

ROBERTO M. CENCI

L'INCISIONE

---

ESTRATTO DA  
*Cultura e scuola* - n. 120  
Ottobre - Dicembre 1991

---

## L'incisione

PREMESSA E CENNI STORICI. — La scarsa conoscenza delle tecniche incisorie ha creato e crea una enorme confusione tra gli appassionati ed estimatori di opere grafiche.

Si cercherà, in queste pagine, di chiarire quei concetti e quelle tecniche che vanno sotto il nome di grafica.

Per grafica si intende tutta quella produzione di un artista che comprende disegni, incisioni, scritture eseguite su superfici piane mediante differenti tecniche.

Indispensabile, prima di iniziare un discorso tecnico, accennare brevemente alla storia: l'arte di incidere il metallo proviene in massima parte dall'alta scuola di gioielleria; attorno al 1400 si hanno i primi riscontri di stampe calcografiche. La storia fa risalire la scoperta della prima stampa calcografica all'orafo e niellatore fiorentino Maso Finiguerra.

Questa tecnica trovò subito terreno fertile grazie alla presenza di grandi maestri quali il Lippi, il Botticelli, il Pollaiuolo (si ricordi di lui il combattimento mitologico) e il Mantegna, anch'egli grandissimo maestro di assoluta originalità come si può notare nel Cristo risorto, nei Bacchanali, nella Madonna con Bambino e nel Seppellimento di Cristo.

In Germania grandi nomi furono presto alla ribalta, e tra questi citiamo Van Bockold, Israel de Mekeln, Martin Schongauer (inventore del torchio calcografico) e Dürer, sicuramente il più grande tra gli incisori tedeschi, del quale non possiamo dimenticare Adamo ed Eva, la Melancholia, Sant'Antonio, la Morte ed il Diavolo.

Grande splendore ebbe in Francia attorno al Seicento l'opera di Callot, il quale riuscì ad ottenere i suoi celebri effetti luminosi. Di lui possiamo ricordare le Miserie della guerra e la Fiera dell'Impruneta.

Ad Anversa, Rubens diede vita ad una scuola del bulino; Anton Van Dick ottenne con la tecnica dell'acquaforte raffinati effetti nei suoi ritratti, ed ancora in Italia possiamo annotare grandi nomi tra i quali il Tiepolo (si pensi ai suoi luminosi Capricci), il Canaletto, il Grechetto, il Cantarini, il Piranesi (autentici capolavori sono le Prigioni).

Ma il più grande maestro in assoluto fu e sarà Rembrandt, il quale trattò il rame con una tale maestria e sicurezza da non avere uguale. Ne sono un esempio la Discesa dalla Croce, i Tre alberi, il Ritorno del figliol prodigo.

All'inizio del XIX secolo un altro grande genio dell'incisione appare: Francesco Goya, di cui ne sono un esempio i Capricci, i Proverbi, i Disastri della guerra. Nello stesso periodo annotiamo in Francia la presenza di Carot, di Meryon e più tardi in Germania Max Klinger, per arrivare ai nostri maestri tra i quali si può citare Fattori, Fontanesi e Longhi.

Negli ultimi anni hanno lasciato una grande impronta nomi come Picasso, con la

stupenda serie dei Saltimbanchi, Jacques Villon, creatore di opere astratte di grande finezza, Paul Klee ed infine Giorgio Morandi con i suoi calmi tracciati.

Dopo di lui, sino ad oggi, troppo vasto è il campo dei maestri per tracciare un quadro ben definito.

**ANNOTAZIONI IMPORTANTI.** - La stampa d'arte, interamente eseguita a mano, ha avuto, negli ultimi anni, un notevole sviluppo, divenendo una parte preponderante del mercato dell'arte.

Tale fortuna è dovuta al minor costo delle opere grafiche di fronte alle più tradizionali e impegnative espressioni dell'arte (olii, sculture, disegni, ecc.).

L'acquisto di un'opera unica di un pittore appena affermato risulta, infatti, proibitivo al pubblico più vasto. La diffusione delle stampe a mano originali, più accessibili quanto a costo, consente invece di proporre opere alla portata di tutti.

Attorno alla grafica si è creata, negli ultimi tempi, una crescente diffidenza da parte del pubblico, timoroso di raggiri e dubbioso sul reale valore delle opere.

Tali sospetti sono, purtroppo, causati dalla speculazione messa in atto da trafficanti poco seri, che spacciano per stampe d'arte originali, delle riproduzioni, magari ben eseguite, ma prive di pregio artistico e di valore commerciale.

Il privato va, però, rassicurato che l'acquisto di un foglio di qualità presso un venditore di fiducia è garanzia di un proficuo investimento dei propri risparmi.

L'aspetto economico, sebbene convincente, non è il solo a consigliare l'acquisto di un'opera grafica.

Iniziare dalla stampa d'arte è anche un modo per cominciare a diventare un discepolo o un apprezzabile collezionista e per affinare gradualmente il proprio gusto; è infine, l'espedito più semplice per conoscere il mondo e il lavoro degli artisti.

È preferibile, in ogni caso e a parità di prezzo, comperare delle buone stampe d'arte, che hanno tra l'altro uno specifico mercato, piuttosto che croste di pessimo gusto e, comunque, prive di valore.

Sul piano tecnico-estetico, a parità di livello qualitativo, non vi è apparentemente differenza tra una stampa d'arte e una stampa industriale.

Ciò che, però, contraddistingue la prima dalla seconda, priva di valore, è l'origine.

La precisazione di che cosa si debba esattamente intendere per stampa originale è un fatto piuttosto recente. Fu a seguito di scandali e di abusi, provocati anche dalla condotta incauta di alcuni artisti, che si sentì l'esigenza di moralizzare il mercato e di dare una definizione, che fosse da tutti accettata, della stampa originale, prevedendo, nel contempo, norme precise per l'incisore.

Per difendere il lavoro dell'artista e poterlo così siglare con «grafica originale» fu necessario creare un regolamento preciso dettato da tre convenzioni internazionali.

La prima convenzione, formulata in paragrafi, è stata dettata dal terzo Congresso delle arti plastiche di Vienna nel 1960:

- 1) Scelto il procedimento tecnico, spetta solo all'artista di fissare il numero degli esemplari da tirare;
- 2) La stampa, per essere considerata originale, deve portare, oltre alla firma dell'artista, la numerazione progressiva e totale;
- 3) A tiratura esaurita, la matrice deve essere distrutta (biffata, cancellata) o almeno portare un chiaro segno indicante che l'edizione è stata ultimata;

4) Quanto sopra si riferisce a opere grafiche considerate originali, in quanto l'artista stesso abbia disegnato o inciso la matrice; altrimenti la stampa si deve considerare riproduzione.

La convenzione viennese contiene già norme tali da tranquillizzare sia l'incisore che il più intransigente dei collezionisti.

La seconda convenzione è quella americana. Il Print Council of America, con sede a New York, si propone il seguente quesito: che cosa è una stampa originale? Una stampa originale, risponde la convenzione, è un'opera d'arte che deve avere i seguenti requisiti generali:

- 1) Solo l'artista crea il disegno, l'invenzione sopra o nella piastra (matrice) con il proposito di eseguire la stampa;
- 2) La stampa è tratta dal suddetto materiale dall'artista o da chi esegue il lavoro attenendosi alle direttive stesse dell'incisore;
- 3) La stampa ultimata viene approvata dall'artista;
- 4) Le cosiddette prove di artista devono essere limitate e dichiarate;
- 5) L'edizione limitata deve portare il numero progressivo e finale;
- 6) È consigliabile che l'incisore cancelli o biffi la matrice a edizione ultimata;
- 7) L'indicazione della data dell'incisione è un requisito apprezzabile.

Ed ecco infine la terza convenzione, quella francese, che è la più severa e la più accettata.

La definizione di originale è stata dettata dal Comité National de la Gravure nel 1964, «Sono considerate incisioni originali le prove tirate in nero o in colore da una o più matrici interamente disegnate e incise a mano dell'artista qualunque sia la tecnica usata ad esclusione di tutti i procedimenti meccanici o fotomeccanici».

Solo le stampe rispondenti a questi requisiti hanno diritto a chiamarsi «Estampes originales».

Dunque, in modo chiaro viene affermato che il prodotto che non è di mano dell'artista e, aggiungo, tirato a «braccio» (torchio a stella), non è prodotto originale. Così, fotolito fotoserigrafie e fotoincisioni sono prodotti di scarso valore economico; anche se mantengono il loro messaggio poetico, sono paragonabili a delle affiches, cioè manifesti.

Ma per originalità non si deve soltanto intendere il fatto creativo da attribuirsi ad un artista, bensì anche la garanzia che tale originalità è mantenuta dalla fase preparatoria all'ultimo esemplare ricavato.

L'artista, firmando il foglio stampato, ne garantisce l'autenticità e risponde di tutto il ciclo (ideazione, incisione e stampa), rendendosi responsabile anche della numerazione dichiarata.

Per dare una collocazione più esatta alla stampa d'arte originale sono opportune alcune precisazioni. All'inizio (dal XVI sec.) gli incisori non si ponevano invariabilmente lo scopo di eseguire opere d'arte. La stampa d'arte aveva la funzione di illustrare (anche attraverso la riproduzione di opere di grandi artisti) libri o edizioni periodiche e di diffondere la cultura, specie nelle campagne. Le tirature dovevano essere elevate e a basso costo. La necessità di copie da distribuire condizionava il procedi-

mento di stampa impiegato, che era prima di riproduzione artigianale e diventava man mano industriale.

Dal XVII secolo in poi (era industriale), i sistemi di stampa industriali si svilupparono sempre in base alle esigenze determinate dalle intensificate comunicazioni di massa, tenendo conto di un rapporto fra i costi tecnici, le materie prime, la celerità di stampa e di diffusione e la qualità.

Anche quando si voleva arrivare ad un livello qualitativo superiore alla norma, si cercava di mantenere un rapporto di equilibrio tra i sopracitati elementi.

Ecco la differenza: la stampa d'arte originale, poiché non tiene conto di questi rapporti, conserva i requisiti artigianali dell'inizio. Essa non ricorre a procedimenti industriali, ma viene realizzata tramite la presenza ed il lavoro totale dell'artista (creatore e incisore) che non si limita, perciò, al rilascio di un autografo da pagarsi profumatamente.

Qualsiasi altra stampa, seppure contraddistinta da una serie di numeri e dalla firma, dovrà considerarsi una semplice riproduzione commerciale e come tale venir valutata.

La garanzia che si tratti di opera originale viene data all'acquirente unicamente da un mercante di fiducia, che di ogni foglio conosce l'autore, l'originale e lo stampatore.

**LA TIRATURA.** - Si intende per tiratura il numero complessivo delle copie stampate.

Il valore commerciale di una stampa, non certo quello artistico, è in rapporto con la tiratura che può essere di 10, 20, 50, 100, 150, ecc. copie.

Più è alto il numero delle copie e meno vale ciascuna di esse sul mercato.

Il numero delle copie stampate è dichiarato dalla cifra in numeri arabi scritta, a mano, sotto l'incisione.

Il primo numero indica l'ordine della stampa, il secondo, dopo la barra, il totale delle copie stampate (1/99, 2/99, ... 99/99).

Oltre agli esemplari destinati alla vendita si ricavano venti o venticinque fogli contrassegnati da cifre romane (I/XX, II/XX, ... XX/XX) riservate all'artista (o a coloro cui egli donerà) e che non dovrebbero essere poste in vendita.

Prima di effettuare la tiratura definitiva vengono eseguite, sotto il controllo dell'autore stesso, delle prove per determinare il colore, la pressione, il tipo di carta eccetera. Questi esemplari, detti prove d'autore (p.a.) sono ritirati dall'artista.

Le prove sono molto ricercate dagli amatori per la loro rarità e raggiungono, in genere, una quotazione lievemente superiore alle altre copie.

Se nel corso delle modifiche l'autore opera sostanziali interventi sulla matrice, gli esemplari poi ottenuti devono essere ritenuti come nuova tiratura; se le modifiche non sono sostanziali, ma si limitano a semplici variazioni di vernice, di colore, di pressione, gli esemplari sono da considerarsi una variante della tiratura iniziale.

Eseguite le prove, l'artista dà l'autorizzazione alla stampa, firmando una delle copie con la dicitura si stampi, oppure bon a tirer.

Ultimata la tiratura, per evitare che si stampino altre copie, la matrice viene distrutta, o più comunemente sfregiata. Le lastre e i legni vengono biffati (producendo trasversalmente dei tagli con il bulino), mentre la pietra litografica può essere sottoposta a un processo di rinnovo della granitura.

**LA FIRMA.** - Soltanto da pochi decenni gli artisti firmano di proprio pugno ogni esemplare stampato delle loro incisioni.

Prima, la firma appariva sulla lastra in forma di monogramma, oppure il nome dell'artista era stampato alla base dell'incisione.

Dopo l'avvento della litografia, gli autori cominciarono a firmare direttamente la pietra. Ciò non escludeva, però, il rischio di giustificare in modo illimitato tutti gli esemplari successivamente realizzati.

Negli ultimi decenni, per garantire in modo indubbio l'autenticità, si adottò l'uso di firmare ogni esemplare a matita, sotto l'incisione.

**QUANTO SI DEVE PAGARE UNA STAMPA D'ARTE.** - Per la stampa d'arte originale vale la problematica generale relativa ai prodotti artistici in genere.

L'art. 55 del D. M. 14-1-1972 nello stabilire che le merci esposte per la vendita al pubblico devono recare in modo chiaro e visibile l'indicazione del prezzo, escluse da questa norma, tra altri prodotti, gli oggetti artistici.

I prezzi contenuti nei cataloghi o nei prezari devono, perciò, intendersi puramente indicativi (salvo diversa precisazione), in quanto la loro determinazione è subordinata alla libera trattativa, che terrà presenti le quotazioni correnti di mercato e che si baserà inoltre sulla valutazione critico-estetica dell'opera.

La quotazione delle stampe d'arte originali varia in media dalle 120.000 lire per l'artista valido che va affermandosi, alle 180.000/350.000 lire per un maestro, fino a uno/tre milioni per gli artisti più noti, soprattutto se scomparsi.

Il prezzo è naturalmente in relazione alle diverse caratteristiche dell'incisione: il valore e la notorietà dell'artista, la tiratura, la qualità.

**COSA DICE LA LEGGE.** - Dal punto di vista giuridico, il problema della grafica (e dei multipli in genere) è molto delicato e ha provocato numerosi e contrastanti precedenti giuridici, soprattutto per quel che riguarda il diritto d'autore.

Quanto ai requisiti della stampa d'arte originale la legge italiana è piuttosto carente e non è di grande tutela per l'acquirente. Un accenno soltanto è contenuto nel Codice Civile - Leggi Complementari, ove genericamente si considerano stampe originali quelle tratte dall'incisione originaria e firmate dall'autore.

Più recenti e più specifiche sono le norme penali inerenti alla contraffazione, contenute nella legge 20-11-1971, n. 1062, che riguarda le opere d'arte in genere. Tale legge regolamenta, inoltre, il commercio delle opere d'arte, richiedendo al venditore l'iscrizione nell'apposito registro e imponendogli l'obbligo di rilasciare, all'atto della vendita, i documenti di autenticità dell'opera.

**ACQUISTANDO LE STAMPE D'ARTE.** - Nel campo delle stampe non è impresa facile sfuggire all'imbroglio o evitare di acquistare, a caro prezzo, un volgare foglio di carta stampata.

L'esperienza e la competenza necessarie non sono, d'altronde, doti che si improvvisano.

La regola fondamentale è la prudenza: fidarsi sì del proprio fiuto e delle proprie conoscenze, ma rivolgersi soprattutto a organizzazioni e a mercanti specializzati, seri e di fiducia.

Occorre in ogni caso:

a) Scegliere autori validi (piuttosto che artisti poco noti e senza mercato) assicurandosi che si tratti di maestri incisori che sanno, cioè, lavorare personalmente la matrice, e non di ideatori soltanto.

b) Accertarsi della qualità dell'incisione.

Essa dipende:

- purezza (perfezione e regolarità) del segno inciso;
- cura con cui l'incisione è stata stampata;
- scelta della carta usata;
- abilità con cui la lastra è stata inchiostrata.

Il requisito della qualità è indispensabile per la stampa antica. Per quella contemporanea essa, sempre da verificare, è assicurata dai mezzi più sofisticati a disposizione dell'incisore e dello stampatore.

c) Controllare lo stato di conservazione.

La parte più importante è la composizione, quella incisa cioè, che non deve risultare rovinata. Il foglio non deve presentare danni, strappi, ingialliture, macchie, mutilazioni e restauri, è opportuno scartare i fogli incollati ad un qualsiasi supporto (tavola, tela, vetro, ecc.).

Il venditore corretto è solito denunciare gli eventuali danni della stampa; alcuni amatori usano farsi rilasciare a questo proposito, unitamente al certificato di garanzia, una dichiarazione sul perfetto stato di conservazione dell'incisione.

d) Esigere il certificato di garanzia, prescritto dalla legge, corredato dalla fotografia dell'opera, in bianco e nero.

Tale certificato deve dichiarare:

- il nome, il cognome dell'artista e, preferibilmente la data di nascita (per evitare omonimie);
- il titolo dell'opera;
- il numero di catalogo o di riferimento all'archivio del mercante;
- la tecnica impiegata dall'autore, con l'indicazione dei colori e, possibilmente, del tipo di carta usata per la stampa;
- le dimensioni della parte incisa;
- le dimensioni del foglio;
- la dichiarazione che la numerazione e la firma sono autografe dell'artista o che la firma è soltanto incisa;
- l'indicazione del numero dell'esemplare acquistato;
- la tiratura: esemplari numerati in arabo (1/99-99/99);
- esemplari numerati in romano (I/XXV-XXV/XXV);
- esemplari siglati P.A. (prova d'artista);
- la dichiarazione che la matrice è stata biffata.

Il certificato deve essere intestato all'acquirente, datato, timbrato e firmato dal mercante.

La garanzia ripropone un accenno alle copie ed ai falsi. La copia è la riproduzione esatta di un'opera da parte di un'artista o un artigiano che non ne sia l'autore. Anti-

La carta a mano, fabbricata con stracci e priva di colla, risente meno di questi inconvenienti di quella ricavata dalla cellulosa.

**I MULTIPLI.** — Se con «grafica» si è soliti comprendere le stampe d'arte originali, con «multiplo» (termine che dovrebbe comprendere più propriamente anche le stampe) ci si riferisce in genere a quelle riproduzioni di un oggetto o di una scultura eseguite con differenti materiali su progetto originale di un artista.

In questo campo non si è sentita, al momento, l'esigenza di una precisa regolamentazione, sia per la diffusione più recente del multiplo sia per l'abitudine ad attenersi, per quanto applicabili, agli stessi criteri inerenti alla stampa d'arte.

Si dà perciò anche qui per scontato il concetto di originalità, mentre esistono i requisiti di autenticità, garantiti dall'artista attraverso la numerazione (quantità) e la firma di ogni esemplare.

I materiali impiegati sono i più diversi: bronzo, oro, argento, ceramica, mosaico, plastica, legno, panno, a volte si ricorre pure a tecniche miste.

Si attribuisce a Miguel Ortiz Berrocal il merito di aver applicato, per primo, alla scultura, il concetto divulgativo insito nelle stampe d'arte.

Altri autori, che forse prima temevano di svilire il mercato, ne hanno seguito l'esempio (Minguzzi, Greco, Messina, Ceroli, Cassinari, Becheroni, Finotti...) e, limitando così i notevoli costi del materiale e della fusione, hanno permesso anche alla scultura di entrare in ogni casa.

Il costo di un multiplo, infatti, rispetto all'originale di cui a volte è la riduzione in scala, di molto più contenuto e, in media, oscilla dalle centomila lire al milione. Può, naturalmente, raggiungere limiti più alti in relazione al nome dell'artista e al materiale impiegato.

#### *Le tecniche di incisione.*

##### Calcografia (matrice in cavo):

- acquaforte (incisione indiretta sulla lastra)
- acquatinta (incisione indiretta sulla lastra)
- cera molle (mediante morsura)
- maniera allo zucchero (mediante morsura)
- morsura diretta (mediante morsura)
- varie maniere (mediante morsura)
- bulino (incisione diretta sulla lastra)
- puntasecca (incisione diretta sulla lastra)
- maniera nera (incisione diretta sulla lastra)

##### Litografia (matrice in piano):

- litografia su pietra
- litografia su zinco
- serigrafia in seta
- monotipia

##### Xilografia (matrice in rilievo):

- xilografia legno di testa
- xilografia legno di filo
- linoleografia
- tipografia in piombo

**CALCOGRAFIA.** — Il bulino è l'attrezzo usato per asportare meccanicamente il materiale dalla superficie della lastra. Occorrono anni di esperienza per poter ottenere risultati notevoli. In quest'arte, solitamente l'artista incisore si avvale di questa tecnica per apportare piccoli ritocchi o modifiche, oppure per ottenere particolari effetti. Numerose possono essere le punte dei bulini a seconda delle immagini che si vogliono ottenere. Comunque ai giorni nostri pochi sono gli incisori che si avvalgono di questa tecnica.

La puntasecca è intesa come deformazione della superficie della lastra senza asportazione di materiale; la punta viene tenuta tra le dita come una matita e premuta sulla superficie della lastra fino a provocare delle sbavature, le quali assieme al solco trattengono nella fase di stampa l'inchiostro, che darà sulla carta, una volta stampato, una sfumatura morbida tipica della puntasecca.

La scelta della lastra è di notevole importanza poiché più tenero sarà il materiale, più fresco e naturale apparirà il disegno, ma al momento della stampa, le sbavature sottoposte alla pressione del torchio a rulli si deformeranno e così pure i solchi tenderanno a chiudersi permettendo la tiratura di poche copie.

Dal numero di copie stampate e dal tipo di segno che si vuole ottenere verrà effettuata la scelta del materiale; normalmente si usano lo zinco o il rame. Per questa tecnica le punte usate possono essere le più varie; normalmente si usano in acciaio, comunque, qualsiasi materiale la cui durezza sia superiore al materiale della lastra potrà essere impiegato. Terminata l'incisione della lastra l'artista, a seconda della leggerezza del segno e del materiale della lastra, deciderà la quantità di buone copie ottenibili.

*L'acquaforte.* — Questa tecnica prende il nome dalla vecchia denominazione dell'acido nitrico. Solitamente viene usato questo acido per incidere chimicamente i segni eseguiti sulla lastra precedentemente protetta con della cera.

Occorre particolare attenzione nella scelta della lastra, poiché ogni metallo, avendo una durezza diversa, permette di ottenere effetti particolari e tirature differenti. Normalmente vengono usati due metalli, lo zinco ed il rame; quest'ultimo permette di ottenere una superficie perfettamente liscia, speculare e priva di segni, che verrebbero altrimenti ad alterare il risultato finale. Prima di iniziare la ceratura, occorre sgrassare accuratamente la lastra, strofinando con un panno imbevuto di alcool e cosperso di bianco di Spagna, sino a quando il bianco di Spagna non abbia cambiato colore. Terminata questa operazione, si lava la lastra sotto un getto d'acqua aiutando con un pennello, infine la si asciuga con un panno pulito.

Durante tutta l'operazione si deve evitare di toccare con le mani la superficie da incidere; dopo aver terminato di asciugare la lastra, si depone quest'ultima sopra lo scaldastre. La fase di ceratura è di notevole importanza, poiché una mal riuscita copertura della lastra può provocare, a morsura ultimata, bruciature ed errori.

Non vorrei dilungarmi ulteriormente nel descrivere la preparazione di cere poiché

in commercio se ne possono reperire di ottima qualità, comunque descriverò la forma di una cera solida usata da Rembradt:

|                    |                  |
|--------------------|------------------|
| Cera Vergine       | 2 parti in peso  |
| Mastice in lacrime | 1 parte in peso  |
| Ambra              | 1 parte in peso. |

Per la preparazione, si scaldano i componenti a bagnomaria fino allo stato liquido ed avendo cura che si miscolino sino ad ottenere una soluzione omogenea e di unico colore; si versa in recipiente (una tazza da caffè può servire all'occasione) e si lascia raffreddare, così si otterranno dei blocchetti solidi che serviranno per incerare le lastre.

Ora si prende la lastra accuratamente preparata e la si pone per alcuni minuti sullo scaldalastre, si prende un blocchetto di cera avvolto in un tessuto di seta (si usa la seta per la trama molto fine la quale serve a filtrare le eventuali impurità della cera).

Quando la cera inizierà a sciogliersi, si distribuirà uniformemente sulla superficie e poi, con un tampone di stoffa ricoperto di seta, si cercherà di coprire in modo uniforme e sottile.

Tutto ciò deve essere effettuato nel minor tempo possibile per non alterare con il calore le qualità di elasticità e resistenza della cera.

Un altro metodo per incerare la lastra consiste nella ceratura a rullo. Si procede nel modo seguente: si pone sullo scaldalastre per alcuni minuti la lastra, poi si distribuiscono uniformemente delle impronte di cera e si passa un rullo incrociando in direzioni diverse avendo cura di usare la stessa pressione con la mano. Dopo e prima dell'operazione occorre lavare con petrolio in modo accurato il rullo per pulirlo dalla polvere e dai residui che provocherebbero una cattiva ceratura.

Verrò ora a descrivere la tecnica correntemente usata, la ceratura a pennello. Si deve usare una cera liquida; con un pennello di setola morbida si distribuisce la cera mettendo poi per alcuni minuti la lastra sullo scaldalastre, affinché si spanda uniformemente facendo scomparire i segni del pennello, e facilitando l'evaporazione del petrolio; dopo di che si toglie la lastra che sarà pronta per essere incisa. Terminata la fase preparatoria della lastra, l'artista potrà finalmente con delle punte, solitamente in acciaio, intagliare la vernice di copertura; nel apprestarsi ad incidere occorre tenere presente che l'immagine in stampa risulterà ribaltata specularmente. Occorre inoltre non provocare incisioni troppo larghe le quali nella fase di pulitura che precede la stampa, verranno ad essere pulite dall'inchiostro, rendendo priva di colore la stampa.

Durante la fase d'incisione è bene toccare il meno possibile la cera per non rovinarla e dover ricorrere a fastidiosi ritocchi. A volte si rende necessario all'artista cancellare alcune parti laddove la cera è stata tolta; allora si ricorre alla cera liquida e con un pennello dalla punta sottile si effettuano le correzioni.

Con la cera si verniciano pure i bordi ed il dorso della lastra e si lasciano asciugare per alcune ore, dopo di che la lastra è pronta per essere messa nel bagno di acido. Il bagno di acido, chiamato comunemente «mordente», serve per incidere chimicamente ciò che in precedenza è stato intagliato sulla lastra. A seconda del materiale e del segno che si vorrà ottenere sulla lastra, si preparerà un mordente più o meno for-

te: notevole importanza ha la temperatura dell'ambiente in cui viene effettuata la morsura.

Per le lastre in zinco normalmente si usa una soluzione contenente acido nitrico, facilmente reperibile. Consiglio di usare il tipo per analisi il cui titolo è estremamente preciso, per cui si possono ottenere soluzioni ben definite. Durante la fase di preparazione, occorre usare molta attenzione poiché l'acido esala vapori pericolosi e provoca ustioni. L'operazione di preparazione è consigliabile che venga effettuata in un luogo aperto, mettendo le parti stabilite di acqua in una bacinella di plastica e poi con cautela si versi la quantità di acido nitrico, si mescoli con una bacchetta di vetro e si metta così la soluzione ottenuta in una bottiglia di plastica avendo cura di scrivere le parti sia di acido che di acqua e la data in cui è stata preparata la soluzione.

Le proporzioni di acido — acqua possono essere le più svariate, il tempo di morsura può variare da alcuni minuti sino ad alcune ore. Bisogna tenere presente che in funzione del numero di morsure effettuate si dovranno allungare i tempi, poiché la soluzione gradualmente perde di forza. Quando si vedrà che la lastra non reagirà più, significa che occorre procedere alla preparazione di una nuova soluzione.

Per lastre in rame, la morsura può essere eseguita, sia con soluzioni di acido nitrico, sia con soluzioni contenenti cloruro ferrico. Questo risulta meno pericoloso e l'effetto che si ottiene è decisamente superiore, poiché i segni a fine morsura risulteranno più sottili e puliti.

La morsura con soluzioni contenenti acido nitrico su lastra di zinco o in rame si deve effettuare sotto cappa, la quale deve essere munita di aspiratore, poiché i gas liberati durante la morsura sono nocivi. Per una morsura su lastra in rame, meno pericolosa e più valida, occorre adoperare una soluzione di cloruro ferrico. Questo prodotto si trova in commercio sotto forma di sali, è inodore e non provoca ustioni.

I tempi di morsura variano a seconda del solco desiderato ed è l'esperienza che normalmente permette di prolungare oppure mettere fine alla morsura. Di tanto in tanto è bene togliere la lastra dal bagno, lavarla accuratamente con un getto d'acqua e con una lente controllare la profondità dei tratti.

Ciò permette di valutare quando dovrà terminare la morsura. Numerose, comunque, possono essere le composizioni dei mordenti. Non ritengo opportuno dilungarmi, poiché questi particolari verranno appresi con l'esperienza.

Durante ogni morsura con soluzioni contenenti acido nitrico, è bene, per una buona riuscita dei tratti, togliere con una penna, per tradizione di oca, le bollicine che verranno a formarsi sulla superficie della lastra nella parte dove è stata tolta la cera. Normalmente la morsura viene effettuata in vasche di plastica e, come detto precedentemente si procede sotto cappa. Terminata la morsura, si toglie la lastra dalla bacinella, la si lava accuratamente con acqua e con del solvente si toglie la cera. A questo punto si può procedere alla tiratura su carta, la prima copia prenderà il nome di copia di stato.

Sino a questo momento abbiamo trattato la morsura piana, ottenuta con una morsura sola, anche con segni diversi, dovuti alla grandezza dell'intaglio che ha inciso la cera di copertura. Mediante la morsura a più tempi potremo, ottenere tratti di incisione la cui profondità varia a seconda del tempo di morsura. Normalmente si procede in due modi; il primo consiste nell'intagliare totalmente la lastra e dopo averla immersa nel bagno di acido per un tempo ben definito, toglierla, lavarla accu-

ratamente, asciugarla e con una cera fluida coprire i tratti che si desidera nella fase di stampa siano più chiari. Dopo di che occorre immergere ancora la lastra nel bagno e ripetere l'operazione quante volte si terrà opportuno; così si potranno ottenere diverse intensità di colore tante quante sono state le morsure.

Il secondo modo consiste nell'intagliare una parte del disegno sulla lastra che poi si immerge in bagno di acido. Dopo un tempo prestabilito si toglie la lastra, dopo averla lavata e asciugata si continua nell'intaglio e si ripete l'operazione, così la prima parte intagliata avrà al termine un segno più profondo, il quale all'atto della stampa darà luogo ad una intensità maggiore di colore. La prima prova di stampa mette in luce eventuali errori di morsura.

Ora illustrerò come porre rimedio ad una morsura troppo leggera o troppo forte. Se la stampa risulterà troppo debole, si dovrà approfondire il segno. Occorrerà munirsi di un rullo di gomma, incerare la sua superficie passando su di una lastra piana e resistente (una lastra di marmo) sino a quando si noterà una distribuzione omogenea della cera su tutta la superficie del rullo. Ora dopo aver lavato, sgrassato e fatto asciugare la lastra, si porrà il rullo incerato cercando di usare la stessa pressione con la mano sino ad ottenere una completa copertura di cera la quale dovrà aver lasciato scoperti i segni precedentemente incisi. Se alcuni risulteranno incerati, con una punta si cercherà di togliere la cera e si continuerà la morsura. Questa è un'operazione che non sempre riesce, e che a volte va ripetuta. Nel caso di una morsura troppo prolungata, i segni sono divenuti molto larghi ed hanno provocato bruciature, che nella fase di stampa non trattengono l'inchiostro. Per ovviare a ciò, occorre tratteggiare a puntasecca tutta la parte bruciata, poiché le barbe si schiacciano per l'effetto della pressione del torchio; occorrerà riprendere più volte il tratteggio a puntasecca.

Ad incisione ultimata, si deciderà di iniziare la stampa, avendo cura di scegliere il tipo di carta ed i colori che meglio potranno far risaltare la stampa. Queste copie, risultanti da tutte le prove, andranno firmate e andrà aggiunto che si tratta di prova d'autore (p.d.a.) oppure di prova di stampa (p.d.s.). Invece la prova che si rierrà definitiva, cioè come dovrà essere effettuata la tiratura, si firmerà con l'indicazione: buono per la stampa.

*L'acquatinta.* - Con le tecniche sino ad ora illustrate si possono ottenere sulla lastra dei segni che avranno diverse tonalità, ma a volte l'artista desidera liberarsi dal segno e ricorrere alle macchie di colore, che si possono ottenere con le tecniche dell'acquatinta.

L'acquatinta consente di ottenere sulla lastra zone di punteggiatura più o meno fitte e ben definite. Solitamente l'acquatinta viene usata in ausilio all'acquaforte ed alle altre tecniche, ma non è da escludere la possibilità di ottenere lastre totalmente punteggiate all'acquatinta. Occorre preparare la lastra nel modo solito, dopodiché con un pennello si coprono con vernice di copertura le parti che all'atto della stampa dovranno risultare bianche, oppure le parti che in precedenza sono state sottoposte a morsura, si lasci asciugare la vernice, e a questo punto la lastra è pronta per essere preparata all'acquatinta.

Numerose sono le tecniche. Solitamente si usano polveri di pece greca (colofonia), oppure di bitume giudaico. Queste vengono distribuite più o meno uniformemente sulla lastra mediante un sacchetto di stoffa oppure con un setaccio estremamente fi-

della stampa si noteranno i vari passaggi, poiché la vernice di copertura evidenzierà in modo netto le varie morsure.

Se si desidera un passaggio graduale tra un'acquatinta e l'altra, occorre usare al posto della vernice un pastello di cera il quale passando sulla lastra si sgretolerà in modo non uniforme, così da ottenere passaggi graduali tra differenti morsure.

Prenderò ora a trattare alcune tecniche particolari che permettono di ottenere effetti estremamente interessanti paragonabili alle tecniche della pittura. Queste maniere solitamente sono di ausilio alle più tradizionali.

Passerò alla descrizione della maniera nera, inventata da Ludwig Von Siegen nel XVII secolo: tecnica molto laboriosa, lunga e difficile, ma l'unica che permette di ottenere sfumature graduali che vanno dal nero al bianco assoluto.

Per eseguire questa tecnica si usa uno speciale pettine, inventato dall'olandese *Blooteling*, che viene impugnato mediante un manico e fatto passare con forza sopra alla lastra, incrociando i segni sino ad ottenere la totale ed uniforme deformazione della superficie che, a prima vista, sembrerà essere stata sottoposta ad una fitta acquatinta e che, all'atto di una prova di stato, darà luogo ad una stampa totalmente nera (altri possono essere gli utensili per la preparazione della lastra). Ora con brunitoi e raschietti si possono ottenere le varie sfumature e forme desiderate schiacciando e asportando la grana; si possono anche usare, per moderare le differenti grane, carte vetrate. Data la particolare delicatezza, occorre usare molta attenzione poiché le lastre trattate alla maniera nera permettono un numero limitato di copie.

Cera molle; questa tecnica permette di ottenere effetti estremamente morbidi simili ad un disegno eseguito con matite.

Soluzione alla pece greca: si possono ottenere effetti di acquatinta particolari facendo sciogliere della pece greca in alcool e, con un pennello cospargere la lastra.

Mentre la soluzione si asciugherà, per effetto di cristallizzazione, la pece greca si screpolerà, dando luogo a numerose e fini screpolature che permetteranno all'acido di effettuare una morsura molto delicata.

Terminata l'incisione ed effettuata la prima stampa, a volte si deve alleggerire un segno: ciò si può effettuare con un brunitoio, premendolo con forza sui bordi del segno così da renderlo meno profondo. Invece, per cancellare un segno, si devono asportare prima i suoi bordi con un raschietto, poi schiacciarli e lisciarli con un brunitoio, infine con carte vetrate fini si liscia l'avvallamento.

Spesso, dopo una cancellatura, occorre incidere nuovi tratti, i quali devono combinare come tonalità con gli altri incisi in precedenza.

Ciò è molto difficile e solo con una grande esperienza si possono ottenere buoni risultati.

Prima di iniziare la tiratura, occorre arrotondare gli angoli e i dorsi della lastra. Si può effettuare ciò mediante carte vetrate, e si può pure lucidare la lastra se occorre avere una stampa priva di aloni od ombre.

L'inchiostro per la stampa calcografica è composto da olio di lino cotto sino ad ottenere una densità cremosa e colorato con pigmenti naturali triturati in precedenza; il tutto viene miscelato, filtrato e messo in un recipiente con tappo.

La carta per la stampa è una carta particolare, che deve potersi deformare sotto la pressione del torchio senza strapparsi.

Questo tipo di carta viene prodotto ancora in modo artigianale.

Per ottenere buoni risultati ed evitare la rottura, la carta viene usata umida. Solitamente, il giorno prima della stampa, si bagnano i fogli passandoli in una bacinella piena di acqua e mettendoli in pila, alternando ad uno bagnato un foglio asciutto ed appoggiando poi sopra una lastra con un peso per evitare che i fogli si deformino; al momento della stampa avranno tutti un grado ottimale di umidità.

Non sempre si può aspettare un giorno per stampare. Allora occorre avvolgere ogni foglio bagnato in un foglio di giornale (quotidiano) e dopo alcune ore, la carta sarà pronta per la stampa.

Di norma l'incisione viene stampata con un solo colore, ma negli ultimi anni è sorta la tendenza ad effettuare stampe a più colori.

Ad ogni colore corrisponde una lastra, dopo aver preparato le lastre con i colori desiderati, si effettua la stampa alternando le varie lastre sullo stesso foglio, il quale al termine sarà impresso con tutti i colori prescelti.

Si può colorare la stessa lastra con più colori se le varie zone incise sono distanti una dall'altra, al fine di evitare una miscelazione, non voluta di colori nella fase di pulitura.

Asciugate le stampe, si deve porre la firma e la numerazione; tutto ciò va fatto sempre e solo a matita.

**LITOGRAFIA.** - La litografia viene intesa come scrittura o disegno eseguito su pietra appositamente levigata o granita.

Questa tecnica fu scoperta alla fine del 1700 dal tedesco Aloys Senefelder, in seguito fu perfezionata e già alla fine del secolo scorso veniva effettuata anche su lastra di zinco. Differenti possono essere le pietre a seconda del lavoro che si deve eseguire; comunque le migliori sono di colore grigio-azzurro; sono compatte e resistenti alle forti pressioni del torchio litografico. Queste pietre assorbono l'acqua lentamente, non presentano venature cristalline e possono venire granite facilmente. Normalmente le pietre vengono vendute già squadrate e levigate; sarà successivamente l'artista, a seconda dell'uso, a lisciarle ulteriormente o a granirle. Normalmente una pietra perfettamente liscia serve per un lavoro a penna (con inchiostro calcografico), mentre per lavori a matita si usano pietre granite.

La pietra viene granita nel modo seguente: si prende la pietra squadrata e lucidata, si versa sopra della sabbia in precedenza setacciata (a seconda della granulometria della sabbia si otterrà una pietra con granitura più o meno grossa), si inumidisce la sabbia e si appoggia sopra un'altra pietra più dura, si strofina in tutti i sensi come se si dovesse macinare la sabbia; a fine operazione avremo una pietra che presenterà la granitura da noi voluta.

Ora si verrà a parlare delle matite litografiche che sono composte da una parte grassa, da nerofumo, sapone bianco, gomma bianca ed altre sostanze.

Esse presentano una differente durezza dovuta alla composizione, al modo di ebollizione e solidificazione delle sostanze del composto. Si trovano in commercio e la loro numerazione solitamente varia dall'uno al cinque. Chi non volesse lavorare con le matite, può adoperare l'inchiostro litografico, che viene venduto in piccoli bastoncini di colore nero; per la sua preparazione occorre tagliare delle sottili scaglie e metterle in un bicchiere, aggiungere un poco di acqua tiepida e mescolare sino a quando tutto sarà disciolto.

Occorre usare attenzione durante la preparazione dell'inchiostro poiché se sarà troppo liquido, il tratto o la macchia, all'atto della stampa, risulteranno con poca forza, cioè saranno carenti di intensità di colore. In litografia, come in tutte le tecniche di incisione il disegno deve essere eseguito alla rovescia. Si può riportare il disegno sulla pietra o sulla lastra di zinco mediante carte da ricalco, ma occorre che queste siano prive di grassi.

Per disegnare sulla pietra mediante la matita, occorre usare grande attenzione, non appoggiare il palmo della mano sopra la pietra, perché il grasso medesimo della mano lascerebbe un alone visibile all'atto della stampa, non respirare vicino alla pietra ed evitare di sporcarla il meno possibile.

Durante l'esecuzione del disegno, occorre non commettere errori, poiché all'atto della cancellatura con il raschietto, si asporterà anche la grana della pietra e in quel punto non si potrà più disegnare.

Sino ad ora abbiamo visto come si prepara una pietra e come si disegna, ma occorre fare una annotazione importante: i disegni eseguiti sulla pietra all'atto della stampa danno una maggior freschezza e delicatezza che gli stessi eseguiti su lastra di zinco.

Parleremo brevemente della preparazione della pietra per la stampa: mediante una spugna imbevuta con una soluzione di gomma arabica/acido nitrico, si passa più volte il disegno e dopo alcuni minuti si lava accuratamente con acqua la pietra. Si deve ora passare con un batuffolo imbevuto di trementina sino a quando il disegno sarà scomparso quasi totalmente, si lava con acqua più volte e con un ventaglio si asciuga la pietra. Dopo aver caricato un rullo di cuoio o di gomma con inchiostro litografico, si passa quest'ultimo sulla pietra alcune volte, avendo cura di usare la stessa pressione con le mani; e si vedrà il disegno riapparire con tutta la sua forza e la sua intensità. Si stampa la prima copia e si ripete l'operazione; dopo alcune copie il disegno sulla pietra avrà preso forza e sarà perciò pronto per la tiratura. La preparazione alla stampa della lastra di zinco è molto simile alla preparazione della pietra. La carta da stampa solitamente viene adoperata asciutta; comunque alcuni stampatori usano inumidirla il giorno prima.

Tutto ciò che è stato detto per le pietre litografiche vale anche per le lastre in zinco, che sono più pratiche, facilmente reperibili già pronte, meno costose, molto meno ingombranti e pesanti in particolare per grossi lavori a più colori. Questi ed altri motivi portano sempre più spesso gli artisti a farne uso.

**XILOGRAFIA.** — Anticamente si usava intagliare il legno mediante coltellini ed altri piccoli utensili e ci si limitava a trasportare un disegno già precedentemente eseguito sulla tavolozza di legno. Agli inizi del XVII secolo si cominciò ad operare sulle tavole di legno mediante utensili veri e propri come il bulino e sgorbie di ogni tipo e forma.

La xilografia si divide generalmente in due modi di operare usando il legno di testa (cioè la pianta viene tagliata orizzontalmente) oppure di filo (longitudinalmente al tronco). Solitamente vengono usati il pero, il bosso, il sorbo ed il melo, che devono essere ben stagionati e di uno spessore minimo di due centimetri per essere stampati col torchio tipografico. A seconda delle esigenze si userà il legno di filo (per grosse masse chiaroscurali) oppure il legno di testa (per particolari dettagli).

È un vero peccato che la xilografia in questi ultimi anni sia poco praticata dagli artisti e poco conosciuta dal pubblico.

La linoleografia non si discosta dalla xilografia e possiamo definirla quasi identica alla incisione di filo. La tavoletta in legno è sostituita da un blocco di linoleum che si presta molto bene ad essere intagliato. Per la stampa viene usato il tradizionale torchio tipografico.

**SERIGRAFIA.** — La serigrafia resta il sistema di stampa più antico trattato sino ad ora. Molti secoli or sono abili artigiani giapponesi preparavano tele con fili di seta, e con tamponi forzavano gli inchiostri a passare tra le maglie ed a cadere su dei supporti. Altri riscontri importanti si hanno tra gli antichi Egizi e Cinesi, un cimelio di maschera serigrafica è custodito al Victoria and Albert Museum in Londra.

Le prime apparizioni serigrafiche abbinata all'industria si hanno agli inizi del nostro secolo in Francia, America ed in Italia, ma solo dopo il 1950 la serigrafia trova grandi applicazioni nel campo industriale.

La tecnica serigrafica (ed intendo quella artistica cioè eseguita solo a mano senza l'ausilio dei sistemi fotomeccanici) consiste nel preparare una o più matrici in seta impermeabilizzando le parti in cui non deve passare il colore. Dopo aver tirato e fissato le matrici di seta a delle assicelle sino a formare un quadro, si farà passare con una bacchetta di gomma speciale il colore, il quale, attraverso la trama di seta non permeabilizzata, si depositerà sul supporto.

Con questa tecnica si possono ottenere infinite tonalità di colore e sfumature, ed il lavoro avrà una consistente composità poiché la quantità di colore che viene depositata è molto maggiore che per le altre tecniche.

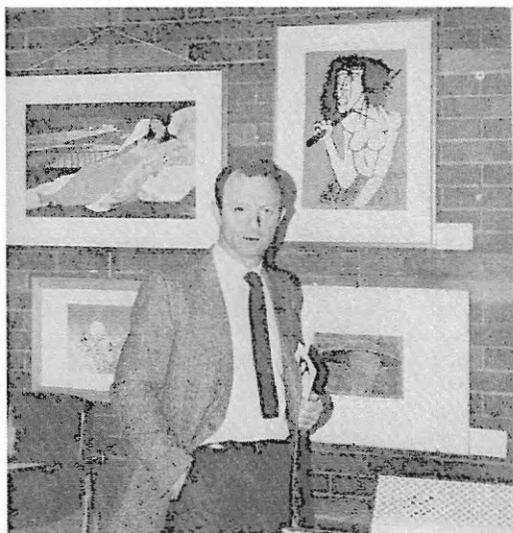
**FOTOINCISIONE.** — La fotoincisione è una combinazione di procedimento fotografico su lastra di zinco. Poiché il disegno non viene disegnato ma fotografato su uno strato di vernice sensibile steso su una lastra, le fotoincisioni non possono considerarsi che semplici riproduzioni meccaniche, prive di ogni valore artistico.

Università di Milano

ROBERTO M. CENCI

Per chi volesse saperne di più: A. BARTSCH, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt, etc.*, 2 voll., Wien, 1797; A. BARTSCH, *La peintre-graveur*, 21 voll., Wien, 1803-21; A. BATTISTONI, *Tecniche dell'incisione*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1973; BELLAGAMBA, PICCARDONI, TORCIANTI, *Il segno opposto*, Associazione amici dei Musei delle Marche, Falconara Marittima, 1980; A. BETTI, *Tecnica dell'incisione*, Firenze, Arnaud, 1968; G. BLOCH, *Picasso, Catalogue dell'œuvre gravé et lithographie*, 1904-67, Berne, 1968; BOCCHICCHIO-MASTELLONI, *Guida giuridica Bolaffi dell'arte*, Torino, Bolaffi, 1973; B. BOSCHESI, *Le stampe d'arte*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1970; A. BOSSE, *Traité des manières de graver en taillé-douce sur l'airain par l'eau-forte*, Parigi, 1645; *Catalogo Bolaffi della grafica Italiana*, Torino, Giulio Bolaffi Editore, 1970; L. CHIAPPINO, *Litografia*, Associazione culturale progresso grafico, Torino, 1966; L. DELTEL, *Le peintre graveur illustré*, 32 voll. Paris 1906-26; L. DELTEL e L. WRIGHT, *Catalogue raisonné of the etchings of Charles Meryon*, London, 1924; DIDEROT-D'ALAMBERT, *Encyclopedie*, Paris, 1751; A. DE VESME, *La peintre-graveur italien*, Milano, 1906; E. DUTUIT, *Manuel de l'artiste d'estampes*, 5 voll., Paris, 1882-88; Ebe Edizioni, *Il catalogo della grafica*, Roma, 1972; Electra, *Rembrandt, Incisione*, 1981; L. FIGINI, *La stampa d'arte originale contemporanea*, in «Annuario Comanducci» n. 2, 1975; Garzanti, *Enciclopedia dell'Arte*; B. GEISER, *Pablo Picasso. Peintre Graveur*, 2 voll., Berne,

1955-68; A. M. HIND, *Giambattista Piranesi. A critical study with, etc.*, London, 1922; A. M. HIND, *A catalogue of Rembrandt's etchings*, 2nd ed., London, 1923; Il Saggiatore, *Dizionario universale dell'arte e degli artisti*, Milano, 1970; J. LARAN, *L'estampe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959; J.-JACQUES LIURE, *Callot. La vie artistique, Catalogue de l'œuvre gravé*, 4 voll., Paris, 1924-27; LONGHI, *La collezione di stampe da Dürer a Picasso*, Milano, Mondadori, 1977; F. LUGT, *Les marques de collections*, vol. I, Amsterdam 1921; vol. II, La Haye 1956; L. MALLE e F. SALAMON, *L'incisione europea dal XV al XX secolo*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1968; C. MALTESE, *Le tecniche artistiche*, Milano, Mursia, 1983; M. MAUQUOY-HENDRICKX, *L'iconographie d'Antoine Van Dyck*, 2 voll., Bruxelles, 1956; MEIS-MARINI, *L'acquaforte*, Hoepli, 1941; A. MELLERJO e ODILON REDON, *Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié*, Paris, 1913; G. MILESI, *Dizionario degli incisori*, Minerva Italica, Bergamo, 1983; F. MURLOT, *Picasso lithographe, 1919-64*, 4 voll., Montecarlo, 1949-64; F. PASQUINELLI, *Guida del raccoglitore e dell'amatore di stampe antiche*, Bologna, Forni, 1984; V. PICA e A. DEL MASSA, *Atlas de la gravure moderne. Rinascimento del libro*, Firenze, 1928; Rizzoli Larousse, *Enciclopedia Universale*, vol. VIII; F. SALAMON, *Il conoscitore di stampe*, Torino, Einaudi, 1961; Salamone e Agostoni Editori, *Manuale delle tecniche della stampa originale d'arte* (i quaderni del conoscitore di stampe, numero 4), Milano, 1971; F. SALAMON, *La collezione di stampe*, Verona, Mondadori, 1977; L. SERVOLINI, *La xilografia*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1950; L. SERVOLINI, *L'arte di incidere*, Lavagnolo, 1971; N. TEDESCHI, *La stampa degli artisti*, Verona, Fiorini, 1971; N. TEDESCHI, *La litografia degli artisti*, Verona, Fiorini, 1973; G. UMGILIO, *L'opera grafica*, Milano, 1975; R. VAN BASTELAER, *Les estampes de Pieter Bruegel l'Ancien*, Bruxelles, 1908; VITALINI, *Incisione su metallo*, Roma 1910; C. WHITE e K. G. BOON, *Rembrandt's etchings. an illustrated critical catalogue*, 2 voll., Amsterdam 1969.



*RM Cenci*

Roberto Michele CENCI è nato a PARMA nel 1950.

Da oltre dieci anni si dedica alla grafica ed in modo specifico alla calcografia.

Numerosi i riconoscimenti ottenuti in Italia ed all'Estero, ha tenuto corsi, conferenze e scritto trattati sulle tecniche dell'incisione.

La delicatezza del tratto e la padronanza delle tecniche fanno delle sue opere, veri e propri capolavori di armonia e colore. Si dedica in modo particolare alla tiratura su carta sughero, senza dimenticare la tradizionale.

La limpidezza dei colori e la sensibilità delle forme, collocano felicemente le sue opere in primo piano nel panorama della grafica italiana.