

LAURENT CARS, JOSEPH WAGNER,
CHARLES-JOSEPH FLIPART:
LE RADICI FRANCESI DELL'INCISIONE DI TRADUZIONE
A VENEZIA NEL SETTECENTO

GIORGIO MARINI

Quoy que le graveur paroisse ne faire qu'une profession, il faut cependant qu'il soit, au commencement de son travail, dessinateur; au milieu graveur et sculpteur, et à la fine peintre. Dessinateur, pour la situation et la forme des parties; graveur et sculpteur, pour les ha-chures, les contours, les cavités, les convexités et tous les traitements du sujet; et peintre, pour l'union et la tendresse des ouvrages.

ROBERT NANTEUIL, *Maximes sur la gravure*, 1678

È sempre sorprendente constatare quanto gli studi sull'incisione, di fatto, ancora faticino a riscattarsi da una visione abituata a relegare le stampe a una mera funzione ancillare. Confinandole il più delle volte a un ruolo documentario, collezionistico o al massimo interpretativo, questa prospettiva finisce con l'obliterarne così quelle peculiari valenze critiche, stilistiche e d'irradiazione del gusto figurativo che pure hanno decisamente contribuito, sin dalla nascita di quest'arte, a inaugurare la 'modernità' sul versante della comunicazione visiva. Eppure, fu proprio in virtù di queste caratteristiche che l'incisione – di concerto con la tipografia, entrambi strumenti efficaci per una nuova rappresentazione e interpretazione del mondo – accelerò il definirsi stesso della prima età moderna.

Sono grato a Paolo Delorenzi e a Francesca Mariano per i suggerimenti fornitimi nella stesura di questo contributo.

Horti Hesperidum, VII, 2017, 2

E non sembra poter sfuggire a questa sorte nemmeno una tra le stagioni certamente più gloriose e meglio note della storia dell'incisione in Italia: quella che vide l'incondizionata, felicissima applicazione e diffusione delle arti grafiche nella Venezia del Settecento.

Da tempo opportunamente recuperato alla storia dell'arte in piena autonomia critica, come già si è potuto notare, questo fenomeno è però stato indagato in genere «nella misura di un geniale parallelo grafico dell'attività pittorica dei maggiori artisti del secolo. Si è finito così spesso col trascurare, al di là dei fenomeni più noti, la molteplicità di quegli aspetti, funzionali all'insita valenza divulgativa della natura seriale delle stampe, legati alle loro destinazioni illustrative, documentarie, didascaliche o devozionali, che nelle loro moltiplicate possibilità di penetrazione nel vissuto – guidando le rapide rivoluzioni del gusto o mescolandosi alle contingenze del mercato – si prestavano a comunicare i valori figurativi di tutta un'epoca»².

Ancora nel 1941, infatti, presentando quella prima, moderna indagine panoramica sulla fioritura incisoria veneziana – autentico punto di svolta degli studi – che fu la *Mostra degli incisori veneti del Settecento* nelle sale del Ridotto di San Moisè, Rodolfo Pallucchini dimostrava di trovare in quegli stessi aspetti un serio limite alla piena comprensione del fenomeno, e tendeva a limitarne i significati, le destinazioni e i caratteri specifici a una dimensione prevalentemente funzionale:

La produzione incisoria si rivolge, per lo più, ad esigenze pratiche, commemorative, encomiastiche, religiose, pietistiche e, di fronte alla pittura, spesso riproduttive; inoltre fornisce il materiale illustrativo dei libri. Insomma, è quasi sempre una necessità pratica ad occasionare l'attività incisoria. In questo senso, tale produzione non è che un do-

¹ Di recente, per una 'antropologia dell'incisione', questi temi sono stati ben inquadrati in WOUK 2017, p. 4, benché resti fondamentale sugli sviluppi del fenomeno il volume di LANDAU – PARSHALL 1994.

² Cfr. MARINI 1995, pp. 535-536, in cui si era cercato di inquadrare queste dinamiche della critica.

cumento di una cultura: partecipando allo svolgimento attivo del gusto, ne interpreta, con forme tecnicamente definite, i momenti più notevoli, le pause, le riprese³.

Una certa pregiudiziale idealistica può spiegare la difficoltà dello studioso nel mettere a fuoco proprio quegli aspetti pratici che la storiografia anglosassone sull'incisione ci ha invece abituati da tempo a considerare assolutamente intrinseci e imprescindibili per la piena valutazione di quest'arte, e per la sua corretta collocazione in una 'storia' più ampia⁴. Non interessato a una critica formale dei linguaggi figurativi dell'incisione, non stupisce dunque che Pallucchini in quella stessa occasione lamentasse di come «l'interesse essenzialmente tecnicistico che tuttora continua a portare con sé lo studio dell'incisione, liberato da una fase più preistorica di sillogi e di catalogazioni manualistiche, non [avesse] certo favorita la comprensione di tale glorioso capitolo della storia delle arti figurative del Settecento veneziano»⁵.

Senza un'analisi specifica delle diverse modalità tecniche, e delle ragioni del loro uso da parte di incisori professionisti così come dei *peintre-graveurs*, nella lettura stilistica si esplicitava piuttosto l'adozione a criterio discriminante di una distinzione di matrice crociana in termini di 'poesia' e 'prosa'. Si valutava quindi «l'andamento puramente lirico e fantastico» dei Tiepolo, di Canaletto o Piranesi – capaci di liberare nei propri modi grafici «l'elemento tecnico da ogni remora meccanica e inerte» – in contrapposizione con la resa «spesso affaticata e monotona nella pratica bulinistica» degli incisori di traduzione:

³ Così PALLUCCHINI 1941, p. 10, introducendo il catalogo della mostra seminale sulla rivalutazione dell'incisione veneziana del Settecento.

⁴ La panoramica più vasta e recente, che bilancia una 'storia sociale' dell'incisione con il costante esame del valore estetico, relazionale, produttivo e 'materiale' delle stampe è quella offerta in GRIFFITHS 2016, con vasta bibliografia di riferimento.

⁵ PALLUCCHINI 1941, p. 12.

Non v'è ragione di meravigliarsi, come tuttora avviene, che esista una grande, quasi incolmabile differenza fra i modi tecnici usati dagli incisori riproduttori e professionisti veneziani del Settecento e quelli non dico adoperati, ma addirittura creati, dagli artisti incisori. Proprio perché la tecnica è estrinsecazione del linguaggio, per cui l'artista, come tale, la ricrea, personalizzandola in una vita nuova, non più meccanica ma spirituale⁶.

Di qui al rischio di confinare le stampe a mera testimonianza dello 'spirito' e del gusto dell'epoca il passo era dunque assai breve, sostenendo ad esempio che «la storia dell'incisione francese del Settecento, tutta compatta e solidale nelle sue finalità riproduttive ed evocative, è un magnifico documento dello spirito di quel tempo: dalla retorica aulica dei ritratti alla maliziosa aneddotica della pittura di costume»⁷. Non si può non concordare oggi, invece, sul fatto che nello studio della storia dell'arte non ci sia *medium* più interessante dell'incisione, più accessibile da un'altrettanto ampia varietà di approcci metodologici, o ugualmente gravido d'informazioni sull'arte e le sue relazioni con le circostanze in cui è stata prodotta, recepita, valutata. Ma se l'incisore, mediante la propria tecnica, procede a un esame analitico dell'originale, e la riproduzione è offerta quindi come un 'modello di lettura' di quello, viene da chiedersi se esistano dei canoni o regole per una interpretazione 'esemplare'. Certamente, la restituzione grafica delle forme attraverso un vocabolario stabilito di segni convenzionali è stato il problema principale dell'incisione fin dai suoi esordi. E questo sistema di segni, semioticamente, ha le sue regole, il suo alfabeto e il suo lessico. Ad esse si aggiungono peraltro ulteriori variabili, se non altro perché l'autore finisce immancabilmente per proiettare sullo schermo della lastra – e a sua volta sul foglio – il riflesso della propria personalità, attraverso le specifiche modalità tecniche adottate, quando non con un vero e proprio 'stile'.

⁶ *Ibidem*.

⁷ PALLUCCHINI 1941, p. 10.

Questa iniziale digressione intende ricondurre tali riflessioni – se la cosa non suonasse velleitaria – al grande tema del rapporto tra morfologia e storia. Per delle considerazioni di metodo, credo che un utile contributo in questo contesto sarebbe il poter tornare senza inibizioni a una critica formale dei linguaggi dell'incisione, nel solco almeno di quello speciale approccio che riconosce nella 'forma' i condizionamenti, o i necessari orientamenti, dettati dai materiali, dalla destinazione d'uso e persino dal caso. In altre parole: una 'estetica dell'incisione' che esplori l'incidenza della tecnica – e dei mezzi impiegati – sul linguaggio espressivo, utilizzando in maniera flessibile gli elementi d'indagine e di giudizio⁸. E una guida ideale in questo percorso verrebbero a essere, immancabilmente, gli studi di Henri Focillon – non a caso lui stesso figlio di un incisore – sulla «vita delle forme» e sui grandi maestri dell'acquaforte. Questi mettevano a fuoco, all'inizio del secolo scorso, come «le materie comportino sempre un certo destino o, se si vuole, una certa vocazione formale. Esse hanno una consistenza, un colore, una grana. Sono forme, [...] e per ciò stesso, chiamano, limitano o sviluppano la vita delle forme dell'arte». Tale visione, certo debitrice di un'evidente domestichezza con tecniche e materiali, indicava come l'incisione possieda in modo tutto particolare una dimensione pratica e una 'promessa espressiva' di elevata e peculiare qualità. Ed era anche ben consapevole del rapporto, profondo e talvolta difficile, che s'istituisce tra la materia adottata, gli utensili che la lavorano, e infine la mano che agisce, e 'come' questo avviene:

Le materie [dell'incisione], semplici a prima vista, sono in realtà molteplici e complesse: per l'incisione a bulino, per esempio, il rame della lastra, l'acciaio della punta, la carta del foglio, l'inchiostro

⁸ La tendenza verso una necessaria rivalutazione della incidenza delle tecniche nella storiografia sull'incisione è ora apertamente confermata in STIJNMAN 2012, come evidenziato anche nella recensione a questo fondamentale volume in COHN 2013.

⁹ FOCILLON 1987, p. 52.

dell'impressione. Prima ancora che la mano se n'impadronisca, ognuno di codesti elementi comporta delle varietà, e, quando la mano li lavora, è chiaro ch'essa modifica più o meno il rapporto dei dati. Certe stampe tradiscono l'utensile e conservano un aspetto metallico, che altre dissimulano o perdono del tutto nella ricchezza e nella modulazione del lavoro¹⁰.

L'aspetto che più ci interessa, nella visione di Focillon, è il considerare materia e tecnica come l'azione e la realizzazione del fare dell'artista, che si muove all'interno di un universo formale, in una visione in cui forma e destino sono di fatto inseparabili perché la forma è il destino, è la realtà stessa¹¹. E certamente egli doveva riferirsi all'incisione quando affermava che «l'arte più ascetica, quella che mira a raggiungere, con mezzi poveri e puri, le regioni più disinteressate del pensiero e del sentimento, non è soltanto sorretta dalla materia alla quale tenta di sfuggire, ma è nutrita da quella»¹².

Tenendo conto di un tale orizzonte interpretativo, e mantenendo fisso lo sguardo al 'produrre dell'artista', la specifica tecnica incisoria adottata da Joseph Wagner (1706-1786), stabilitosi dal 1739 a Venezia, dopo esperienze europee al seguito del pittore Jacopo Amigoni, per tradurle e diffonderne le invenzioni pittoriche, si può dunque assumere come un caso particolarmente eloquente di un fenomeno assai più ampio. Essa divenne infatti presto notissima e, divulgata da tutta una generazione di giovani incisori transitati dalla sua bottega e destinati a spargersi poi per l'Europa, portò a riconoscervi *tout-court* i caratteri peculiari della 'venezianità' nel campo dell'incisione di traduzione settecentesca (fig. 1). Anche se tali – come meglio vedremo – di fatto non sono.

Va peraltro ricordato che anche altri incisori veneziani, come Marco Pitteri o Giannantonio Faldoni – che «adottò la maniera

¹⁰ *Idem*, p. 65.

¹¹ Un esaustivo esame critico del pensiero di Henri Focillon nel contesto dell'estetica francese del suo tempo è offerto da MAZZOCUT-MIS, 1998.

¹² FOCILLON 1987, p. 51.

di Mellan con molto successo»¹³, imitando soprattutto il suo segno avvolgente e ‘costruttivo’ nella resa tridimensionale della scultura – guardarono con interesse alle più efficaci tecniche traduttive adottate in Francia, a conferma dell’apertura internazionale della cultura veneziana già dal tardo Seicento.

Nell’economia del presente contributo, orientato soprattutto a testimoniare la circolazione dei modelli, gli scambi, le influenze attraverso le stampe, s’intendono quindi suggerire alcune riflessioni in merito alle valenze internazionali che il linguaggio incisivo aveva assunto già nei primi decenni del Settecento, ripercorrendone la formazione. Lasciando ad altra occasione un esame più organico della produzione grafica di Wagner e dei suoi specifici significati, vorrei quindi focalizzarmi sul suo sofisticato vocabolario segnico per analizzarne i caratteri e interrogarci sui suoi processi formativi.

Poste tali premesse, la fonte principale da cui è opportuno muovere è senz’altro la ben nota testimonianza di un contemporaneo, pure lui interessato al mondo delle stampe: il ‘custode’ della Biblioteca Marciana Anton Maria Zanetti ‘il giovane’, che aveva coinvolto Wagner già intorno al 1740, da poco giunto a Venezia, per alcune tavole del secondo volume della grande impresa editoriale *Delle antiche statue greche e romane che nell’antisala della Libreria di San Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*, da Zanetti pubblicata assieme all’omonimo cugino più anziano¹⁴. A distanza di alcuni decenni da quella collaborazione con l’incisore, nell’altra sua importante opera *Della pittura veneziana...*, egli attribuirà infatti a Wagner il merito di aver introdotto a Venezia «la bella maniera d’intagliare in rame con acqua forte e bulino, svegliata e perfezionata già in Francia dal celebre Audran. L’avea esso Wagner appunto appresa in Francia da Lorenzo de Cars, dopo d’aver studiato il disegno e la pittura prima sotto il nostro

¹³ GORI GANDELLINI 1811, p. 284.

¹⁴ Un esame esaustivo della pubblicazione dei due Zanetti è ora in CROSERÀ 2012, VIII.1, pp. 390-395.

Amigoni»¹⁵. L'alunnato parigino presso Laurent Cars (1699-1771) si profila così come lo snodo centrale di una serie di rapporti fondamentali per la formazione di Wagner nelle novità tecniche dello *style moderne* di matrice francese, confermato del resto anche dalle notizie che Anton Maria Zanetti il vecchio aveva fornito all'erudito, collezionista e mecenate fiorentino Francesco Maria Niccolò Gabburri per la redazione delle sue biografie degli artisti. Scrivendone nel 1741, Gabburri ricordava del giovane incisore tedesco che «nel 1731, trovandosi in Inghilterra, cominciò da sé medesimo a intagliare in rame da alcune stampe, che gli erano state date. Passò poi a Parigi e colà, sotto la direzione di monsù Cars, famoso intagliatore, si perfezionò nell'arte dell'intagliare in rame»¹⁶.

L'incisione a bulino era considerata non a caso, in quegli anni, come una specializzazione tecnica tutta francese, tanto che nel 1741 il direttore dell'Accademia di Francia a Roma, Jean-François de Troy, lamentava una così ampia adozione dell'acquaforte da parte degli incisori italiani che «la *gravure* è un talento che si è quasi perduto in questo paese»¹⁷. L'acquaforte consente infatti all'artista di disegnare liberamente sulla lastra, ma fornisce pure un ulteriore vantaggio, quello di risparmiare la fatica d'intagliare il rame col bulino, delegandola all'azione corrosiva dell'acido sul metallo. Presto gli incisori capirono allora che potevano iniziare a incidere una matrice all'acquaforte, per completarla poi col rafforzare i tratti con il bulino, evitando così una gran parte del lavoro dell'incisione diretta (fig. 2). Entro l'inizio del Settecento la maggioranza delle stampe che definiamo 'incisioni' erano in realtà eseguite con l'uso combinato delle due tecniche sulla stessa lastra. Questa modalità avrebbe dunque sviluppato le proprie convenzioni visive per tutta la prima metà del se-

¹⁵ ZANETTI 1771, p. 547.

¹⁶ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Palatino, E.B.9.5: F.M.N. Gabburri, *Vite di pittori*, III, c. 267r, disponibile on-line sul sito della Fondazione Memofonte, <http://www.memofonte.it/ricerche/francesco-maria-niccolo-gabburri/>.

¹⁷ Citato in GRIFFITHS 2016, p. 472.

colo, mettendo a punto nel corso della seconda metà un linguaggio comune europeo nella grafica di traduzione, che prese i caratteri di un autonomo 'stile' grafico. La tecnica del puro bulino, sopraffatta dalla meccanicità e dall'abbondanza del suo utilizzo funzionale alla riproduzione dei dipinti, aveva infatti iniziato a decadere come espressione d'arte, lasciando il campo a sperimentazioni e novità. Si trattava quindi di ridare statuto a un procedimento grafico dal passato insigne. Una specifica linea di ricerca, già affermata nella Francia del Re Sole con Gérard Audran, si iniziò quindi a sviluppare a questo scopo: integrando il bulino con l'acquaforte, ma senza nascondere all'occhio le loro rispettive, specifiche qualità, gli incisori di Watteau – e in particolare, non a caso, gli eredi di Audran tra cui, come vedremo, Laurent Cars – riuscirono nell'impresa con risultati di animazione tonale e 'di superficie' quasi sempre liberi dall'effetto di arte 'riprodotta' (figg. 3-4).

La chiara percezione di una filiazione di matrice francese nella linea di sviluppo delle tecniche incisorie europee tra Sei e Settecento è in effetti da tempo associata¹⁸, e il suo ruolo seminale per un comune linguaggio internazionale delle stampe nel secolo della loro più capillare diffusione era ben riconosciuto allo scadere del secolo, così come il magistero svolto in tal senso da Nicolas-Henri Tardieu e dai suoi allievi Laurent Cars e Philippe le Bas:

La France, pendant la vieillesse de Louis XIV et la jeunesse de Louis XV, était encore, comme sous le ministère de Colbert, le seul pays de l'Europe où l'art du burin fut cultivé avec un grand succès. Ce fut elle qui à son tour transmit alors à l'Allemagne, à l'Angleterre, à l'Italie, les principes conservés et épurés par les Edelinck, les Rouillet, les Drevet, et ses autres grands-maîtres. Les écoles de Nicolas Larmessin, de Duchange, de Charles et Nicolas Dupuis, ses élèves ; de Laurent Cars et de Philippe le Bas, élèves de Nicolas-Henri Tardieu, devinrent le centre de l'instruction. C'est là que se formèrent, à peu d'intervalle les uns des autres, Joseph Wagner, Jean-Martin Preisler, Georges-Frédéric

¹⁸ Un inquadramento di ampio respiro e profonda documentazione è ora in GRAMACCINI, MEIER 2002.

Schmidt, Jean-Georges Wille [...] et les autres graveurs célèbres qui ont ensuite propagé l'art dans toutes les contrées de l'Europe¹⁹.

Forte d'informazioni desunte dalle fonti locali sull'incisione a Venezia, anche Giannantonio Moschini faceva esplicito riferimento alla formazione francese di Wagner, affermando che: «Amigoni dapprima gl'insegnò il disegno e la pittura, seco conducendolo ne' suoi viaggi per l'Europa, e dappoi il mantenne per più anni a Parigi, perché vi apparasse l'intaglio da Lorenzo de Cars»²⁰.

Vorremmo avere maggiore evidenza documentaria per questi soggiorni francesi di Wagner, ma una congiuntura tra Londra e Parigi nella prima metà degli anni Trenta resta comunque il più verosimile contesto per spiegare la rapida maturazione del suo stile grafico, a contatto coi più aggiornati raggiungimenti della *gravure libre*, ovvero dell'efficace combinazione dell'incisione all'acquaforte integrata con estesi interventi di bulino, a rafforzarne i segni (fig. 5). Per gli incisori 'professionisti' (in un'ideale ma non sempre valida contrapposizione ai *peintre-graveurs*), l'incisione della lastra ad acquaforte non era infatti che il primo passo nella creazione di un'immagine. Dopo aver impostato la composizione con l'acquaforte bisognava perciò rilavorare i solchi creati dall'acido mediante il bulino, con una pratica che richiedeva delle capacità specialistiche acquisibili solo con un severo apprendistato. Serviva molto tempo per imparare come padroneggiare un preciso sistema di segni, adoperando uno specifico linguaggio di linee, punti e incroci per rendere la gamma corrispondente di valori tonali in grado di suggerire il colore e la qualità delle diverse *texture*. La complessa e sofisticata interrelazione di acquaforte e bulino quale emerse in Francia alla fine del Seicento e nel primo Settecento variava secondo lo stile degli incisori. Alcuni rilavoravano quasi interamente a bulino i tratti incisi all'acquaforte mentre altri – ed è questo il caso di Cars (fig. 6)

¹⁹ ÉMERIC-DAVID, JACOB 1863, p. 203.

²⁰ MOSCHINI 1924, p. 113.

– lasciavano intravedere piuttosto il lavoro calligrafico della linea all’acquaforte. Oltre a precise finalità estetiche, l’uso combinato delle due tecniche assolveva del resto anche a uno scopo preciso: i solchi profondi ottenuti col bulino assicuravano cioè alle matrici un numero ben più elevato di tirature, richiesto dai molti esemplari d’incisioni di traduzione prodotti dai maestri della *belle taille* a centinaia, se non a migliaia, per una distribuzione spesso di portata internazionale.

Ormai quasi trent’anni fa, Leslie Hennessey ha ben inquadrato, con una panoramica assai documentata, il contributo di Wagner alla riqualificazione del panorama incisario veneziano²¹ dopo il parziale declino seguito a una prima stagione di rinascita, alla fine dei Seicento, promossa dalla vulcanica attività di editoria calcografica dell’enciclopedico cartografo e poligrafo Vincenzo Coronelli, peraltro anch’essa ispirata – a sua volta – ai contemporanei modelli francesi, dopo un suo soggiorno alla corte del Re Sole negli anni Ottanta²². L’intento di stabilirsi a Venezia con l’ambizione di produrre stampe d’arte di qualità per un mercato internazionale sarebbe stato del resto riconosciuto all’incisore già nell’arco di un decennio dalle stesse autorità veneziane quando – a riscontro di una sua richiesta al Senato per la concessione d’un privilegio a difesa della propria attività da possibili contraffazioni e copie – il magistrato dei Riformatori dello Studio di Padova, nel gennaio del 1750, ne appoggiava l’istanza presso il Doge sottolineando proprio la qualità tecnica dei suoi lavori, e la loro ricaduta sull’economia veneziana:

La delicatezza, l’esquisito lavoro, e l’industria, con cui s’affaticò il Wagner di promuovere riputazione a propri lavori, ridotti leggiadri, ben intesi e ben travagliati, produssero li notabili vantaggi di allontanar da Venezia il concorso delle forastiere e traere in questa città le commissioni e quel denaro che prima passava a beneficio altrui. Questi benefici derivanti dal ben operare conosciuti agevolmente da confratelli

²¹ HENNESSEY 1990, con un esame tecnico in parte integrato in MARINI 2003.

²² Per una recente ricognizione su questi temi si veda MARINI 2018, pp. 159-162.

dell'Arte l'invogliarono a migliorare le proprie manifatture e con nuove invenzioni e con più diligente lavoro si studiarono di più accrescere il capitale e il commercio²³.

A questo scenario ben noto e fissato, dunque, pochi elementi possono essere aggiunti, se non un riordino dei dati in nostro possesso, a iniziare da quelli visivi fornitici dalle opere stesse, per documentare il definirsi dello stile di Wagner e valutare la percezione contemporanea della qualità dei suoi sviluppi. Dopo l'incontro con Amigoni e le prime esperienze sotto la sua guida, intorno alla metà degli anni Venti, sappiamo dai documenti presso l'Archivio Patriarcale di Venezia – con le dichiarazioni di 'stato libero' rilasciate in vista del suo matrimonio – che il giovane incisore trascorse poi un lungo periodo a Bologna, fra il dicembre 1729 e l'ottobre 1732, dove completò la propria educazione artistica presso l'Accademia Clementina. Da qui, alla fine del 1732, Wagner avrebbe direttamente raggiunto a Londra l'Amigoni, col progetto di intraprendere una comune 'società di intaglio' attraverso cui diffondere a stampa la produzione pittorica del maestro. Amigoni, tra il 1732 e il 1734 risulta aver abitato nel quartiere di Westminster in Silver street (oggi Beak street)²⁴, dove vent'anni dopo avrebbe alloggiato anche Canaletto durante il suo soggiorno londinese, nel cuore della zona popolata da artisti e musicisti italiani, e veneti in particolare.

Circa gli esordi del lavoro di traduzione dai dipinti di Amigoni disponiamo del commento di George Vertue, che nel 1734, nei suoi *Notebooks*, giustificava i toni ancora acerbi delle prime stampe wagneriane ipotizzando per l'incisore una formazione troppo disorganica: «3 prints half lenghts. three princeses. by these it appeared he had some principals of a Master in his way. tho not regular. and as I have heard, he studied and practic'd graving without much or regular instruction. Having followd painting also,

²³ Venezia, Archivio di Stato, *Deliberazioni*, Terra, filze, 2107, parzialmente pubblicato in GALLO 1941, pp. 25-26, e quindi in HENNESSEY 1990, p. 214.

²⁴ Si veda MANFREDI 2005, pp. 676-677.

or more continuedly»²⁵. Ma, al contempo, l'incisore ed erudito inglese riusciva a dar conto dell'evidente crescita nel percorso formativo di Wagner, riconoscibile nel ritratto inciso nel 1734 dell'imperatrice di Russia, da un dipinto di Jacopo Amigoni: «This year he brought forth another Capital piece of Work, which will do him much credit. and be a foundation to a considerable reputation»²⁶. La prima sintesi matura del suo stile risulta però più evidente nel ritratto del celebre cantante Carlo Broschi, il Farinelli, del 1735, un'incisione che, assieme al suo originale dipinto da Amigoni, molto contribuì al successo del cantante negli ambienti teatrali londinesi (figg. 7-8). L'efficacissima modulazione delle trame segniche di questa stampa dà prova della piena adesione di Wagner ai modelli grafici d'oltralpe, e a ridosso di queste date vanno posti verosimilmente i suoi – forse ripetuti – soggiorni a Parigi. È assai probabile infatti che nel viaggio parigino intrapreso tra maggio e novembre del 1736 da Amigoni e Farinelli, essi fossero accompagnati anche da Wagner, dando ragione delle notizie riportate dalle varie fonti veneziane circa un alunnato di quest'ultimo presso Laurent Cars, a giustificare la decisa svolta del suo stile grafico verso le modalità in voga nell'incisione francese del momento.

Editore e mercante di stampe di origine lionese – come sappiamo anche dagli studi di Veronique Meyer²⁷ – figlio dell'incisore Jean-Francois, promulgatore egli stesso delle modalità tecniche apprese dal suo maestro Nicolas-Henri Tardieu, Laurent Cars (1699-1771) era stato accettato all'Académie Royale nel dicembre del 1733 dopo esserne stato *agrée* dal febbraio 1729. A partire dal 1750 sarà sostanzialmente un editore, soprattutto del gran fondo di stampe per tesi illustrate ereditato dal padre²⁸, e delle opere del proprio allievo Jean-Jacques Flipart il cui fratello minore, Charles-Joseph, ritroveremo a Venezia nella bottega di Wagner come

²⁵ VERTUE 1934, p. 74.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Per i suoi studi su Cars si veda soprattutto MEYER 1997.

²⁸ Per cui si veda MEYER 2002.

allievo di Amigoni, assieme al quale si recherà poi alla corte di Madrid. Nella capacità di adattare la tecnica incisoria in rapporto alla resa più efficace degli originali pittorici, Cars fu da subito visto come il più fedele continuatore dei modi di Gérard Audran, di cui riprendeva, tramite il proprio maestro Tardieu, la maniera forte, larga e luminosa. Contrapposta a un orientamento tecnico interessato soprattutto «à la qualité de la taille [dove] le burin règne en maître, un burin implacable», la tendenza impersonata da Cars, quella che meglio incarna la cosiddetta *gravure libre*, «révèle un souci plus grand de l'expression. On n'y accorde au burin qu'un rôle subordonné, le premier revenant à l'eau-forte»²⁹. Il bulino interviene quindi soprattutto per conferire un accordo generale all'insieme, in continuità con l'inarrivabile capacità di Audran di 'dipingere' sulla lastra armonizzando la punta da acquaforte col bulino. Per questi caratteri di continuità stilistica, nel fascicolo di agosto 1775 del *Mercur de France* si affermava che «si quelqu'un de nos jours peut être comparé à Gérard Audran c'est le célèbre Laurent Cars. La sureté de son dessein & le goût de son travail nous rappellent presque tout ce que nous admirons dans le grand Audran»³⁰.

Tra i capolavori di Laurent Cars, come compiuta espressione dello *style moderne* in incisione, il *Mercur de France* aveva dato annuncio nel luglio 1732 della traduzione da un dipinto di Watteau oggi a Edimburgo, *Fêtes Vénitiennes* (fig. 9), eseguita per quella sorta di catalogo generale dell'opera di Watteau che fu l'ambiziosa impresa editoriale nota come il *Recueil Jullienne*. Interpretando la 'cultura visiva' più aggiornata del tempo, essa è forse l'esempio più eloquente dei modi tecnici a cui si dovette informare l'alunnato di Wagner presso Cars al suo arrivo a Parigi, fornendogli quel vocabolario grafico di cui si sarebbe fatto il miglior interprete una volta passato a Venezia, dove poi venne elaborando quei modelli in maniera personale e autonoma. Di Wagner potremmo quindi affermare quanto Jean-Baptiste Lempereur

²⁹ ROUX 1934, p. 454.

³⁰ GRAMACCINI, MEIER 2003, p. 117.

avrebbe detto dello stesso Cars, ovvero che «ses planches ne sentent point la sujétion d'un graveur copiste, mai [...] semblent l'ouvrage d'un même artiste qui aurait conçu et exécuté le sujet»³¹. Il fatto poi che gli ultimi dei quattro volumi con le quasi duemila stampe della raccolta promossa dal ricco commerciante di tinture Jean Julienne³², amico personale di Watteau e lui stesso incisore dilettante – sul modello della serie di riproduzioni dei dipinti e disegni del *Cabinet du roi* finanziata da Pierre Crozat – fossero pubblicati nel 1736, in singolare coincidenza col soggiorno parigino di Wagner, dovette farne un imprescindibile riferimento stilistico per la formazione del giovane incisore tedesco. Per non parlare poi del forte *appeal* economico e produttivo che una simile, ambiziosissima operazione promozionale e ‘commerciale’ dovette esercitare sulle future capacità imprenditoriali del giovane Wagner.

Tra gli artisti impegnati nel *Recueil Julienne*, e come Cars allievo di Tardieu, e suo figliastro, figurava anche Bernard Baron (1696-1762), che svolse tutta la sua carriera a Londra, con una bottega in Orange Street, Piccadilly³³, a poca distanza dalla bottega londinese di Amigoni. In particolare, dopo un soggiorno a Parigi nel 1729, impegnato a collaborare ai *Recueil* di Crozat e di Julienne, e in incisioni da Charles André van Loo, in quello stesso 1736 Baron tradusse a stampa il ritratto di Thomas Reeve dipinto da Amigoni, e certamente poté rappresentare un ulteriore canale di contatto tra il giovane Wagner e gli incisori francesi impegnati nella traduzione da Watteau. Uno degli esempi più eloquenti dei progressi tecnici di Wagner nel suo tirocinio francese è, significativamente, proprio un'incisione con un *San Giovanni Battista*, tratta da un dipinto del suo coetaneo van Loo (fig. 10), che aveva studiato a Roma sotto Benedetto Luti e aveva sposato una cantante italiana. Essa rivela un'acquisita padronanza di quella mo-

³¹ ROUX 1934, p. 455.

³² SAHUT, RAYMOND 2010. Per il *Recueil Julienne*, l'uso ‘pittorico’ dell'acquaforte e le tecniche combinate di acquaforte e bulino si vedano ora le illuminanti considerazioni di Rena Hoisington in HOISINGTON 2013a e HOISINGTON 2013b.

³³ RUCH 1973, pp. 13-19.

dulazione dei tratti, della resa delle ombreggiature e dell'uso dei punti d'impasto secondo i dettami di una lunga tradizione tecnica, messa a fuoco da tempo in sede teorica, e che merita qui una piccola digressione.

Preliminare necessario a ogni ragionevole ricostruzione di questo stile grafico sarebbe dunque un percorso a ritroso – ma impossibile da affrontare organicamente in questa sede – nella trattatistica seicentesca, a iniziare dal primo 'manuale' di calcografia, che Abraham Bosse pubblicò a Parigi nel 1645. Esso mirava soprattutto a fornire le indicazioni tecniche per la preparazione dei materiali e delle vernici per l'acquaforte, che mediante una tecnica laboriosa cercava di imitare i segni del bulino. Più di un secolo più tardi, tuttavia, Charles Nicolas Cochin il giovane, introducendo la riedizione del 1758 del trattato di Bosse, sottolineava come l'apprezzamento del bulino non fosse affatto tramontato «proprio in virtù della qualità di quel segno inciso, capace di modularsi rispetto alle variazioni di spessore, e per la sua 'pulizia', con cui l'acquaforte non riusciva a competere»,³⁴ ritenendolo ancora lo strumento ideale per la resa di alcuni soggetti, tra cui i ritratti. Nei suoi *Discorsi sopra l'intaglio* Domenico Tempesti, allievo toscano di Robert Nanteuil, sulla base delle indicazioni del maestro così aveva indicato nel secondo Seicento i modi espressivi nell'uso variato del bulino: «bisogna curvare i tratteggi secondo le cavità, le convessità, le pieghe e le inclinazioni del soggetto, immaginandoseli, per quanto l'incisione potrà consentirli, da un solo punto di vista»³⁵. E ancora suggeriva:

L'intaglio deve avere tre qualità unite insieme: Taglia, Prospettiva et Gusto. Taglia per la cavità, concavità, lineamenti e buon borino; prospettiva per la diminuzione della larghezza sì come della grossezza quanto del chiaro e dello scuro o vero il fondo et forza del disegno.

³⁴ Il trattato di Tempesti, rimasto a lungo inedito, è stato ben discusso e commentato in DE DENARO 1994, per cui si veda in particolare a p. 12.

³⁵ *Ibidem*, p. 101.

Gusto infine per la tenerezza di esse con l'intelletto ben formato al tutto insieme e secondo la cosa che deve rappresentare³⁶.

In merito a queste modalità tecniche ci basti però qui ricordare la sintesi che dell'uso combinato di acquaforte e bulino darà allo scadere del secolo Francesco Milizia nel suo *Dizionario delle belle arti del disegno*, del 1797, certo ispirato alla voce *Gravure* dell'*Encyclopédie*, che aveva avuto una nuova edizione a Ginevra, in forma di dizionario ragionato, nel 1791:

Dacché l'*incisione* all'acquaforte e a bolino è la più rimarchevole, conviene conoscerla bene [...]. Un solo rango di tagli non basta per rendere tutti i toni che debbon entrare in una stampa. Il primo vuol esser traversato spesso da un secondo, e talvolta da un terzo e da un quarto. Quindi i differenti grani, che danno varietà e carattere agli oggetti. [...] Abbozzate le ombre delle carni con tagli profondi, e le mezze tinte co' più leggieri, bisogna un lavoro assai più leggiero per giungere dolcemente al lume. Questo lavoro consiste in punti. S'incominci da lontano con lineette, e si termini in punti tondi. Anche le più o men delicate si han da tratteggiare con piccole linee rette o debolmente curve. I punti rotondi vanno situati con ordine in continuazione de' tagli, non gli uni al di sopra degli altri; ciascun punto d'un taglio punteggiato corrisponda a un bianco del taglio punteggiato superiore o inferiore. Si può nondimeno trattare qualche parte con punti impastati in disordine. [...] Tutti i generi di pittura si possono incidere bene colla punta, o col bolino, ma meglio coll'unione di questi due strumenti³⁷.

Benché espressione di un gusto in mutamento verso la formulazione dell'incisione di traduzione quale prenderà forma più trattenuta e cerebrale in epoca neoclassica, questa descrizione potrebbe ancora rendere con efficacia le vivaci modalità grafiche apprese da Wagner a Parigi intorno al 1736, evidenziandole come referenti di precisi codici segnici ed espressivi invalsi nel linguaggio incisivo dell'epoca. Queste ne avevano improntato lo stile in tempi così stretti che poco più tardi, nel 1738, George

³⁶ *Ibidem*, p. 119.

³⁷ MILIZIA 1797, II, pp. 10-11.

Vertue avrebbe incluso l'incisore tra i sei migliori maestri attivi a Londra³⁸. Col trasferimento di Wagner a Venezia, nel 1739, quello stesso stile andò poi diffondendosi man mano nella produzione incisoria della Serenissima attraverso la prolifica attività della *Calcografia wagneriana*, da cui uscì gran parte della produzione d'immagini decorative e devozionali del Settecento veneto (fig. 11). E il fatto che a interpretare questa tecnica nella bottega veneziana, con una fortunata serie di stampe da dipinti di Pietro Longhi³⁹, ci fosse tra gli altri anche Charles Joseph Flipart (1721-1797), il giovanissimo incisore che Amigoni e Wagner avevano condotto con sé da Parigi, riporta significativamente gli sviluppi dei modi grafici veneziani lungo percorsi di matrice francese (fig. 12), benché divenuti ormai l'espressione compiuta di un linguaggio apertamente internazionale.

³⁸ VERTUE 1934, p. 85.

³⁹ MARINI 1994.

Bibliografia

- CROSERA 2012 = C. CROSERA, *Tra studio antiquario e arte moderna: una galleria di carta*, in *Tiepolo Piazzetta Novelli. L'incanto del libro illustrato nel Settecento veneto*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 24 novembre 2012 – 7 aprile 2013) a cura di V.C. Donvito e D. Ton, Crocetta del Montello 2012, pp. 382-431.
- COHN 2013 = M.B. COHN, *A History of Intaglio Printmaking*, in «Print Quarterly», XXX, 2013, 4, pp. 474-477.
- DE DENARO 1994 = F. DE DENARO, *Domenico Tempesti e I discorsi sopra l'intaglio ed ogni sorte d'intagliare in rame da lui provate e osservate dai più grand'huomini di tale professione*, Firenze 1994.
- ÉMERIC-DAVID, P. L. JACOB 1863 = T. B. ÉMERIC-DAVID, P. L. JACOB, *Histoire de la peinture au Moyen Âge: suivie de l'histoire de la gravure, du discours sur l'influence des arts du dessin, et du Musée Olympique*, Paris 1863.
- FOCILLON 1987 = H. FOCILLON, *Vita delle forme*, Torino 1994.
- GALLO 1941 = R. GALLO, *L'Incisione nel '700 a Venezia e a Bassano*, Venezia (1941).
- GORI GANDELLINI 1811 = GORI GANDELLINI, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche raccolte da varj scrittori ed aggiunte a Giovanni Gori Gandellini dall'abate Luigi De Angelis*, vol. 9, Siena 1811.
- GRAMACCINI, MEIER 2003 = N. GRAMACCINI, H.J. MEIER, *Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648-1792*, München-Berlin 2003.
- GRIFFITHS 2016 = A.V. GRIFFITHS, *The Print before Photography: an introduction to European Printmaking 1550-1820*, London 2016.
- HENNESSEY 1990 = L.G. HENNESSEY, *Notes on the formation of Giuseppe Wagner's "Bella Maniera" and his Venetian printshop*, in «Ateneo Veneto», n.s. 28, 1990, pp. 211-228.
- HOISINGTON 2013A = R. M. HOISINGTON, *Learning to etch*, in *Artists and Amateurs. Etching in 18th-century France*, catalogo della mostra a cura di P. Stein, New York 2013, pp. 15-39.
- HOISINGTON 2013B = R. M. HOISINGTON, *Etching as a vehicle for innovations: four exceptional peintre-graveurs*, in *Artists and Amateurs. Etching in 18th-century France*, catalogo della mostra a cura di P. Stein, New York 2013, pp. 69-101.
- LANDAU, PARSHALL, 1994 = D. LANDAU, P.W. PARSHALL, *The Renaissance Print*, New Haven-London 1994.

- MANFREDI 2005 = M. MANFREDI, *Jacopo Amigoni, a Venetian painter in Georgian London*, in «The Burlington Magazine», 147, 2005, 1231, pp. 676-679.
- MARINI 1994 = G. MARINI, *Pietro Longhi and his Engravers*, in «Print Quarterly», XI, 1994, 4, pp. 401-410.
- MARINI 1995 = G. MARINI, *L'incisione nel Seicento e nel Settecento*, in *Storia di Venezia. Temi, II: L'Arte*, a cura di R. Pallucchini, Roma 1995, pp. 521-555.
- MARINI 2003 = G. MARINI, *La 'bella maniera' di Joseph Wagner e l'incisione di traduzione veneziana del Settecento*, in *Le tecniche calcografiche d'incisione diretta. Bulino, puntasecca, maniera nera*, a cura di G. Mariani, Roma 2003, pp. 100-107.
- MARINI 2018 = G. MARINI, *Grafica e stile nei globi di Vincenzo Coronelli*, in *Vincenzo Coronelli (1650-1718). L'immagine del mondo*, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 17 febbraio - 15 aprile 2018), a cura di M. Milanesi e H. Wohlschläger, Wien 2018, pp. 156-185.
- MAZZOCUT-MIS, 1998 = M. MAZZOCUT-MIS, *Forma come destino: Henri Focillon e il pensiero morfologico nell'estetica francese della prima metà del Novecento*, Firenze 1998.
- MEYER 1997 = V. MEYER, ad vocem *Cars*, in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, b. 16, München-Leipzig 1997, pp. 623-624.
- MEYER 2002 = V. MEYER, *L'illustration des thèses à Paris dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Peintres, graveurs, éditeurs*, Paris 2002.
- MILIZIA 1797 = F. MILIZIA, *Dizionario delle arti del disegno*, vol. II, Bassano 1797.
- MOSCHINI 1924 = G. , *Dell'incisione in Venezia*, Venezia 1924.
- PALLUCCHINI 1941 = R. PALLUCCHINI, *Avvertimento*, in *Mostra degli incisori veneti del Settecento*, catalogo della mostra (Venezia, 28 giugno - 30 settembre 1941), a cura di R. Pallucchini, Venezia 1941, pp. 9-16.
- ROUX 1934 = M. ROUX, *Inventaire du fonds français, graveurs du dix-huitième siècle*, Tome III, Paris 1934.
- RUCH 1973 = J.E. Ruch, *Bernard Baron un graveur français en Angleterre au début du 18 siècle*, in «Nouvelles de l'estampe», 12, 1973, pp. 13-19.
- SAHUT, RAYMOND 2010 = M.-C. SAHUT, F. RAYMOND, *Antoine Watteau et l'art de l'estampe*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 8 luglio - 11 ottobre 2010), Paris 2010.
- STIJNMAN = A. STIJNMAN, *Engraving and etching 1400-2000: a history of the development of manual intaglio printmaking processes*, London 2012.

VERTUE 1934 = G. VERTUE, *Vertue Note Books*, vol. III, in *The Twenty-second Volume of the Walpole Society*, Oxford 1934.

WOUK 2017 = E. Wouk, *Towards an anthropology of print*, in *Prints in translation 1450-1750: image, materiality, space*, a cura di S. K. K. Schmidt e E. Wouk, London – New York 2017, pp. 2-18.

ZANETTI 1771 = A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia 1771.

Didascalie

Fig. 1. Joseph Wagner, da Jacopo Amigoni, *Scena galante*, acquaforte e bulino. Roma, ICG.

Fig. 2. Joseph Wagner, da Jacopo Amigoni, *San Giuseppe col Bambino*, acquaforte e bulino. Roma, ICG.

Fig. 3. Laurent Cars, da François Le Moine, *Adamo ed Eva*, acquaforte e bulino. Roma, ICG.

Fig. 4. Laurent Cars, da François Le Moine, *Adamo ed Eva* (particolare), acquaforte e bulino. Roma, ICG.

Fig. 5. Joseph Wagner, da Jacopo Amigoni, *Tiresia*, acquaforte e bulino. Roma, ICG.

Fig. 6. Laurent Cars, da François Le Moine, *Il Tempo scopre la Verità*, acquaforte e bulino. Roma, ICG.

Fig. 7. Joseph Wagner, da Jacopo Amigoni, *Apoteosi di Carlo Broschi, il Farinelli*, acquaforte e bulino. Roma, ICG.

Fig. 8. Joseph Wagner, da Jacopo Amigoni, *Apoteosi di Carlo Broschi, il Farinelli* (particolare), acquaforte e bulino. Roma, ICG.

Fig. 9. Laurent Cars, da Antoine Watteau, *Festa veneta*, acquaforte e bulino. Roma, ICG.

Fig. 10. Joseph Wagner, da Charles-André van Loo, *San Giovanni Battista*, acquaforte e bulino. Roma, ICG.

Fig. 11. Charles-Joseph Flipart, da Pietro Longhi, *Al Ridotto*, acquaforte e bulino. Roma, ICG.

Fig. 12. Joseph Wagner, da Jacopo Amigoni, *L'Astronomia*, acquaforte e bulino. Roma, ICG.



1





Le Musée de France. Gravé d'après l'Original de François LeMoine Peintre du Roy. Ce Tableau est dans le Cabinet de Monsieur de Villars Secrétaire de l'Académie des Sciences; C'est une répétition du grand Tableau qu'on voit chez Monsieur Dourst Venise General dans la belle collection qu'il a faite de ouvrages de cet Auteur. Paris chez la Citoyenne de la Harpe vis à vis le Collège de France. J. P. D. R.















GIORGIO MARINI



11



12