco Conrad Martin Metz, la sua interpretazione dell'affresco del *Giudizio universale*<sup>24</sup>, (figg. 9, 10, 11), realizzata in quindici lastre, più una di raccordo per la ricostruzione dell'insieme riesce a restituire la potenza michelangeloesca con delicatissime gradazioni di grigio<sup>25</sup>. Metz incise nel 1812 anche i *Principi del disegno ricavati dagli antichi monumenti, dalle opere di Raffaello, Michelangelo e altri. Dedicato alla gioventù studiosa delle belle arti*<sup>26</sup>. La dedica era perfettamente in linea con gli obiettivi che la Calcografia si era prefissata sin dalle origini, cioè con «l'avanzamento della gioventù studiosa delle arti liberali» che si trova nel chirografo di Clemente XII. I ventotto elementi della serie contengono particolari del *Giudizio Universale* di Michelangelo, della *Disputa del Sacramento*, dall'affresco della Stanza della Segnatura, e della tavola del *Ritratto di Bindo Altoviti*<sup>27</sup> di Raffaello. Il suo lavoro, a imitazione della matita grassa,

<sup>22</sup> *Bollettino delle leggi e decreti imperiali*, 1810, n. 135, pp. 303-304.

<sup>23</sup> DE MARCHI, 2016, pp. 129-142

<sup>24</sup> Istituto centrale per la grafica, Calcoteca, VIC 200/1-16 acquisiti dalla Calcografia intorno al 1838

<sup>25</sup> Conrad Martin Metz (Bonn 1749 – Roma 1827) fu allievo di Francesco Bartolozzi a Londra, iscritto alla Royal Academy dal 1772 e si trasferì a Roma nel 1801.

<sup>26</sup> Istituto centrale per la grafica, Calcoteca, VIC 1157/1-28 acquisiti dalla Calcografia nel 1837 l'iscrizione «Roma, presso la Calcografia Camerale» è quindi successiva a tale data.

<sup>27</sup> Il ritratto fu acquisito nel 1808 da Ludovico I di Baviera, dal 1943 è conservato presso la National Gallery of Washington, inv. 1943.4.33. Anche



alterna la tecnica diretta, con la *roulette*, a quella indiretta, utilizzando la cera molle. Questa tecnica ebbe nel francese Gilles Demarteau (Liège 1722-Paris 1776) uno dei maggiori interpreti. Sono particolarmente interessanti due sue traduzioni da affreschi di Raffaello: la *Testa di angelo* de *La Cacciata di Eliodoro dal tempio* (fig 12) dalle Stanze vaticane, e una delle Grazie dalla Loggia di Psiche<sup>28</sup> della Villa Farnesina. Sono tratte da disegni di Jean Baptiste Marie Pierre (Paris 1713-1789), entrambe stampate a sanguigna. Nel suo trattato *La Gravure* del 1882 Henry Delaborde ricorda, citando una lettera scritta nel 1757 da Charles Nicolas Cochin (Paris 1715-1790), segretario dell'Académie Royale de peinture et de sculpture, in cui si dichiara che la *manière de crayon* era stata approvata dall'Académie per la diffusione degli esempi «de plus belles manière de dessiner»<sup>29</sup>. Durante la Rivoluzione francese l'Académie Royale venne sciolta<sup>30</sup> e anche l'Accademia romana subì profondi mutamenti nel processo di adeguamento alla nuova struttura didattica transalpina.

In questo intreccio di vicende tecniche, educative e imprenditoriali che interessarono Roma e Parigi si inserisce il trattato di Tolentino (1797), con il conseguente trasferimento in Francia delle maggiori opere d'arte italiane. Successivamente alla rimozione della tavola della *Trasfigurazione* di Raffaello da San Pietro in Montorio, Giovanni Folo<sup>31</sup> incise dai lucidi di Vincenzo Ca-

Raffaello Morghen incise con il suo allievo Nicolò Palmerini un ritratto di Bindo Altoviti. L'opera, eseguita ad acquaforte e bulino, è datata 1803, e reca l'iscrizione «L'Originale si conserva in Casa Altoviti di Firenze». La matrice è conservata a Milano presso la Civica Raccolta Achille Bertarelli (inv. 2744).

<sup>28</sup> Istituto centrale per la grafica, Collezione Gabinetto disegni e stampe, FC 85906 e FC 85905. Le stampe si trovano entrambe nel vol. 49H14.

<sup>29</sup> DELABORDE 1882, pp. 66-68. La lettera è indirizzata a Jean Charles Francois (Nancy 1717-Paris 1769) considerato l'ideatore della *manière de crayon*.

<sup>30</sup> Nel 1793 nell'aula della Convention Nationale si svolse un dibattito, a cui partecipò anche Jacques Louis David, che sancì lo scioglimento dell'Académie, ROCCASECCA 2016, p. 43.

<sup>31</sup> Giovanni Folo (Bassano 1764-Roma 1836), si formò a Venezia e nel 1784 si trasferì a Roma presso lo studio di Giovanni Volpato dove collaborò con

muccini lo *Studio del disegno ricavati dall'estremità delle figure della Trasfigurazione di Raffaele*<sup>32</sup> (fig. 13). Questo repertorio di modelli venne pubblicato nel 1808, quando il dipinto aveva ormai varcato il confine. Sarebbero passati altri otto anni prima del rientro in patria e la sua definitiva collocazione nella Pinacoteca Vaticana. Folo riprese l'impostazione della scomposizione in diversi elementi già operata da Pietro Bombelli raddoppiando però il numero delle tavole: trentadue. I delicatissimi segni della *roulette* creano lievi ombreggiature nel contorno, e conferiscono alle figure un aspetto più scultoreo che pittorico, probabilmente perché l'incisore bassanese aveva come modello di riferimento il repertorio didattico pubblicato nel 1786 da Giovanni Volpato e Raffaello Morghen: *Principi del disegno tratti dalle più eccellenti statue antiche per li giovani che vogliono incamminarsi nello studio delle belle arti*<sup>33</sup>. Entrambe le serie entrarono nella collezione della Calcografia prima del 1826.

Giovanni Folo fu al centro della questione relativa alla istituzione della cattedra di incisione all'Accademia di San Luca. Un decreto napoleonico del 6 ottobre 1810 e la relativa delibera nella seduta della consulta straordinaria degli stati romani nel dicembre dello stesso anno<sup>34</sup> prevedeva, tra le cattedre di seconda classe, l'insegnamento dell'incisione. Lo statuto accademico del 1811 non recepì queste disposizioni. Nel 1812 Folo propose di attivare comunque l'insegnamento e si offrì come docente, rinunciando eventualmente anche al compenso, ma la proposta venne bocciata<sup>35</sup>. L'opera di Giovanni Folo contribuì comunque all'insegnamento accademico, infatti, come si legge nella relazione di Tommaso Minardi del 1823, il suo

Raffaello Morghen prima di affermarsi singolarmente come incisore di traduzione.

<sup>32</sup> Istituto centrale per la grafica, Calcoteca, VIC 1156/1-31, ogni rame cm 33 x 46.

<sup>33</sup> Istituto centrale per la grafica, Calcoteca, VIC 1347/1-36 ogni rame cm 51 x 36.

<sup>34</sup> *Bollettino delle leggi e decreti imperiali* 1810, n. 128, pp. 104-105.

<sup>35</sup> LORIZZO 2002, pp. 59-77.

*Studio del disegno dalla Trasfigurazione* faceva parte dei sussidi didattici:

I giovani dopo aver appresi gli elementi di geometria cominciano a disegnare le parti separate della faccia da un esemplare inciso dappresso quello già noto di Volpato... [i *Principi del disegno* del 1786]... poscia per il seguito degli altri primi elementi di teste mani e piedi si adoprano gli elementi incisi dal signor Folo provenienti dalla *Trasfigurazione* di Raffaello<sup>36</sup>.

Anche in Francia l'insegnamento accademico dell'incisione aveva faticato ad ottenere un riconoscimento pari alla pittura o alla scultura, nel 1803 la *Classe de Beaux Arts* comprendeva dieci pittori, sei scultori, sei architetti, tre incisori, tre musicisti, otto associati stranieri<sup>37</sup>. A Roma l'istituzione statale deputata a questo insegnamento era invece l'Ospizio di San Michele, dove gli allievi più dotati potevano accedere alle scuole delle Arti Liberali per aspirare a una professione dignitosa. Dal 1830 il cardinale Antonio Tosti ricoprì la carica di Presidente dell'Ospizio, contribuendo all'ampliamento della raccolta di stampe<sup>38</sup>. Va ricordato che il Tosti fu tesoriere della Calcografia negli anni dell'edificazione e del trasferimento nella definitiva sede nel Palazzo in via della Stamperia appositamente progettato da Giuseppe Valadier<sup>39</sup>. Proprio qui, qualche decennio più tardi, nel 1872, con l'Unità d'Italia, Tommaso Minardi istituì la Scuola d'incisione in rame<sup>40</sup>, con l'obiettivo di formare incisori professionisti, specializzati nella traduzione dei valori pittorici.

<sup>36</sup> PICARDI 2002, pp. 169-214.

<sup>37</sup> Le vicende legate all'insegnamento accademico dell'incisione in Francia sono ampiamente trattate in ANDERSON-RIEDEL 2010.

<sup>38</sup> DINOIA 2009, pp. 52-68.

<sup>39</sup> DE MARCHI 2002.

<sup>40</sup> DE MARCHI, 2002 pp. 72-73.

Gli anni che seguirono, segnati dall'affermarsi della fotografia, sancirono un progressivo decadimento della funzione riproduttiva dell'incisione. La Calcografia del Novecento, divenuta Regia, poi Nazionale, avviò un processo di musealizzazione, grazie all'operato illuminato del Direttore Carlo Alberto Petrucci, che allargò il proprio ambito alle tecniche non calcografiche e alle ricerche contemporanee. In linea con il fondamentale contributo di Giulio Carlo Argan sul valore critico della stampa di traduzione<sup>41</sup>, la Calcografia attivò negli anni Sessanta e Settanta i corsi di sperimentazione grafica. Al centro delle ricerche di quegli anni, condotte da Guido Strazza, Giulia Napoleone, Luca Patella e Pasquale Santoro, c'era l'analisi del segno inciso. La Calcografia, diretta in quegli anni da Carlo Bertelli, offriva il suo immenso patrimonio allo sguardo contemporaneo, coinvolgendo diversi artisti.<sup>42</sup> Tra i frutti di queste ricerche vorrei segnalare tre interpretazioni di due incisioni all'acquaforte e bulino di Giovanni Folo.

La prima, *Senza titolo* è una macrofotografia di Nino Migliori (Bologna 1926) che trasforma in retino fotografico le combinazioni del segno inciso, fornendo una lettura in chiave astratta della *Venere nella conchiglia*, (fig. 14) tratta da un'invenzione di Bernardino Nocchi. Le altre due, *A Noir* e *Cauda Pavonis* (fig. 15) di Luca Maria Patella (Roma, 1934), derivano entrambe da *Eco*, traduzione da un dipinto di Guido Head su disegno di Agostino Tofanelli. L'intervento su *A Noir* consiste nello stampare la lastra su un foglio di dimensioni molto grandi, circa un metro per settanta centimetri<sup>43</sup>, in obliquo, per suggerire un movimento fluttuante della ninfa. In *Cauda Pavonis* alla fluttuazione si aggiunge, attraverso l'inchiostrazione simultanea di rulli di diverse morbidezze, un valore cromatico<sup>44</sup>. I lavori di Folo,

<sup>41</sup> ARGAN 1970, pp. 157-165.

<sup>42</sup> Per un'attenta e puntuale analisi di questo argomento rimando a MERCANTI 2007.

<sup>43</sup> Il rame di Folo misura 47 x 33,2 cm, normalmente andrebbe stampato su un foglio di 50 x 65 cm.

<sup>44</sup> MERCANTI 2007, p. 75.

dopo oltre un secolo dal rifiuto di istituire una cattedra di incisione all'Accademia di San Luca, furono oggetto di studio e ispirazione creativa nell'ambito delle sperimentazioni di un linguaggio che aveva ormai ottenuto la propria autonomia, riscattando, con la nascita delle Scuole di Grafica d'Arte nelle Accademie di Belle arti italiane, secoli di subalternità<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Le relazioni tra i linguaggi dell'arte visiva e il rapporto tra antico e contemporaneo sono stati oggetto della mostra *Rendering* tenutasi presso l'Istituto centrale per la grafica nel 2010, curata da Alida Moltedo Mapelli; sulle Scuole di Grafica d'Arte l'Istituto centrale per la grafica ha organizzato *Segno e Insegno. Primo congresso nazionale dei docenti di grafica d'arte delle Accademie di Belle Arti italiane*, 26/27 settembre 2013, cfr. CASSESE FERRARA 2015.

*Bibliografia*

- ANDERSON RIEDEL 2010 = S. ANDERSON RIEDEL, *Creativity and Re-production: Nineteenth Century Engraving and the Academy*, Cambridge 2010.
- ARGAN 1970 = G. C. ARGAN *Il valore critico della stampa di traduzione*, in G. C. Argan, *Studi e note dal Bramante al Canova*, Roma 1970, pp. 157-165.
- BOLLETTINO DELLE LEGGI E DEI DECRETI IMPERIALI 1810 = *Bollettino delle leggi e decreti imperiali pubblicati dalla Consulta straordinaria negli stati romani*, Roma 1810, Vol XIII, parte I.
- BOREA 2005 = E. BOREA *Le stampe che intendono imitare i disegni in Acquaforte, acquatinta lavis, ceramolle* a cura di G. Mariani, Roma 2005, pp. 62-70
- BOREA 2009 = E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana*, Pisa 2009.
- CASSESE FERRARA 2015 = G. CASSESE, D. FERRARA *Incidere per il cambiamento: indagine sulle Scuole di Grafica d'Arte nelle Accademie di Belle Arti in Italia*, in *Segno e Insegno. Atti del primo congresso nazionale dei docenti di grafica d'arte*, a cura di M. A. Fusco e G. Cassese, Roma 2015, pp. 162-167
- CENNINI 2001 = C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, Vicenza 2001, cap. XXVII p. 27 (redatto tra il XIV e il XV secolo, I ed. Roma 1821).
- DELABORDE 1882 = H. DELABORDE, *La Gravure. Précis élémentaire de ses origines, de ses procédés et de son Histoire*, Paris 1882.
- DE MARCHI 2002 = G. DE MARCHI, *Il Palazzo della Calcografia*, Roma 2002.
- DE MARCHI 2016 = G. DE MARCHI, *La presenza degli incisori in Accademia durante la dominazione francese*, «Annali dell'Accademia di San Luca» 2/2016, pp. 129-142.
- DINOIA 2009 = R. DINOIA *Il giovane Luigi Calamatta, Gaspard Dughet e il cardinale Antonio Tosti: notizie dall'Ospizio di san Michele*, «Prospettiva», n. 136, ottobre 2009, pp. 52-68.
- DINOIA 2015 = R. DINOIA, *Tommaso Piroli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2015, vol 84, *ad vocem*.
- FUSCO 1991 = M. A. FUSCO, *Tommaso Piroli. I Veggenti e gli Antenati*, in *La Sistina Riprodotta*, catalogo della mostra a cura di Alida Moltedo, Roma 1991, pp. 169-176 n. 36.

- GRELLE IUSCO GIFFI 2009 = A. GRELLE IUSCO, E. GIFFI, *La Raccolta di matrici della Calcografia Romana. Aggiornamento al Catalogo generale delle stampe di C. A. Petrucci (1934)*, Roma 2009.
- LANZI 1831 = L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*, Milano 1831, volume I p.127 (I ed. Bassano 1795/1796).
- LORIZZO 2002 = L. LORIZZO, *L'Accademia di San Luca e la questione dell'istituzione della cattedra di incisione in rame nei primi decenni dell'Ottocento*, in *Le scuole mute e le scuole parlanti. Studi e documenti sull'Accademia di san Luca nell'Ottocento*, a cura di P. Picardi e P. P. Racioppi, Roma 2002, pp. 59-77.
- MALVASIA 1841 = C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1841, p. 259 (I ed. Bologna 1678).
- MERCANTI 2007 = A. MERCANTI, *La Calcografia tra museo e laboratorio*, Roma, 2007.
- MISSIRINI 1823 = M. MISSIRINI *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova compilate da Melchior Missirini*, Roma 1823.
- MOLTEDO MAPELLI 2010 = A. MOLTEDO MAPELLI, *Riflessioni sulla traduzione, dalla parte della grafica*, in *Rendering. Traduzione, citazione, contaminazione, rapporti tra i linguaggi dell'arte visiva*, catalogo della mostra a cura di A. Moltedo Mapelli Roma 2010, pp. 9-17.
- PICARDI 2002 = P. PICARDI, *Spazi e strumenti didattici nell'Accademia di san Luca negli anni della Restaurazione*, in *Le scuole mute e le scuole parlanti. Studi e documenti sull'Accademia di san Luca nell'Ottocento*, a cura di P. Picardi e P.P. Racioppi, Roma 2002, pp. 169-214.
- ROCCASECCA 2009 = P. ROCCASECCA, *Teaching in the Studio of the "Accademia del disegno dei pittori, scultori e architetti di Roma" (1594 – 1636)*, in *The Accademia Seminars, The Accademia di san Luca in Rome*, New Haven and London 2009, pp. 123-159.
- ROCCASECCA 2016 = P. ROCCASECCA, *L'Accademia degli artisti: dal disegno alle belle arti*, in M. Bussagli, S. Linford, P. Roccasecca, *Accademia Accademie. Ricerca, trasmissione e cultura artistica nei secoli XIX-XXI*, Roma 2016, pp. 37-49.
- ROSEMBLUM 1984 = R. ROSEMBLUM, *Verso una Tabula rasa*, in R. Rosemblum *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Roma 1984, pp. 165-202.
- SAPORI AMADIO 2008 = G. SAPORI, S. AMADIO, *Giovan Domenico Campiglia e la Calcografia Camerale tra tradizione e rinnovamento*, in *Il mer-*

*cato delle stampe a Roma (XVI – XIX secolo)*, «Percorsi di ricerca» 2, Università Roma Tre, San Casciano 2008, pp. 265-315.

SPALLETTI 1979 = E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)* in *Storia dell'arte italiana*, Torino 1979, Vol. II, p. 417.

*Didascalie*

Fig. 1. Anonimo XVII/XVIII secolo *Studi di occhi, nasi e bocche*, bulino, da *Scuola perfetta per imparare a disegnare tutto il corpo umano cavata dallo studio de' disegni di Carracci*, Roma, Istituto centrale per la grafica, CL 2304/10334.

Fig. 2. Oliviero Gatti, *Frontespizio con dedica a Ferdinando Gonzaga*, matrice in rame incisa a bulino da *Principi del disegno*, da Guercino, 1619, Roma, Istituto centrale per la grafica, VIC 1160/1.

Fig. 3. Oliviero Gatti *Studi di mani*, matrice in rame incisa a bulino da *Principi del disegno*, da Guercino, 1619 Roma, Istituto centrale per la grafica, VIC 1160/7.

Fig. 4. Antonio Capellan *Orientale con turbante* matrice in rame incisa ad acquaforte, dall'incisione di Francesco Bartolozzi, in controparte, da un disegno perduto di Guercino Roma, Istituto centrale per la grafica, VIC 1160/23.

Fig. 5. Francesco Curti *Frontespizio con Ercole che uccide l'Idra*, bulino Roma, Istituto centrale per la grafica, VIC 1161/1.

Fig. 6 e 7. Pietro Bombelli, *Particolari di teste*, acquaforte e bulino *Contorni fedelmente lucidati dal celebre quadro di Rafaele d'Urbino in S. Pietro in Montorio nell'occasione che fu calato e copiato per il mosaico in San Pietro in Vaticano*, 1777 Roma, Istituto centrale per la grafica, CL 2201/1619

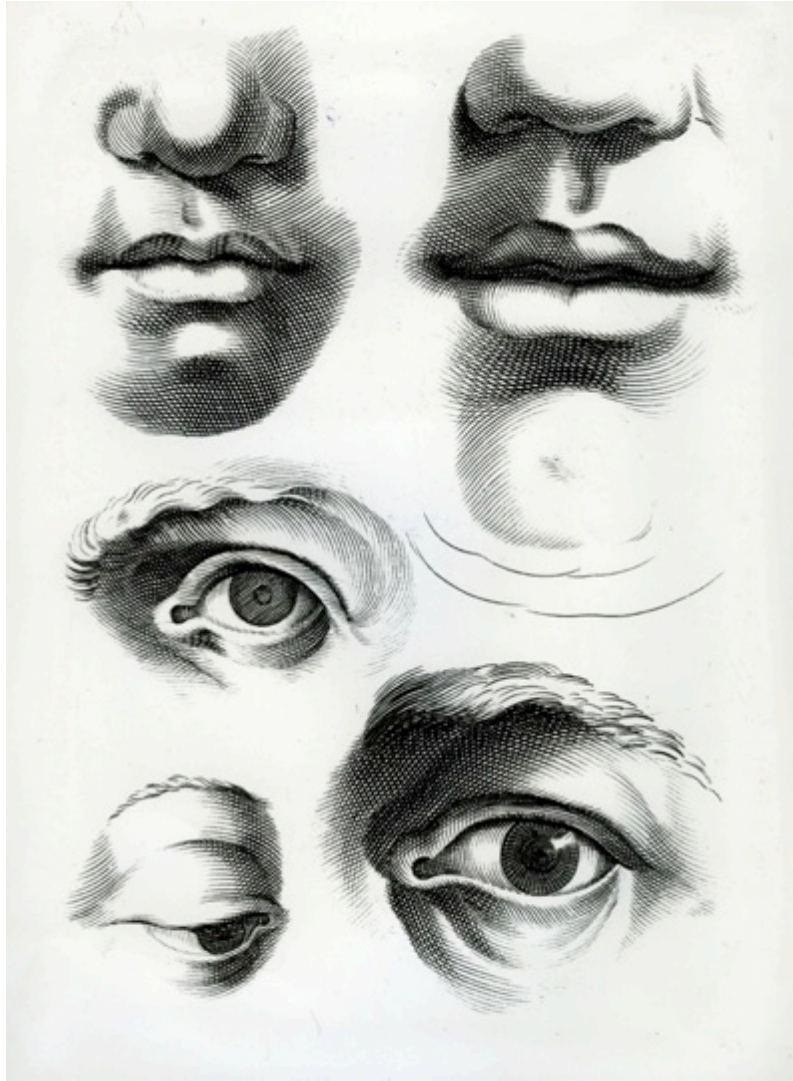
Fig. 8. Tommaso Piroli *Ionas*, acquaforte da *I Veggenti e Gli Antenati* da Michelangelo, ante 1788 Roma, Istituto centrale per la grafica, CL 2324/12258.

Fig. 9. Conrad Martin Metz *Frontespizio*, acquaforte, da *Principi del disegno ricavati dagli antichi monumenti, dalle opere di Raffaello, Michelangelo e altri. Dedicato alla gioventù studiosa delle belle arti*, 1812 Roma, Istituto centrale per la grafica, CL 2238/4601.

Fig. 10. Conrad Martin Metz *San Bartolomeo*, acquaforte, maniera lapis e puntasecca, da Michelangelo, da *Principi del disegno ricavati dagli antichi monumenti, dalle opere di Raffaello, Michelangelo e altri. Dedicato alla gioventù studiosa delle belle arti*, 1812 Roma, Istituto centrale per la grafica, CL 2238/4624.



- Fig. 11. Conrad Martin Metz *Ritratto di Bindo Altoviti*, acquaforte, maniera lapis e puntasecca, da Raffaello, da *Principi del disegno ricavati dagli antichi monumenti, dalle opere di Raffaello, Michelangelo e altri. Dedicato alla gioventù studiosa delle belle arti*, 1812 Roma, Istituto centrale per la grafica, CL 2238/4625.
- Fig. 12. Gilles Demarteau *Testa di angelo* da Raffaello, maniera lapis Roma, Istituto centrale per la grafica, FC 85801.
- Fig. 13. Giovanni Folo *Testa femminile* da Raffaello, acquaforte e rotella, da *Studio del disegno, 1808* Roma, Istituto centrale per la grafica, CL 2304/10311.
- Fig. 14. Nino Migliori *Senza titolo* macrofotografia da *Venere nella conchiglia* incisa da Giovanni Folo da disegno di Bernardino Nocchi Roma, Istituto centrale per la grafica, CL FP 6949.
- Fig. 15. Luca Maria Patella *Cauda Pavonis*, intervento a colori sulla matrice originale *Eco*, di Giovanni Folo, da disegno di Agostino Tofanelli Roma, Istituto centrale per la grafica, CL S 5701/11115.



1



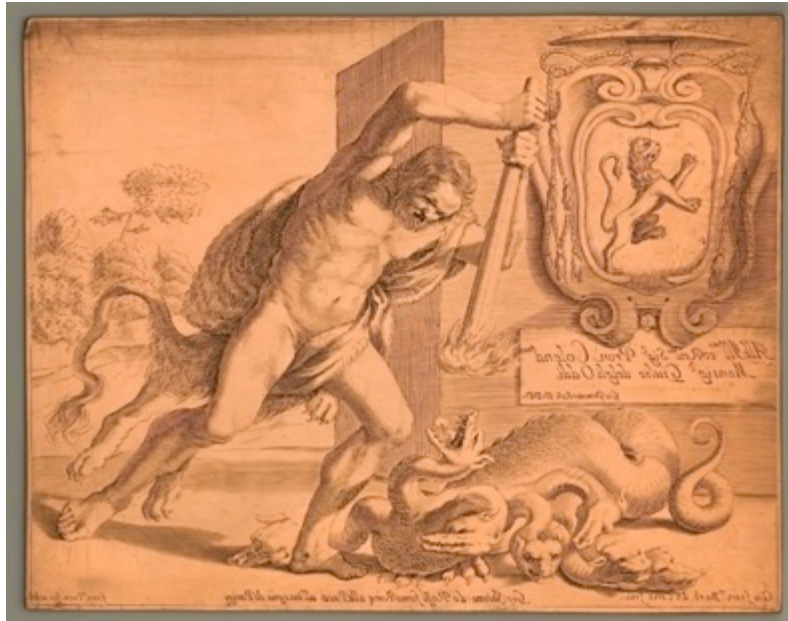
2



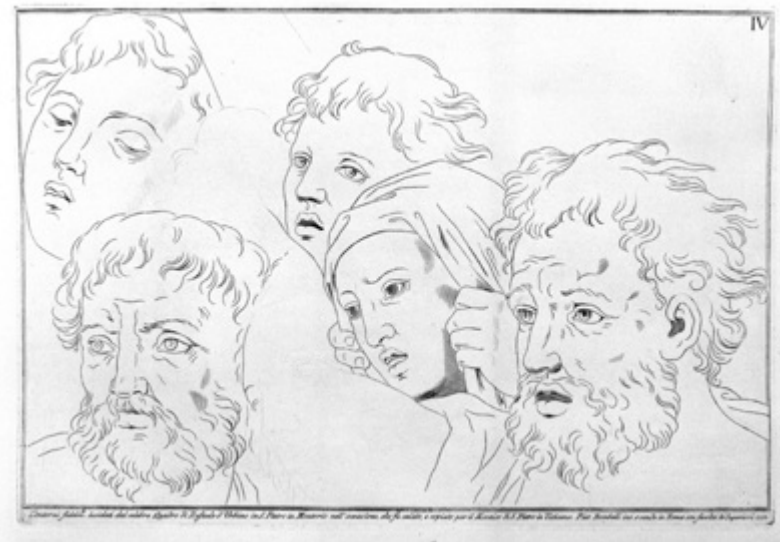
3



4



5

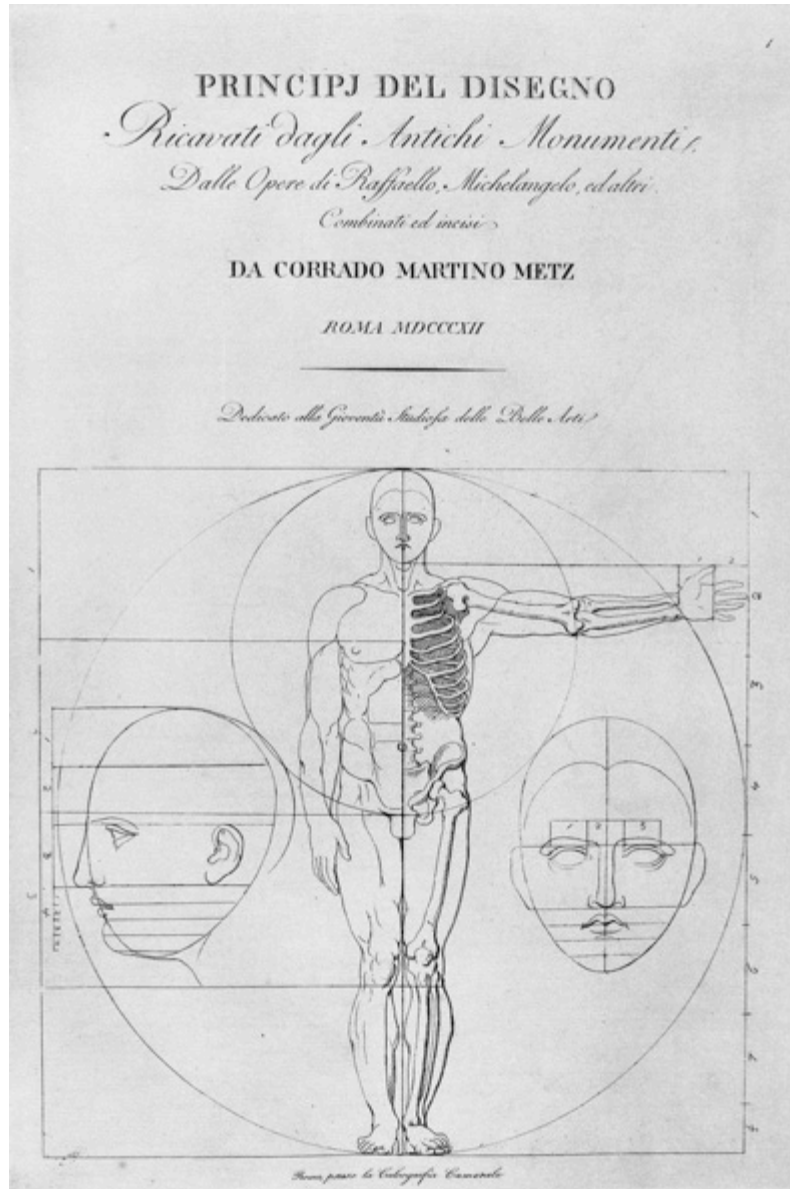


6













10





12



13



