

Disegno e Storia dell'arte

Tecniche dell'Incisione

Prof. Feo Marco

La storia della carta

Dal greco *chartes* deriva la parola italiana carta e dal latino *papyrus* derivano *paper* in inglese, *papier* in francese e *papier* in tedesco.

Il papiro, usato come supporto per la scrittura, è l'antenato della carta, la sua utilizzazione risale intorno al tremila a.C. e si diffuse rapidamente anche per opera di **Alessandro Magno**; ricordiamo la celebre biblioteca fondata ad **Alessandria** nel 300 a.C. da **Tolomeo Sotero**. Essa conteneva cinquecentomila rotoli di papiri e fu distrutta da un incendio al tempo della conquista dell'Egitto da parte di **Giulio Cesare** intorno al 50 a.C.

Verso il sesto secolo il papiro si diffuse in Grecia e nel secondo secolo a.C. a Roma.

I fogli di papiro sono ottenuti da piante graminacee "*cyperus papyrus*" che crescono prevalentemente sulle rive paludose del Nilo e dell'Eufrate.

Plinio nella sua "*Naturalis Historia*", vol. XIII, 11/13, descrive la tecnica egiziana per la fabbricazione dei fogli di papiro.

La storia dell'Incisione

La prima forma di incisione che troviamo nella storia dei popoli è la xilografia, ovvero incisione su tavola di legno. Le prime tavole di legno destinate alla stampa su carta vennero elaborate in Cina tra il secondo e il terzo secolo dopo Cristo, poco dopo che vi aveva fatta la sua prima apparizione la carta. Ne abbiamo notizie in testi dell'epoca e nelle enciclopedie successive, ma non esempi.

Abbiamo poi delle tavole di legno appositamente eseguite per la stampa su carta, risalenti al Ve VI secolo dopo Cristo, ma sono del tutto scomparse le immagini stampate di tale epoca. Il più antico libro stampato che sia giunto fino a noi è la **Sutra di Diamante** (Londra British Museum) che risale al X secolo, ma abbiamo anche immagini staccate, e brevi preghiere, sia cinesi che Giapponesi, collocabili tra il VII e il IX secolo.

La tecnica della xilografia, unitamente a quella per la fabbricazione della carta, venne insegnata dai cinesi agli arabi quando questi conquistarono, nel 712, Samarcanda.

Solo allora il mondo islamico conobbe la stampa xilografica in cui abbiamo frammenti di Corano che risalgono al IX - X secolo.

Tuttavia i mussulmani, individualisti ed esteti, preferirono le immagini dipinte e i testi scritti a mano, per cui non diedero un grande impulso alla stampa, ma la diffusero ugualmente nei paesi dell'Europa che avevano conquistato. Dalla Spagna e dalla Sicilia, cominciarono ad esportare nell'Europa cristiana la carta e la stampa.

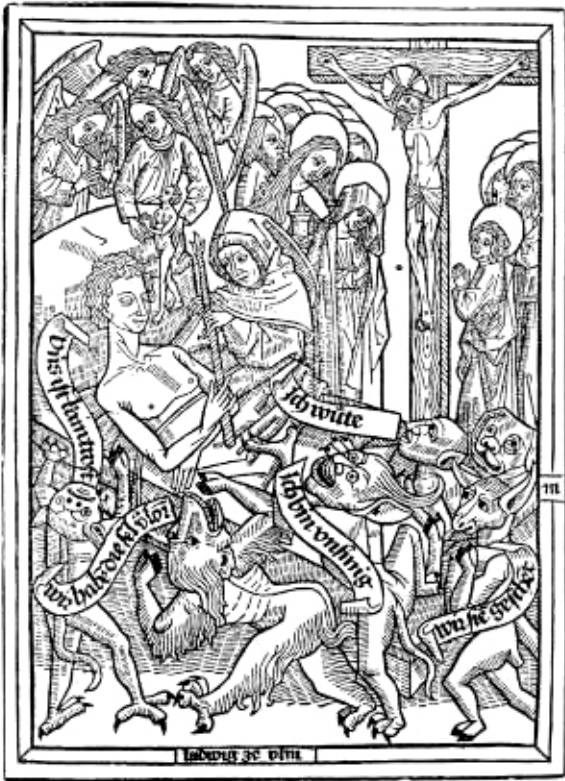
Circa a metà del Quattrocento in Germania venne fatta una scoperta tecnica di enorme importanza, destinata a esercitare un effetto decisivo sul futuro delle immagini per centinaia di anni. Era la stampa di **Gutenberg**. Ma già prima venivano stampati volantini con figure di santi e testi di preghiere da distribuire ai pellegrini per privata devozione. Il metodo usato in questo caso era abbastanza semplice: lo stesso che venne usato più tardi per la stampa dei caratteri. Bastava prendere un pezzo di legno e ritagliarne tutte le parti che non dovevano risultare nella stampa. In altri termini, tutto ciò che doveva rimanere in bianco doveva essere scavato, in modo che quanto doveva riuscire in nero formasse un sottile rilievo. Esteriormente, il legno inciso somigliava a qualsiasi timbro di gomma oggi in uso: per la stampa si procedeva praticamente nello stesso modo, spalmando l'intera superficie di inchiostro tipografico, composto di olio e fuliggine, e premendo quindi lo stampo sul foglietto. La stessa matrice in legno serviva per un gran numero di stampe prima di logorarsi.

Questa tecnica elementare per la stampa di immagini si chiama **xilografia**. Era un metodo poco costoso che diventò ben presto popolare. Un certo numero di matrici in legno potevano servire per una piccola serie di immagini che venivano stampate e rilegate insieme come un libro. I libri stampati in tal modo venivano chiamati **incunaboli**.

Tra il 1340 e il 1380 si stamparono in Europa delle immagini sacre e delle carte da gioco, ma non si poterono ancora stampare libri con testo, perché il potente sindacato degli amanuensi aveva fatto promulgare dai re e dai governi delle leggi severissime contro la stampa, perché questa costituiva un serio pericolo per la loro corporazione. I primi libri vennero stampati fra il 1380 e il 1430 nei conventi, perché queste comunità religiose sfuggivano spesso al controllo del Governo.

Si trattava di testi interamente incisi su una tavola di legno; metodo lungo, che venne scalzato dall'introduzione in Europa dei caratteri mobili inventati da Gutenberg, la cui tecnica era già usata in Estremo Oriente da più di cento anni; innovazione del tutto europea è l'utilizzo del torchio da stampa, ideato sempre da Gutenberg tra il 1440-1450. Fu così che dal 1450 in poi la stampa, grazie anche alle nuove leggi, si diffuse per tutta Europa.

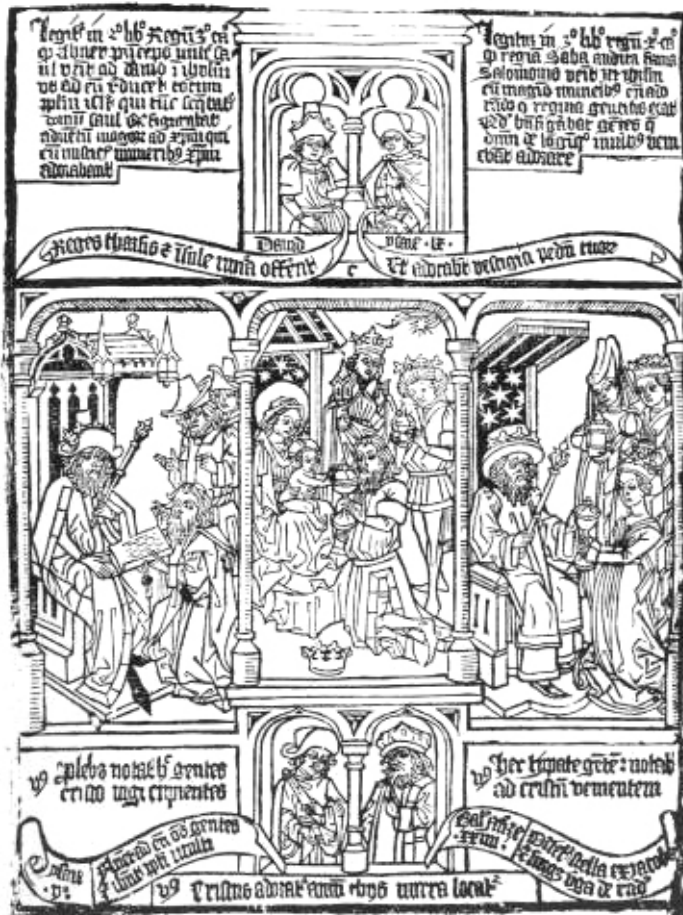
Xilografie e incunaboli furono presto in vendita a prezzi popolari (se consideriamo come venivano fino ad allora prodotti i libri, veri e propri pezzi unici, elegantemente rifiniti e rilegati), nello stesso modo furono stampate carte da gioco, caricature e immagini religiose.



"L'agonia del giusto" 1470 ca.

Nell'esempio riportato vediamo un incunabolo il cui scopo era di rammentare al fedele l'ora della morte e di insegnargli - come dice il titolo - *"L'arte di ben morire"*. La xilografia rappresenta il giusto sul letto di morte col monaco vicino che gli mette in mano una candela accesa. Un angelo riceve la sua anima, che gli esce dalla bocca sotto forma di figurina orante. Nello sfondo Cristo e i santi, ai quali il morente dovrebbe volgere il pensiero, in primo piano uno stuolo di demoni nelle forme più brutte e fantastiche, e sui cartigli che escono dalle loro bocche si legge: «Fremo di rabbia», «Siamo disonorati», «Sono fuori di me», «Non c'è requie», «Abbiamo perduto la sua anima». Vane sono le loro contorsioni grottesche: l'uomo che possiede l'arte di ben morire non deve temere le potenze infernali.

In chiesa venivano utilizzati come sermone figurato. Da questi incunaboli nascerà anche la *"biblia pauperum"*, progenitrice in qualche modo dei nostri attuali fumetti. Era una specie di "libro dei poveri" a uso degli illetterati, che narrava i principali episodi della vita di Gesù Cristo, messi in relazione con quelli dell'Antico Testamento, servendosi di illustrazioni ognuna delle quali era commentata da un versetto della Bibbia o da una didascalia in latino o in volgare.



"Biblia Pauperum"

Quando **Gutenberg** con la sua grande invenzione sostituì alle matrici in legno caratteri mobili tenuti insieme in un riquadro, gli incunaboli caddero in disuso. Ma ben presto si scoprì il modo di combinare un testo stampato con una matrice in legno per le illustrazioni, e molti libri della seconda metà del Quattrocento furono illustrati con xilografie. L'invenzione di **Gutenberg**, pur apportando una grandissima diffusione della cultura, aveva per sempre interrotto quel magico rapporto che vi era fino ad ora stato inscindibile fra testo e disegno. Una forma di espressione unica e continua che usava le caratteristiche della parola scritta insieme a quella della sintesi illustrativa, senza apparentemente disgiungerle, ma anzi sfruttandone le caratteristiche che nascevano da questa osmosi. Separandone tecnicamente la fase realizzativa il testo diventerà pian piano predominante come importanza e l'immagine sempre più mera illustrazione di corollario. Ma soprattutto si perderà il ritmo e la forza che insieme potevano creare, esattamente come nel fumetto.

Per quanto utile, la xilografia era pur sempre un mezzo piuttosto rozzo di riprodurre immagini. È vero che la sua rozzezza ha talora una certa efficacia (lo vedremo soprattutto nell'Arte Espressionista). Queste stampe popolari del tardo medioevo ci ricordano i nostri migliori cartelloni pubblicitari: sono a linee semplici e si valgono di mezzi economici. Ma i grandi artisti del tempo nutrivano ambizioni diverse alle quali mal si adattava la xilografia: volevano ostentare la loro maestria nel particolare e la loro capacità d'osservazione. Scelsero perciò un altro mezzo, che permetteva effetti più raffinati: invece del legno impiegarono il rame. Il principio su cui si basava la calcografia è un po' diverso da quello della xilografia. Nella xilografia si scava il legno tutt'intorno alle linee che devono venire impresse. Nell'incisione su rame si adopera invece uno strumento speciale, detto bulino, la cui punta incide, premendola, la lastra di rame. La linea così tracciata sulla superficie del metallo tratterrà il colore o l'inchiostro da stampa che vi è stato versato sopra, dopo di che resta solo da pulire la superficie. Se poi valendosi di un torchio si preme la lastra su un foglio, l'inchiostro rimasto nelle righe scavate dal bulino scenderà sulla carta e la stampa sarà pronta. In

altre parole, l'incisione in rame è il negativo della xilografia. La xilografia si ottiene dando rilievo alle linee, l'incisione, invece, incidendole nella lastra. Ora, per arduo che sia maneggiare con fermezza il bulino e controllare la profondità e la larghezza delle linee tracciate, è chiaro che, una volta impadronitici dell'arte, con l'incisione su rame possiamo ottenere una maggiore abbondanza di particolari e un effetto più raffinato che con la xilografia.

Incerte sono le origini della stampa calcografica, che sembra essere nata in Germania verso il 1430, quando si può supporre fosse conosciuto l'uso del torchio a cilindri in sostituzione del torchio verticale fino allora usato per la xilografia.

A Basilea dal 1430 al 1445 operò un incisore noto come: « *il Maestro delle carte da giuoco* » ed a lui sono attribuite le prime stampe calcografiche reperibili.

Il Vasari attribuisce a **Maso da Finiguerra** (1426-1464) la scoperta dell'incisione, asserendo che con un processo di stampa calcografico questi trasferiva su carta l'impronta dei suoi nielli per giudicarne lo stato di finitura e forse per conservarne l'immagine.

Uno dei maggiori e più famosi incisori del Quattrocento fu **Martin Schongauer** (1453?-1491), vissuto nell'alta Renania, a Colmar, nell'odierna Alsazia. La figura sotto ci mostra la sua incisione della Natività, interpretata secondo lo spirito dei grandi maestri dei Paesi Bassi. Come quelli, Schongauer si sforzò di fissare ogni particolare della scena, anche il più insignificante, tentando di farci sentire la materia e le superfici stesse degli oggetti. Che egli raggiungesse il suo intento senza il sussidio del pennello e del colore e senza l'aiuto dell'olio, pare quasi miracoloso. Le sue incisioni si possono studiare con la lente e si può osservare come vengano riprodotte pietre e mattoni rotti, i fiori negli interstizi, l'edera che arrampica sulla volta, il pelo degli animali e i capelli e le barbe dei pastori. Ma non basta ammirare la sua pazienza e la sua tecnica. Possiamo ammirare la sua Natività senza preoccuparci delle difficoltà del lavoro di bulino. Ecco la Vergine inginocchiata nella cappella in rovina usata come stalla, che adora il Bambino posato con cura sopra un lembo del suo manto, mentre san Giuseppe, con una lanterna in mano, la guarda con espressione ansiosa e paterna. Il bue e l'asino partecipano alla scena. Gli umili pastori stanno per varcare la soglia: uno di essi, nello sfondo, accoglie il messaggio dall'angelo. Nell'angolo superiore destro intravediamo il coro angelico che canta: «Pace in terra». Sono motivi profondamente radicati nella tradizione dell'arte cristiana, ma tipico di Schongauer è il modo di disporli e combinarli sulla pagina. I problemi della composizione hanno aspetti comuni sia nella stampa sia nella pala d'altare. In entrambi i casi il problema della resa spaziale e della fedele imitazione del vero non deve turbare l'equilibrio dell'insieme. È solo tenendo presenti questi problemi che possiamo valutare in pieno la conquista di Schongauer e comprendere perchè egli abbia scelto come cornice una rovina: essa li consentiva di inquadrare solidamente la scena con le macerie attraverso cui guardiamo. Gli permetteva inoltre di dare spicco alle figure collocandole su uno sfondo nero, così che nessuna parte dell'incisione restasse vuota o priva di interesse. Vediamo infine come abbia tracciato attentamente il piano della sua composizione, tirando sulla pagina due diagonali che si incrociano sulla testa della Vergine, il vero centro dell'incisione.



Martin Schongauer "Natività" 1470-73

Certo è che a Firenze questa tecnica trovò un terreno assai fertile data la presenza in quell'epoca di maestri quali Botticelli, Verrocchio, Lippi e altri che ispirarono con le loro opere il lavoro di molti bulinisti.

L'arte della xilografia e dell'incisione su rame si diffuse ben presto in tutta Europa. Troviamo incisioni alla maniera di **Mantegna** e del **Botticelli** in Italia e di altro tipo nei Paesi Bassi e in Francia. Queste stampe divennero inoltre un nuovo mezzo di cui gli artisti d'Europa si valsero per uno scambio reciproco di idee. A quel tempo non era ancora considerato un disonore prendere da un altro artista un'idea o un'intera composizione, e molti maestri minori usavano le incisioni come testi da cui trarre i loro scambi delle idee senza le quali la Riforma avrebbe anche potuto non prodursi mai, così la stampa delle immagini assicurò il trionfo dell'arte del Rinascimento italiano nel resto d'Europa. Fu una delle forze che misero fine all'arte medievale nel Nord, provocando una crisi che solo i più grandi maestri riuscirono a superare.

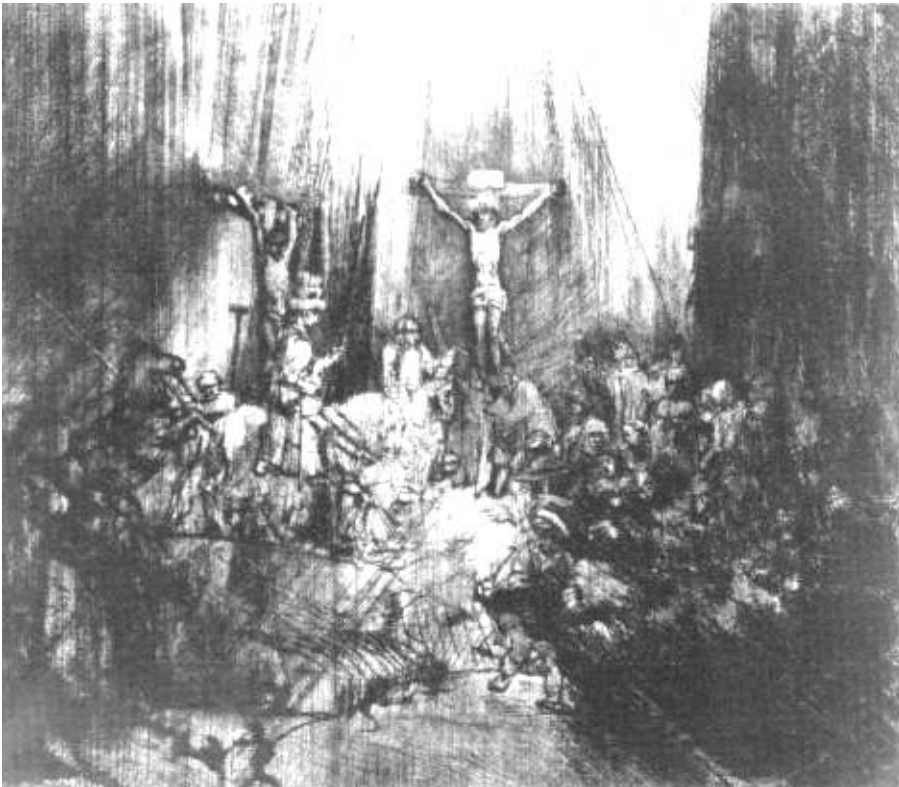
Agli inizi del XVI secolo l'incisione tedesca raggiunge il suo massimo splendore con l'opera di **Dürer**. Affermatosi come disegnatore di legni per xilografia (che sembra non abbia mai inciso personalmente) passò ben presto al metallo sul quale pare sia stato uno dei primi ad usare l'acquaforte, insieme a **Daniele Hopfer**, mentre il **Parmigianino** (1508-1540) è considerato il primo artista che, capite le possibilità dell'acquaforte, l'abbia utilizzata come mezzo espressivo.

Il diffondersi delle tecniche dell'acquaforte libera gli artisti dalla mediazione dell'artigiano che al bulino ricopiava le loro opere. Con l'acquaforte possono loro stessi disegnare la lastra e la qualità dell'opera ne guadagna in freschezza e spontaneità. La figura dell'artista e dell'incisore si fondono così in una sola persona.

Rembrandt (1610-1669) ottiene con l'incisione meravigliosi risultati lavorando il rame con particolare disinvoltura, incidendo, cancellando, correggendo fino al raggiungimento degli effetti voluti. La libertà e la spontaneità del segno, la forza espressiva delle luci e delle ombre così egregiamente distribuite dall'incisore olandese ancora oggi sono di stimolo per l'opera di tanti artisti. Nella sua Crocifissione (di cui vediamo sotto il Primo stato e il quarto stato) vediamo come non solo le possibilità espressive che la tecnica dell'incisione permette all'artista ma anche la libertà di cui gode lo stesso di avere dei ripensamenti, potendo modificare totalmente alcune zone dell'opera, ridisegnandole dopo aver cancellato parte dell'incisione precedente.



Crocifissione 1° stato



Crocefissione 2° stato

Anno dopo anno vengono scoperte nuove tecniche che mettono a disposizione degli artisti sempre più possibilità espressive. Nel 1768 **J. B. Le Prince** in Francia perfeziona la tecnica della acquatinta che sembra sia stata sperimentata precedentemente dal **François** e da **Charpentier**.

Nell'Italia del '700 grandi nomi come il **Tiepolo**, **Canaletto**, e **Piranesi** si distaccano per la qualità delle loro opere da quella miriade di artigiani che con enorme raffinatezza ma senza calore riproducono le opere di grandi maestri o stampano minuziose illustrazioni di monumenti, palazzi, fontane e giardini. L'opera incisoria del **Tiepolo** (1696-1770) rispecchia la sua pittura estrosa, rapida e piena di luce.



*Giovan Battista Piranesi
Veduta di piazza Navona sopra le rovine del circo Agonale (1773)Acquaforate da: Le vedute di Roma*



*Giovan Battista Piranesi
Tavola XI da: Invenzioni capricci di carceri (1745) Acquaforate*

Verso la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo è la volta di un altro grande genio dell'incisione: **Francisco Goya** (1746-1828) immediato nel segno, geniale nella utilizzazione delle acquetinte, dimostra le enormi possibilità pittoriche del mezzo tecnico da lui utilizzato con tanta naturalezza.



F. Goya, El Coloso, 1815

Metodi di stampa e autenticità dell'opera

In passato la si chiamava incisione, o più genericamente stampa, ma con un valore intrinseco più alto rispetto a quello di oggi, proprio perché, si effettuava senza intervento di macchine, era il bravo artigiano che interpretava e riproduceva, ricordiamo **Marcantonio Raimondi** (1480-1534 ca.), allievo del Francia e amico di Raffaello, incisore di grande talento e virtuoso nel copiare Durer e i maestri del Rinascimento.

Oppure il grande maestro che creava le matrici e le incideva, ricordiamo, come esempio, Albrecht **Dürer** (1471-1528), **Rembrandt** (1606-1669), **Goya** (1746-1828).

Nel primo Ottocento, con il progresso tecnico della stampa e della fotografia, si comincia a classificare le stampe d'invenzione (Durer, Rembrandt, Goya) e riproduzione (Marcantonio Raimondi).

Nel 1798 Giovanni Alois Semfelder realizza i primi esperimenti litografici.

Nel 1813 J.N. Nièpce perfeziona i primi studi dell'applicazione dell'immagine fotografica direttamente sulla lastra senza l'intervento dell'incisore.

Tra il 1822 e il 1826 si hanno le prime eliografie.

La tecnica fotografica viene sempre più utilizzata per la formatura delle matrici in:
Fotoincisione o rilevografia (cliché di metallo stampato tipograficamente);

Verso la metà dell'Ottocento la stampa d'arte, di riproduzione, viene affidata alle macchine.

Il grande progresso tecnico porta molti artisti, anche di fama, ad autorizzare editori e mercanti a far riprodurre, con il sistema fotomeccanico, i loro dipinti e disegni, firmandoli poi come se fossero incisioni "originali", eseguite cioè di loro pugno.

Successivamente, abusi e scorrettezze sempre più gravi sulla "originalità" della stampa e sulla tiratura quasi illimitata e non controllata, con mezzi tecnici assai sofisticati, hanno portato alla necessità di chiarire in maniera definitiva i problemi di un mondo così confuso che dava adito anche a sospetti di imbrogli e di vere e proprie truffe.

In Francia si è cercato di contrapporre al termine Stampa (*estampe*) la parola incisione (*gravure*), comprendendo anche la litografia che, nella realtà, è una stampa piana e non un'incisione.

In Inghilterra e negli Stati Uniti al generico **print** è stato anteposto il termine **fine**, "**fine print**", in Germania si definisce **Kunstdruck**, o **Kunstgraphik**, per sottolineare la differenza tra **Druk** e **Graphik**; ancora in Francia diversi mercanti adottano il termine *marchand des gravures* anziché *d'estampes*.

I curatori dei musei, molti artisti e tutti coloro che hanno un interesse, un vero interesse, per le opere create direttamente dall'artista incisore, si sono riuniti per dare finalmente una definizione chiara che escludesse possibilità di equivoci, e la definirono **stampa originale**.

Nel 1960, a Vienna, al **Terzo Congresso delle Arti Plastiche** fu formulata la prima proposta sui canoni che regolano la definizione di "stampa originale".

- 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 dev'essere distrutta (biffata, cancellata) o, almeno deve portare un chiaro segno inciso che indichi che l'edizione è stata ultimata (un buco, un numero o un'annotazione incisa);
- 4) quanto sopra si riferisce a opere grafiche considerate originali, che l'artista stesso abbia inciso o disegnato sulla matrice, altrimenti la stampa dev'essere considerata riproduzione;
- 5) non ci sono regole o norme per le riproduzioni. Comunque le opere debbono portare un segno distinto se tali sono, soprattutto se di elevata qualità, per cui l'artista, riconoscendo il contributo dello stampatore, crede opportuno di firmarle.

Successivamente il **Print Council of America**, nel dicembre del 1964 a New York, ha dato maggiore libertà all'artista incidere attenuando la rigidità delle norme definite a Vienna. Lo statuto per qualificare una "stampa originale" è il seguente.

- 1) Solo l'artista crea il disegno di invenzione sopra, o nella lastra (pietra, legno o altro materiale) con il proposito di fare la stampa;
- 2) la stampa è tratta dal suddetto materiale dall'artista o da chi esegue il lavoro attenendosi alle sue direttive;
- 3) la stampa viene ultimata dall'artista.

Lo Zigrosser rende più elastica la definizione americana:

- 1) si ammette nella stampa l'uso di nuovi ritrovati tecnici (sicché questa può, al caso, diventare tridimensionale), benché il mezzo fotomeccanico non sia visto con simpatia dagli incisori;
- 2) è ammesso l'ausilio dello stampatore professionista o dell'allievo (lo era, del resto, già nel passato), purché non manchi la sorveglianza dell'artista. Se è quest'ultimo a curare personalmente l'impressione, è consigliabile l'aggiunta dell' **imp (ressit)** dopo la firma apposta in matita;
- 3) le prove sperimentali (cioè i primi tentativi per giungere all'originale perfetto) dovrebbero venire contrassegnate come tali;
- 4) le cosiddette "prove d'artista" dovrebbero essere limitate;
- 5) l'edizione non deve necessariamente essere limitata, come non lo fu in passato quando la tiratura era più numerosa di quella moderna. Ma se è limitata deve esserlo effettivamente, perciò ogni stampa dovrebbe avere l'indicazione del numero complessivo degli esemplari tirati;
- 6) è consigliabile che l'incisore cancelli o biffi il disegno a edizione ultimata;
- 7) l'indicazione della data dell'incisione è un requisito apprezzabile.

L'ultima definizione di originalità è stata data con spirito estremamente razionale dal Comité National de la Gravure nel 1964.

Sono stati definiti "originali", le incisioni, le stampe e le litografie disegnate, le prove tirate in nero e a colori di una o più lastre, interamente concepite ed eseguite di propria mano dal medesimo artista, qualunque sia la tecnica impiegata, ad esclusione dei procedimenti meccanici o fotomeccanici. Solamente le stampe che corrispondono a questa definizione hanno diritto alla denominazione di "stampe originali".

Questi requisiti sono stati anche riportati in "*Nouvelle de l'Estampe*" nel febbraio del 1965.

Oggi è contemplato anche l'impiego delle tecniche fotomeccaniche quando vengono adoperate in maniera creativa e non a fine di una riproduzione di un lavoro già esistente come un quadro o un disegno.

AUTENTICITA' DI UNA STAMPA

La tiratura (*edition, tirage, ausgabe*).

Nel passato il numero delle stampe era a volte condizionato dalla matrice di base, dalla profondità del segno, dalla tecnica impiegata e da altri fattori più o meno casuali. Alcune matrici di **Dürer**, del **Mantegna** e di **Rembrandt** vennero stampate anche nei secoli successivi e non si sa in che numero.

C'è la tiratura coeva, quando l'artista era ancora in vita, e c'è la tiratura antica, cioè postuma e di ristampa. Si può stabilire un certo ordine approssimativo di date dal tipo di carta, dalla filigrana, dalla qualità delle stampe e dal sigillo di collezione (*collector's mark*, *marque de collection*, *Sammlungstempel*: sul retro della stampa il collezionista metteva un timbro o una firma come segno di proprietà). Non sempre l'artista si interessava della tiratura.

Con la scoperta di **Giovanni Alois Senefelder** (1771-1834) del sistema litografico di stampa (1796-1798) e del processo elettrolitico dell'acciaiatatura (1800) perfezionata dal fisico Michael Faraday nel 1832, che protegge dall'usura la lastra incisa di rame o di zinco, si hanno buone stampe anche ad alte tirature. E' tuttavia a metà dell'800 che ha inizio la produzione tecnicamente di buona qualità della moderna incisione anche a tirature elevate.

Il valore commerciale è in rapporto con il numero di copie stampate; più basso, naturalmente, è il numero delle copie, più alto è il loro valore.

Prima della tiratura definitiva di una matrice esistono diversi passaggi che vanno dalle prove sperimentali alle prove di stato e d'artista.

Primo stato assoluto, è la prima prova di stampa che l'artista fa, dopo aver tracciato solo il disegno, per controllare l'incisione durante la lavorazione. Spesso si tratta di opere qualitativamente meno belle perchè incomplete, tuttavia assai ricercate dai collezionisti per la loro unicità.

Prove di stato (*state, etat, Zustand*). Una incisione può avere un solo stato ed è la prova che fa l'artista per controllare il risultato dell'incisione prima della tiratura. Si chiama anche monostampa, monoprint.

Va contrassegnata per esteso "prova di stato" per non confondersi con p.s. (prova di stampa).

Nel XVII e XVIII secolo la prova di stampa del solo disegno senza la didascalia (littera) veniva chiamata "Ante litteram". Anche allora era ricercata dai collezionisti per la sua unicità.

A volte l'incisione può avere diversi mutamenti; ogni mutamento corrisponde a uno stato: ricordiamo come esempio le "Tre Croci" di **Rembrandt** riprese e modificate a distanza di anni, le "Carceri d'invenzione" di **Piranesi**, i venti stati diversi dell'acquaforte e acquatinta "Au Louvre: la peinture" di **Edgar Degas** (1834-1917) e le undici prove diverse della litografia "Le taureau" del 1945-46, di **Pablo Picasso**.

Ogni stato può avere una sua tiratura.

Prove di stampa (*print, estampe, druck*):

sono le prove per il controllo del tipo di carta, della carica d'inchiostro, della pressione, eccetera, e si contrassegnano con le lettere p.s.

Prova d'artista o d'autore (*artist's proof, epreuve d'artiste*)

sono le prove che si fanno per la ricerca del colore, quindi possono avere colorature diverse. Queste prove l'artista le può considerare anche come prove di stampa. Da una di queste l'autore sceglie il campione della tiratura che si chiama "**bon à tirer**" e lo sigla a matita con b.a.t.

Queste stampe hanno spesso una quotazione più alta.

A volte l'artista trattiene per se cinque, o al massimo dieci, esemplari che contrassegna con p.a. (prova d'artista); a.p. in inglese; e.a. in francese, che resteranno di sua proprietà.

Tiratura (edition, tirage, Ausgabe): è il numero dichiarato delle copie che sono state stampate. La numerazione va posta in basso a sinistra sotto l'incisione, sul margine bianco. Il primo numero indica l'ordine progressivo della stampa, il secondo, dopo la barra, il totale delle copie: 1/100, 2/100, 3/100, eccetera, fino a 100/100.

A volte, oltre alla numerazione in caratteri arabi, si editano 20-25 fogli contrassegnati da numeri romani: I/XXV, II/XXV, III/XXV, eccetera; o da lettere alfabetiche: A/Z, B/Z, C/Z, eccetera. Ultimata la tiratura, la matrice viene biffata con segni incrociati a X, con un buco o un numero.

La matrice litografica si cancella con una leggera acidatura e poi si riutilizza, dopo averla sottoposta a una nuova granitura.

La firma

Anticamente gli artisti incidevano sulla lastra il loro nome, in maniera speculare, cioè al rovescio, anche sotto forma di anagramma. Nel '600 e nel '700 venivano stampati i nomi degli esecutori alla base dell'incisione.

Alla fine dell'800 l'artista incisore ha cominciato a firmare a mano e a matita ogni sua stampa. La firma è quasi sempre collocata in basso a destra, sotto l'incisione, allo stesso livello della numerazione, posta, come abbiamo detto, a sinistra. L'autenticità di una stampa è garantita dall'artista che numera la tiratura e firma in calce tutti gli esemplari come si trattasse di un documento legale. Con la sua firma egli attesta quindi che l'incisione è stata realizzata secondo le regole ufficiali di originalità.

Dallo stampatore, o editore, che formula una scheda tecnica chiamata anche **colophon** o **justification** (con il titolo dell'opera, le misure della lastra, il numero delle lastre, le tecniche incisorie usate, con quale torchio è stata tirata e il tipo di carta).

Suddivisione tipologica:

Le tecniche impiegate si suddividono in tre classi e prendono il nome dal materiale delle matrici impiegate:

XILOGRAFIA, (II-I II sec. d.C.) dal greco Xilon (legno) + grafia, incisione su tavoletta di legno di filo o di testa.

CALCOGRAFIA (sec. XV), dal greco chalcos (rame) + grafia, incisione su lastra di rame (o altra lastra di metallo: zinco, ferro, ottone, eccetera. ..).

LITOGRAFIA (1796-98), dal greco lithos (pietra) + grafia, su pietra litografica.

A sua volta il processo di stampa si suddivide in tre classificazioni basate sull'inchiostrazione e sulla trasmissione del disegno sul foglio:

STAMPA IN RILIEVO o xilografia, stampata con torchio tipografico; è la superficie della matrice che riceve l'inchiostro, i segni incisi rimangono bianchi. Questo processo di stampa raggruppa altre tecniche:

xilografia su legno di filo, xilografia a colori: chiaroscuro tedesco e chiaroscuro italiano chiamato in francese camaieu, tecniche in taglio di risparmio: criblè e opus interassile, acquaforte in rilievo, la nuova silografia su legno di testa, cromoxilografia orientale e occidentale, linoleografia, cartogravura e le nuove tecniche xilografiche

STAMPA IN CAVO o calcografica, stampata con torchio calcografico; i segni scavati ricevono l'inchiostro e la superficie rimane bianca. Questo processo di stampa raggruppa altre tecniche che si suddividono in tecnica diretta (è la forza della mano che con l'aiuto di bulini, punte, ecc. incide e asporta il metallo) e indiretta (è l'acido che corrode, scava e incide il tratto del disegno).

TECNICA DIRETTA: bulino maniera fine e maniera larga, maniera a punti o opus mallei, maniera lapis con rotelle, puntasecca, maniera nera e mezzotinto o fumo o inglese, ecc.

TECNICA INDIRETTA: acquaforte, maniera a zucchero, cera o vernice molle, maniera lapis; acquatinta negativa; con polveri di bitume e di resine, a cassone, a grana libera, con acido diretto, maniera pittorica, maniera nera con graniture, all'aerografo. Acquatinta -positiva: con sale, sabbia, zucchero, polvere di colofonia, allo zolfo, con carte vetrate, con polvere di carborundum, eccetera. Impronte, frottage, ecc.

TECNICHE MISTE: resine sintetiche e vinaviliche in pasta e in polvere, collagraph, embossed, carborundum, eccetera.

STAMPA PIANA o Litografia: stampata con la pressa litografica; è il disegno saponificato" che riceve il grasso dell'inchiostro. Tecniche: lapis, inchiostri, maniera nera, impronte, lavis, frottage, aereografo, acido diretto, punte, spruzzature con gomma arabica, inchiostro, ecc.

L'immagine di una incisione in rilievo, in cavo e in piano, è sempre speculare (al rovescio) sulla matrice in modo che poi risulterà diritta sul foglio di carta.

STAMPA PERMEOGRAFICA o Serigrafica: permeare (passare attraverso un corpo) + grafia. La serigrafia, dal latino sericus, seta più grafia, utilizza le forme di stampa permeografica per trasferire un disegno su un qualsiasi supporto (carta, tessuto, vetro, resine sintetiche, legno, ecc.) La matrice è costituita da un telaio di legno schermato con tessuto di seta, di fibre sintetiche o di fili metallici; il disegno da riprodurre viene eseguito a mano o fotograficamente. La serigrafia costituisce la parte più consistente dell'arte moltiplicata: da un prototipo creato dall'artista si ricavano in serie un numero di copie uguali nella forma e nel colore.