

«Non si può parlare che agli occhi»: cataloghi e libri d'arte a colori nel Settecento

*Modalità di produzione, intenzioni degli autori e resistenza degli intenditori
al diffondersi di un'editoria che innova profondamente il mondo della storia dell'arte*

Nel fiorire degli studi sulla storia dell'incisione e dell'editoria, il tema delle stampe a colori nel XVIII secolo è senza dubbio rimasto marginale. A partire dal fondamentale contributo di Ettore Spalletti, le indagini sulla «documentazione figurativa dell'opera d'arte»¹ hanno messo in luce «la difficile nascita del libro illustrato»² che, insieme alle raccolte di incisioni, divenne progressivamente uno strumento imprescindibile per conoscitori e collezionisti.

Si può tuttavia affermare che la stampa a colori e le stampe colorate ebbero una breve e alterna fortuna proprio nel Settecento, sia nel mondo dell'arte che nel mondo della scienza, da connettere al fiorire degli interessi incrociati intorno alla composizione della luce e dei colori, in conseguenza delle teorie di Isaac Newton. Dal punto di vista tecnico ovviamente esiste una notevole differenza tra le stampe colorate, realizzate arricchendo con colori una pagina già stampata all'acquaforte o al bulino, e la stampa a colori, intesa come quel processo che trasferisce sulla carta i pigmenti nel momento stesso dell'impressione della lastra. D'altra parte, per guardare al fenomeno della diffusione di una nuova editoria a colori nel XVIII secolo le due procedure possono essere prese in considerazione congiuntamente, poiché ciò che appare rilevante è la sperimentazione di nuove forme di riproduzione delle opere che portò alla comparsa di libri con riproduzioni a colori. L'indiscutibi-

1. Jakob Christoph Le Blon da F. Barocci, *Madonna con bambino*, mezzatinta a colori, cm 56x42,6, Londra, British Museum, inv. 1844,0511.16.



le fascino che questi prodotti ancora esercitano sull'osservatore induce a indagare i motivi della loro limitata diffusione, solo parzialmente giustificabile con l'alto costo di produzione, anche considerato che durante il Settecento non mancarono grandi investimenti e corpose imprese editoriali dedicate alla stampa in nero delle raccolte d'arte più famose³. Per comprendere se esistesse una forma di resistenza a questa novità, mi pare utile ripercorrere l'apparire di alcuni cataloghi a colori nel corso del secolo nel territorio italiano, intrecciandoli alle vicende della diffusione della tecnica della tricromia di Jakob Christoph Le Blon e alla sua fortuna critica.

In questa prospettiva non ha grande importanza discutere, come avvenne nel Settecento, se quella di Le Blon sia da considerarsi una vera invenzione o piuttosto un'applicazione peculiare di tecniche già note, che recuperavano la procedura di Ugo da Carpi con l'utilizzo di tre impressioni xilografiche sovrapposte⁴. Non può essere invece considerato casuale il rinnovato interesse critico per l'opera di Ugo da Carpi da parte di André Félibien, così come la riedizione nel 1745, a cento anni di distanza, del testo di Abraham Bosse da parte di Charles Nicolas Cochin⁵.

Nei moderni studi sulle tecniche e sulle sperimentazioni di Le Blon mi pare che siano rimasti sottostimati fino ad oggi i legami e le ambizioni dello stampatore nei confronti dell'ambiente artistico dei pittori e dei conoscitori⁶. In quest'ottica Roma e le scuole pittoriche italiane sembrano aver avuto un ruolo cruciale nella sua formazione e nei primi esiti della sua produzione. Le Blon soggiorna nella capitale pontificia gli ultimi anni del Seicento; a dare credito alle fonti settecentesche sarebbe stato allievo di Maratti, seppure questa definizione, che torna in moltissime biografie di pittori dell'epoca, appare quasi un *topos* storiografico per descrivere non tanto l'alunno nato in bottega, quanto l'influenza esercitata dal Principe dell'Accademia di San Luca sugli artisti in transito per la capitale pontificia negli ultimi decenni del XVII secolo⁷. In ogni caso a Roma Le Blon conosce Bonaventura van Overbeek, del quale firma un ritratto, come si ricava dall'incisione comparsa nel 1708 come antiporta figurata al volume *Reliquiae antiquae Urbis Romae*⁸. L'interesse di Le Blon per la pittura italiana è testimoniato dal fatto che tra le stampe di traduzione a colori che realizza una volta tornato ad Amsterdam, oggi conservate al British Museum, ricorrono dipinti come una *Madonna con bambino e San Giovannino* attribuito a Federico Barocci (fig. 1, tav. VII), una *Madonna che legge* data a Correggio (fig. 2, tav. VIII) o la tela di Bartolomeo Chiari con *Susanna tra i vecchioni*



2. Jakob Christoph Le Blon da A. Allegri, *Madonna che legge*, mezzatinta a colori, cm 74,8 x 59,9, Londra, British Museum, inv. 1844,0425.25.

3. Jakob Christoph Le Blon da B. Chiari, *Susanna tra i vecchioni*, mezzatinta a colori, cm 55,5x41,6, Londra, British Museum, inv. 1846,0425.3.





4. Jakob Christoph Le Blon da A. van Dick, *Ritratto dei tre figli maggiori di Carlo I d'Inghilterra*, mezzatinta a colori, cm 60x89,6, Londra, British Museum, inv. 1885,0509.1899.

(fig. 3, tav. IX), che poteva aver osservato personalmente a Roma⁹.

Fin dall'inizio anche nei suoi scritti Le Blon dimostra di tenere come orizzonte di riferimento i pittori e la loro formazione; nel 1707 firma ad Amsterdam *Generale proportie voor de onderscheidene lengte der beelden van welbesnede menslike gestalte tradotto in francese come *Proportions generale des diverses longueurs des corps d'hommes bien batis à fin de rendre plus exactes les observations des peintres**, dove si comprende come l'insieme delle sue indagini aspirasse ad influenzare il mondo degli artisti¹⁰.

Già intorno al 1710 Le Blon affianca alla sua attività di miniaturista la sperimentazione della stampa a colori, alla ricerca di inchiostri sufficientemente trasparenti e duttili per poterli utilizzare su lastre sovrapposte. Si trasferisce a Londra e nel 1719 ottiene il privilegio di Giorgio I d'Inghilterra per la stampa a colori, così nel 1721 costituisce la società The Picture Office con l'obiettivo di impiantare una produzione di incisioni secondo il metodo messo a punto negli anni precedenti¹¹. Agli esordi l'impresa sembra aver avuto un discreto successo; le incisioni colorate a Londra sono esposte al pubblico, diversi *grandtourists* europei annotano nei loro resoconti di viaggio di averle osservate con interesse, gli articoli pubblicati sul «*Mercure de France*» e sul «*Journal de Sçavant*» gli garantiscono una visibilità nel mondo internazionale dei conoscitori¹². La prima recensione, nel luglio 1721, del «*Mercure de France*» esprime già chiaramente tutte le istanze che una simile sperimentazione poteva sollevare sia nel mondo degli

artisti sia tra gli studiosi. Il periodico francese infatti esordisce: «Plusieurs personnes venues d'Angleterre depuis peu de temps parlent d'un habile Peintre nommé Le Blon, qui a imaginé et trouvé l'Art admirable d'imprimer des portraits & des tableaux peints à l'huile, avec la même précision, la même régularité, la même exactitude que s'ils étoient faits au pinceau. On voit publiquement à Londres plusieurs peintures de cette espèce»¹³. Il giornale ricordava la riproduzione a colori dei ritratti del Re d'Inghilterra e del principe Federico, insieme a incisioni da Barocci e da Correggio, concludendo però che questa invenzione sarebbe stata utile per le pubblicazioni anatomiche e botaniche.

Nella scelta degli artisti da riprodurre Le Blon sembra tenere conto del dibattito intorno alla stampa di traduzione e alle abilità necessarie per restituire al nero le diverse sfumature degli artisti più coloristi¹⁴. Anche alcune delle prime recensioni accennano a questa possibilità e così per esempio il «*Mercure de France*» nel dicembre del 1721 chiosava «Voici une manière d'operer pour copier toutes sortes de tableaux et de portraits»¹⁵, dove «toutes sortes» può essere letto come un'apertura di credito.

Fin da queste prime recensioni, d'altra parte, è evidente come l'indubbio interesse suscitato dagli aspetti di novità della tecnica proposta da Le Blon fosse commisto a una certa diffidenza per le potenziali applicazioni nella riproduzione dei dipinti. Le incisioni a colori di Le Blon in ogni caso iniziano molto presto a circolare per l'Europa: Charles-François Du Fay, intendente dei giardini

del Re di Francia, le porta a Parigi già nel 1718, mentre alcune stampe sono inviate all'Accademia di San Luca a Roma dove, stando alla testimonianza di Johann Georg Keyssler, vengono accolte con stupore¹⁶.

Negli anni Venti Le Blon sperimenta l'incisione a colori di grandi dimensioni, come per una *Venere seduta* di Tiziano o il ritratto di *Carlo I infante*, mentre continua a privilegiare la riproduzione di pittori dal tratto sfumato, misurandosi forse non a caso con Antoon Van Dyck, di cui stampa a colori l'*Autoritratto* degli Uffizi e una porzione del *Ritratto dei tre figli maggiori di Carlo I d'Inghilterra* (fig. 4, tav. X) della collezione del castello di Windsor¹⁷.

Nonostante questi tentativi di affermazione, già nel 1725 Le Blon è costretto a chiudere la sua società a causa dei problemi economici. Nello stesso anno pubblica il trattato *Coloritto*, stampato bilingue in inglese e in francese, un espediente ricorrente nella letteratura artistica di questi anni volto a garantire la massima diffusione tra i conoscitori europei¹⁸. Il testo riceve attenzione critica a partire dai primi anni Trenta, dopo che nel 1731 il segretario della Royal Society, Cromwell Mortinmer, pubblica un articolo sulla rivista «*Philosophical Transactions*» in cui mette in relazione le sperimentazioni di Le Blon con le scoperte di Newton, aprendo una nuova fase di dibattito internazionale sull'utilità e sui risultati della stampa a colori¹⁹.

Nonostante la tiepida ricezione da parte dei conoscitori, Le Blon continua per tutta la vita a coltivare aspirazioni nei confronti del mondo dell'arte. Lo testimoniano non solo il tentativo di impiantare nel 1727 una nuova officina per la riproduzione a colori degli arazzi di Raffaello conservati nella Royal Collection, ma anche ambizioni critiche come la traduzione dal francese all'inglese del testo *Le beau idéal* di Lambert ten Kate²⁰. Anche dopo il trasferimento a Parigi e l'acquisizione da parte di Luigi XV del privilegio ventennale per la stampa a colori, Le Blon continua a lavorare nel tentativo di dimostrare le potenzialità della sua tecnica, misurandosi con la riproduzione del ritratto del sovrano (fig. 5, tav. XI)²¹. I periodici più divulgativi alla fine degli anni Trenta gli riconoscono qualche considerazione, in particolare proprio per la riproduzione dei ritratti²². Nel 1738 una *Mémoire instructif sur le nouveau portrait du Roi imprimé avec trois couleurs* sancisce la sua notorietà in Francia, osservando come dal punto di vista dell'«utilità» la riproduzione a colori sia particolarmente indicata per i ritratti di uomini illustri, perché consente di tramandare ai posteri il loro reale aspetto «non avec cet air éfacé et

simplemente blanc & noir de la *Gravure ordinaire*, qui immortalise, en quelque sorte, que des morts»²³. La rivista «*Le Pour et contre ouvrage périodique d'un gout nouveau*» dedica il numero di novembre del 1739 a presentare con entusiasmo questa «nouvel *Art de colorer la Gravure* [...] trop belle & trop utile pour que nous nous dispensions d'applaudir à ses progrès»²⁴. In tutte le recensioni si fa riferimento a una certa diffidenza dei conoscitori e qualche perplessità aggiuntiva sembra esprimere il «*Mercure de France*» dello stesso anno, quando definisce le incisioni di Le Blon «impressions pittoresques» e solleva dubbi sulla qualità del ritratto del re. D'altra parte riconosce alle incisioni colorate tre vantaggi indiscutibili: la possibilità di moltiplicare quadri e ritratti, di avere riproduzioni a colori a più basso costo delle copie dipinte e infine di avere «quelque chose d'assez fini, qui puisse décorer & faire quelque plaisir à la vue»²⁵. Analoga impressione emerge dall'articolo di Adrien-Maurice de Mairault intitolato *Impression qui imite la peinture*, dove si esplicitano con chiarezza le resistenze degli artisti dell'epoca nei confronti dell'inglese, che aveva preteso di ridurre l'armonia dei colori a un bilanciamento studiato

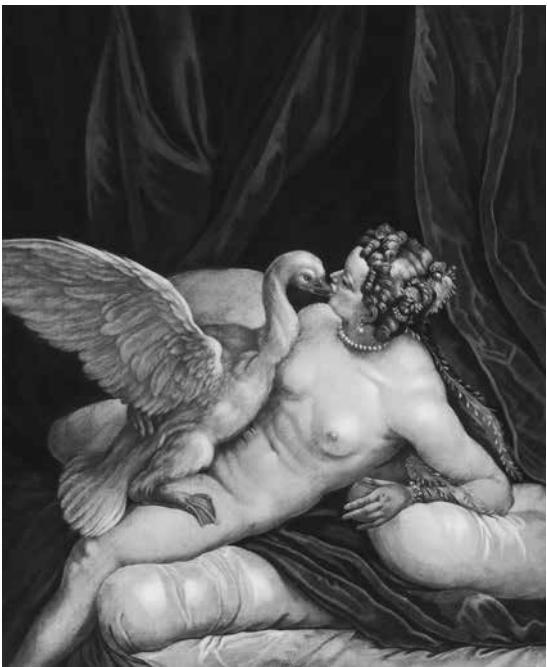
5. Jakob Christoph Le Blon, *Ritratto di Luigi XV*, mezzatinta a colori, cm 40,5x33,5, Londra, British Museum, inv. 1869,0508.2.





6. Édouard Gautier-Dagoty da Parmigianino, *Cupido che incorda l'arco*, stampa a colori, cm 59,3x48,7, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département Estampes et photographie, inv. RESERVE EF-19 (A)-FT 4.

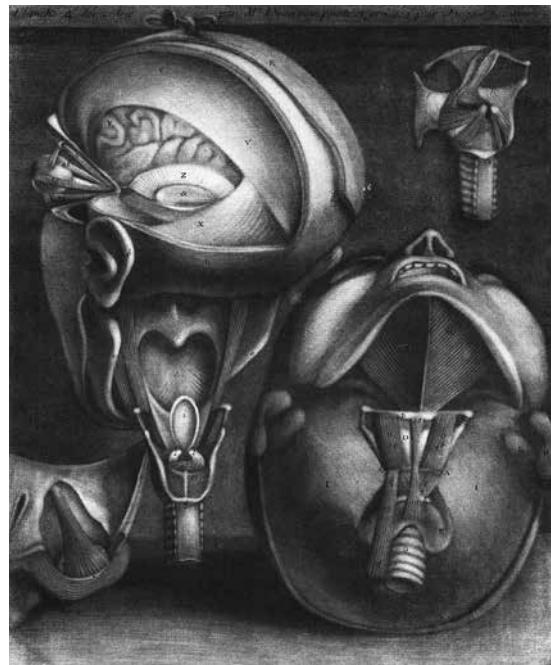
7. Édouard Gautier-Dagoty da Veronese, *Leda e il cigno*, stampa a colori, cm 58,8x48,2, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département Estampes et photographie, inv. RESERVE EF-19 (A)-FT 4.



dei tre pigmenti principali, chiosando come si trattasse di un «ouvrage d'un tâtonnement aveugle»²⁶.

Le ambizioni di Le Blon appaiono quindi ridimensionate: la sua tecnica viene relegata alla produzione di singole stampe come oggetti curiosi, da verniciare e incorniciare per l'esposizione, oppure da utilizzare per le pubblicazioni di scienze naturali o medicina. Significativa a questo proposito è la produzione degli eredi francesi del metodo di Le Blon, la famiglia Gautier-Dagoty. Anche in questo caso l'attività degli stampatori manteneva l'aspirazione ad affermarsi nel mondo dell'incisione di traduzione, come testimoniano le copie a colori tratte da Salvator Rosa, Gerard Dou, Parmigianino e Giulio Romano²⁷, come anche il progetto di stampare una raccolta a colori della collezione del duca d'Orléans, interrotto dopo aver fatto prove da Correggio (fig. 6, tav. XII), Tiziano, Veronese (fig. 7, tav. XIII) e altri²⁸. D'altra parte, i Gautier-Dagoty riescono a cogliere forse con maggior prontezza la resistenza dei conoscitori d'arte e si specializzano nella produzione di magnifiche illustrazioni per testi di botanica, ornitologia e anatomia, corredate da stampe a colori, talvolta ritoccate al pennello. Jacques-Fabien Gautier-Dagoty firma così tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta

8. Jacques-Fabien Gautier-Dagoty, da *Myologie complète en couleur et grandeur naturelle*, Paris, 1746, tav. 4.



le tavole per l'edizione della *Myologie complète en couleur et grandeur naturelle* di Joseph Guichard Duverney (1746) (fig. 8, tav. XIV), la *Collection des plantes usuelles, curieuses et étrangères* tratte dai giardini reali (1767) e promuove perfino il periodico «Observations sur l'histoire naturelle, sur la physique et sur la peinture» pubblicato tra il 1752 e il 1755 con illustrazioni a colori. La presenza del colore nelle illustrazioni scientifiche, anche nella forma di stampe tradizionali illuminate a guache, si afferma in questi anni senza riserve anche per opere monumentali come l'*Histoire naturelle des oiseaux* di Buffon, illustrata da François-Nicolas Martinet²⁹ (fig. 9, tav. XV).

A rileggere le recensioni e rintracciare le molteplici edizioni colorate uscite durante il Settecento appare dunque evidente come le ragioni dello scarso successo delle stampe realizzate da Le Blon non siano riconducibili esclusivamente a una questione economica. Che molto abbia contribuito la resistenza esercitata dal mondo dei conoscitori d'arte è confermato dalla diffusione di stampe a colori nei libretti d'opera, come in alcune edizioni colorate di romanzi o racconti di viaggio³⁰. Il riconoscimento della novità dal punto di vista tecnico è ben chiaro agli osservatori contemporanei. La notorietà di Le Blon intorno alla metà del secolo è sancita nel 1756 dalla riedizione del suo trattato con commenti e aggiornamenti, voluta da Duhamel de Monceau e Antoine Gaultier de Montdorge³¹, il quale due anni più tardi si fa carico della redazione della voce *Gravure en Couleur à l'imitation de la peinture* uscita nel 1757 nel settimo volume dell'*Encyclopédie*³². Le stampe a colori sono apprezzate da Horace Walpole, che si rammarica del loro scarso successo dovuto alla diffidenza degli artisti³³, mentre l'interesse per il *Coloritto* viene registrato anche in Spagna, dove nel 1756 esce una lunga recensione e nel 1761 Manuel de Rueda pubblica a Madrid un manuale per incisori in cui dà ampio spazio alla tecnica «del gravado en colores, à imitacion de la Pintura» secondo il metodo di Le Blon³⁴.

Seppure fino ad oggi il tema non abbia ricevuto grande attenzione critica, anche nel territorio italiano la questione delle stampe a colori ottiene un'eco significativa e il trattato di Le Blon non sfugge ai collezionisti e ai conoscitori più attenti già alla metà del secolo. Sul fronte dei collezionisti sembra prevalere la predilezione per le stampe acquarellate, genere più spesso destinato a vedute o paesaggi ma, seppure raramente, usato anche per incisioni di traduzione³⁵. Dai Remondini alla serie di acqueforti colorate di Giovanni Volpato dedicate alle *Logge* di Raffaello o alla *Galleria* dei Carracci, si tratta di oggetti di lusso destinati alla



9. François-Nicolas Martinet, da Georges-Louis Leclerc de Buffon, *Histoire naturelle des oiseaux*, Paris, 1771-1786, vol. VII, tav. 168.

fiorente «industria dell'antico»³⁶. Il diffondersi di questo mercato calcografico di copie a colori è attestato anche dagli avvisi nel «Giornale delle Belle Arti», come ricostruito da un fondamentale studio di Serenella Rolfi³⁷. Nello stesso tempo non mancano i segnali dell'interesse dei collezionisti per le sperimentazioni di Le Blon e dei suoi seguaci. Il Principe di San Severo a Napoli, per esempio, espone nel suo palazzo alcune incisioni a colori e, stando alla testimonianza di La Lande, pare si fosse interessato a testarne personalmente la procedura³⁸. A Milano Carlo Bianconi prova ad acquisire il metodo dei Gautier-Dagoty considerando che al pubblico milanese «le stampe sembrano piacere colorite»³⁹. Dalla parte dei conoscitori, mi pare significativo che Pietro Guarienti inserisca nella riedizione dell'*Abecedario pittorico* di Pellegrino Orlandi del 1753 il testo di Le Blon tra quelli utili alle Belle Arti⁴⁰. Francesco Maria Niccolò Gaburri, con la consueta vivacità intellettuale e grazie alla sua trama di relazioni internazionali, registra molto precocemente le novità

proposte da Le Blon, tanto da dedicargli intorno al 1740 una voce biografica nelle sue *Vite di Pittori*; qui apprezza «la bizzarria e la vivacità dello spirito di questo degnissimo artefice» ricordando alcune delle stampe a colori più note e perfino la fabbrica per riprodurre gli arazzi⁴¹.

In questo panorama si può dunque leggere con maggiore interesse, rispetto a quello suscitato fino ad ora, l'apparire intorno agli anni Sessanta di alcuni libri e cataloghi d'arte con illustrazioni a colori, in un momento in cui questa particolare tipologia di libro stava mutando sensibilmente e l'editoria era in una fase di grande rinnovamento. Altrettanto significativo è il fatto che in diversi casi non si tratti di stampe a colori, ma di stampe colorate, con tecniche diverse, quasi a rispondere alla sfida lanciata da Le Blon con un'alternativa più assimilabile e quindi forse più accettabile, nel mondo degli artisti. Percorrere in ordine

cronologico l'apparire di queste edizioni colorate aiuta a comprendere i legami reciproci e quelli con il dibattito critico internazionale.

Uno dei primi esperimenti che sembra registrare l'esigenza di aggiungere il colore all'interno di un testo di critica d'arte in italiano è il volume *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*, edito a Venezia nel 1760 da Anton Maria Zanetti di Alessandro⁴². Con ogni probabilità può aver influito su questa scelta Anton Maria Zanetti di Girolamo, omonimo cugino più anziano, stimato conoscitore e collezionista di disegni e stampe, assai interessato alla sperimentazione di nuove tecniche di incisione a partire dalla riscoperta dei chiaroscuri di Ugo da Carpi⁴³. Anton Maria di Girolamo nel 1721 soggiorna per qualche mese a Parigi in compagnia di Rosalba Carriera e Antonio Pellegrini, frequentando l'ambiente di Pierre Crozat a Pierre Jean Mariette; qui ha modo di approfondire la sua passione per le stampe, compra la collezione di Callot e fa da consulente a Filippo d'Orléans. Nel maggio del 1721 si sposta a Londra dove acquista da lord Arundel l'intera raccolta di disegni di Parmigianino⁴⁴. Entro la fine dell'anno visita anche Amsterdam, entrando in contatto con Jan Pieterz Zomer, noto mercante di stampe, dal quale si procura le incisioni di Rembrandt⁴⁵. Considerato l'itinerario degli spostamenti, che quasi percorre a ritroso quello fatto da Le Blon, è dunque assai probabile che gli interessi di Zanetti avessero intercettato il dibattito già acceso sui primi tentativi di stampa a colori; lui stesso ricorda come il viaggio in Europa lo avesse indotto a recuperare la tecnica xilografica con più matrici e, una volta rientrato a Venezia, avesse sperimentato le tecniche dell'intaglio, con l'obiettivo di riuscire a restituire a stampa la qualità dei disegni⁴⁶. Questo obiettivo costituiva, com'è noto, un tema cruciale nell'ambiente dei conoscitori dell'epoca, dopo che la grandiosa impresa della *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins* promossa da Crozat e Mariette aveva inaugurato una nuova tipologia di catalogo d'arte che univa strettamente testo e immagini. Fin dal primo tomo del 1729 il catalogo, insieme alle incisioni dei più apprezzati dipinti di scuola romana presenti nelle collezioni francesi, proponeva la riproduzione di diversi disegni dei grandi maestri, resi all'acquaforte con lumeggiate a biacca oppure con xilografie multiple secondo la tecnica di Ugo da Carpi, recuperata da Nicolas Le Sueur⁴⁷ (fig. 10, tav. XVI). E forse non è un caso che sul «Mercure de France» del 1721 si trovino recensiti contemporaneamente la notizia dei lavori in corso per la *Recueil* e quella sulle sperimentazioni di Le Blon⁴⁸.

10. Pierre Crozat e Jean-Pierre Mariette, *Studi per il dipinto della Scuola di Atene*, in *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins, qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celuy de Mgr le Duc d'Orléans, & dans d'autres cabinets, divisé suivant les différentes écoles, avec un abrégé de la vie des peintres et une description historique de chaque tableau*, Paris, 1729, vol. 1, tav. 44.



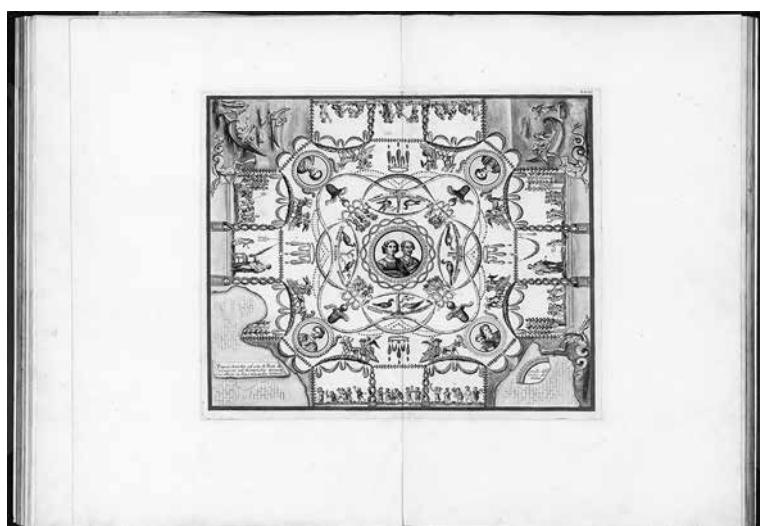
Cresciuto in questo clima culturale, il più giovane Anton Maria di Alessandro con le *Varie pitture a fresco* sembra recepire la sfida di combinare testo storiografico e incisioni realizzate appositamente. L'opera infatti ambisce a commentare, a vantaggio degli «amatori dell'arte, e della istoria dell'arte istessa», gli affreschi di Giorgione, Tiziano, Veronese e Zelotti ancora leggibili nei palazzi della città lagunare, ma in via di rapido deperimento sotto l'effetto degli agenti atmosferici. Il volume risponde a una serie di iniziative dedicate alla riproduzione degli affreschi avviate negli stessi anni e i disegni preparatori, stando all'autore, erano stati realizzati già nel 1755. La stampa mista acquaforte e bulino viene privilegiata per trasferire su carta le peculiarità stilistiche dei grandi maestri della scuola veneziana, ma anche per restituire accuratamente il diverso stato di conservazione di ciascun affresco. Su iniziativa di Zanetti stesso, alcuni volumi dell'opera vengono acquarellati dopo la stampa con l'obiettivo di conservare la memoria dei colori di quegli affreschi ancora parzialmente visibili sulle facciate dei palazzi⁴⁹. Le quattro copie colorate che fino ad oggi ho potuto rintracciare sono conservate presso la Biblioteca Vaticana, la Biblioteca Hertziana di Roma, la British Library di Londra e la Houghton Library di Harvard. La colorazione delle tavole presenta qualità e caratteristiche leggermente diverse in ogni copia, tanto da far pensare a più mani, anche se nella biografia di Zanetti firmata dal fratello l'aggiunta del colore sulle incisioni è attribuita all'autore stesso. Sooprattutto nelle copie della Vaticana e di Harvard si può apprezzare la qualità della colorazione delle stampe, capace di restituire, per esempio, il can-giantismo delle vesti di Tintoretto⁵⁰ (fig. 11, tav.



11. Anton Maria Zanetti, *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*, Venezia, 1760, tav. 13, esemplare a colori conservato presso Harvard Library, Cambridge MA, inv. 725.60.894HOU.

XVII). In ogni caso la scelta della tecnica utilizzata può essere stata suggerita dall'iniziativa di Caylus e Mariette, che nel 1757 avevano pubblicato con incisioni colorate la *Recueil de peintures antiques*, sontuosa edizione dei disegni di Pietro Santi Bartoli tratti dagli affreschi romani⁵¹ (fig.

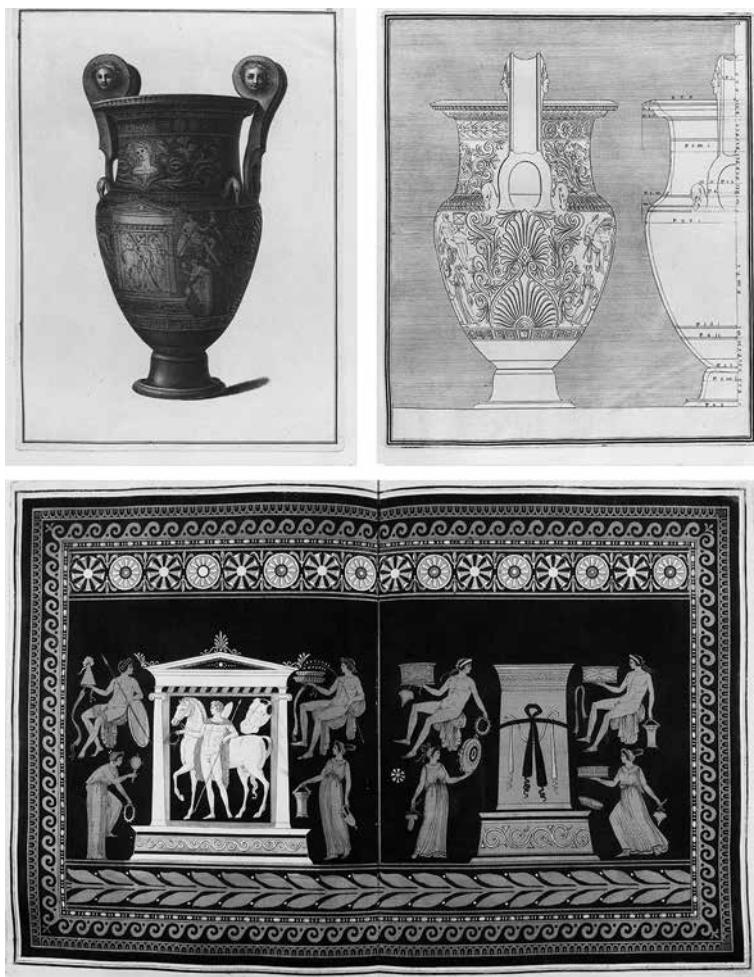
12. Caylus e Jean-Pierre Mariette, *Recueil de peintures antiques trouvées à Rome imitées fidèlement, pour les couleurs et le trait d'après les dessins coloriés par Pietro-Sante Bartoli*, Paris, 1757, tav. 23.



12, tav. XVIII). Nonostante il prezzo esorbitante e la tiratura molto limitata, queste stampe colorate avevano ricevuto il plauso degli intenditori, tanto che ancora nel 1783 l'«Antologia Romana» ne ricordava le qualità poiché «le pitture vi si trovano rappresentate con un inimitabile precisione e purezza, e con tutta quella verità e vivezza di tinte, con tutta quella freschezza di colorito, che incantò gli occhi degli antichi Cesari»⁵².

Sotto l'influenza di questa iniziativa nel torno di pochi anni vengono stampati una serie di cataloghi a colori⁵³. Il più noto è certamente le *Antiquités étrusques, grecques et romaines*, quattro tomi in foglio imperiale che illustrano la collezione di vasi di sir William Hamilton, corredati dal testo bilingue francese e inglese firmato dal barone Pierre François Hugues d'Hancarville, editi a Napoli tra il 1766 e il 1767⁵⁴. Pensato anche come modello di ispirazione per gli artisti, che tanta fortuna

avrà nella produzione ceramica contemporanea, il catalogo presenta ogni vaso da più punti di vista, alternando tavole in nero ombreggiate, riproduzioni grafiche con la scala di misura e più suggestive rappresentazioni a colori degli oggetti interi, oppure dei soli elementi decorativi, stampati su fondo ocra per simulare la materia della terracotta e ritoccati a *guache* o a pennello (fig. 13, tav. XIX). Se il prezzo di vendita rendeva i volumi accessibili a pochi facoltosi, il catalogo mirava a soddisfare un pubblico di diversa natura, fatto che non sfuggì a Winckelmann il quale commentò: «Questa è superiore a tutte le opere di tal genere, che sono state dianzi pubblicate: ivi ogni vaso è espresso in due tavole distinte, in una secondo la propria forma, e nell'altra secondo le giuste dimensioni, cosicché i contorni, e più ancora le figure imitate sono colla massima diligenza e con tutta la verità del disegno antico»⁵⁵. D'altra parte, gli stessi pro-



13. Pierre François Hugues d'Hancarville e François-Anne David, *Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton envoyé extraordinaire de S. M. Britannique à la Cour de Naples*, Napoli, 1766-1767, vol. 1, tavv. 52, 53, 55.



14. Giovanni Battista Passeri, *Pictureae Etruscorum in vasculis*, Roma, 1767-1775, vol. 1, tav. 44.

motori della pubblicazione sono ben consapevoli che avrebbe potuto circolare come stampe sciolte, tanto che lo stesso D'Hancarville annota: «L'idea di M. Hamilton secondo cui molta gente staccherà le tavole per decorare i loro appartamenti è giustissima»⁵⁶.

In contemporanea con le *Antiquités* di Hamilton viene stampato a colori *Pictureae Etruscorum in vasculis*, tre volumi usciti tra il 1767 e il 1775 come catalogo della raccolta di vasi etruschi di Giovanni Battista Passeri, erudito dagli interessi molteplici, appassionato di cultura etrusca, legato ad Anton Francesco Gori e all'Accademia di Cortona⁵⁷. Messa in cantiere già nei primi anni Quaranta, l'opera è assai più complessa di un semplice catalogo, poiché insieme alla spiegazione dei singoli pezzi, raccoglie una serie di confronti iconografici con vasi allora conservati in altre collezioni, associati a diverse dissertazioni in latino su questioni di cultura etrusca⁵⁸. Il volume, che fino ad oggi ha ricevuto attenzione critica essenzialmente sul piano dei contenuti, aveva richiesto molti anni di preparazione. Passeri fa disegnare appositamente ogni vaso e scambia

le riproduzioni con i suoi corrispondenti eruditi, sempre alla ricerca della migliore rappresentazione dell'oggetto dei suoi studi. A proposito degli esemplari che fa trarre dalle raccolte pontificie, per esempio, commenta: «I disegni della Vaticana non sono cari [...] poiché sono contornati maravigliosamente, e colla grazia del disegno romano, che migliora ma non altera il secco Etrusco»⁵⁹. Le tavole a colori sono di qualità differenti e sembrano realizzate da mani diverse; presentano l'oggetto da un unico punto di vista, ma spesso riportano separatamente il motivo decorativo (fig. 14, tav. XX). Tre antiporte figurate con incisioni colorate aprono i tre volumi, riecheggiando il clima di grande interesse intorno alla scoperta delle tombe etrusche⁶⁰ (fig. 15, tav. XXI).

A una serie di affreschi romani appena scoperti, e già a rischio di rovina, è dedicata in questi anni un'altra pubblicazione a colori: il mercante di quadri e imprenditore Ludovico Mirri stampa nel 1776 *Le antiche camere delle terme di Tito* per rendere noti al pubblico i sorprendenti ritrovamenti frutto del dissotterramento di alcuni ambienti nell'area

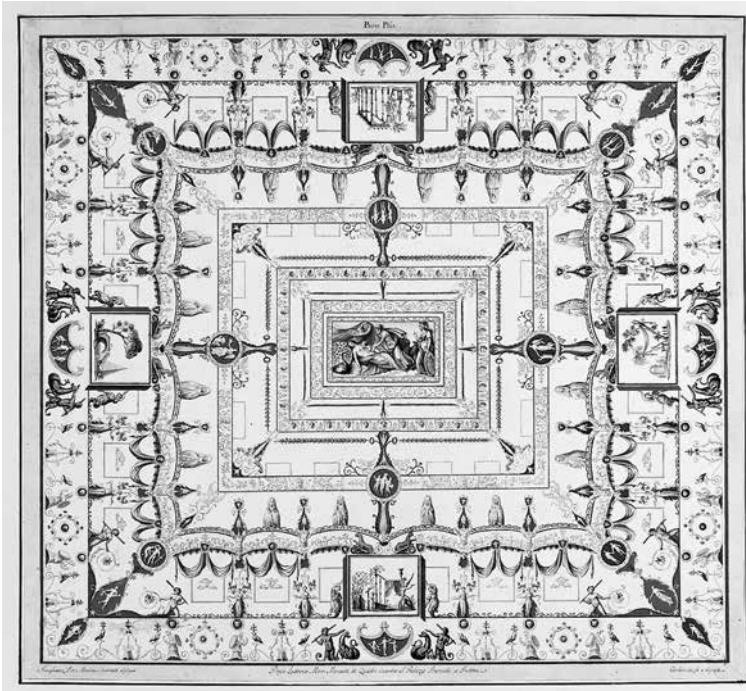
15. Giovanni Battista Passeri, *Pictureae Etruscorum in vasculis*, Roma, 1767-1775, vol. 2, antiporta.



della Domus Aurea⁶¹. L'opera viene pubblicata con il sistema delle sottoscrizioni e unisce il commento erudito dell'abate Giuseppe Carletti a una serie di tavole illustrate, planimetrie e riproduzioni delle pitture rinvenute, realizzate con Vincenzo Brenna, Franciszek Smuglewicz e Marco Carloni⁶² (fig. 16, tav. XXIII). Il richiamo alle grottesche di Raffaello e la qualità di riproduzione delle pitture antiche «con fedeltà delineate, incise con accuratezza, colorite bravamente», costituiscono la garanzia di un grande successo editoriale⁶³. L'opera è stampata in tre versioni diverse: un volume unico con testo e due planimetrie, decisamente più economico, una versione intermedia con il testo e tutte le tavole con «Carte nere», offerta per 9 zecchini romani, e infine la versione «Dipinta» in vendita agli associati per 180 zecchini, mentre a chi non aveva sottoscritto in anticipo per 200 zecchini. A prevenire le obiezioni degli acquirenti, il manifesto di Associazione avvisa che il costo è determinato non solo dalla qualità della carta, ma soprattutto dall'investimento che l'impresa di scavo aveva comportato. Inoltre precisa che per incidere le due versioni non sono utilizzati gli stessi rami, come si faceva comunemente, né è stata usata la biacca per illuminare le figure; viceversa con semplice acquarello si è ottenuta «una Pittura vaga, tralucente, ed invariabile»⁶⁴. Interessante anche la precisazione di Carletti in merito alla scelta di riprodurre le pitture intere piutto-

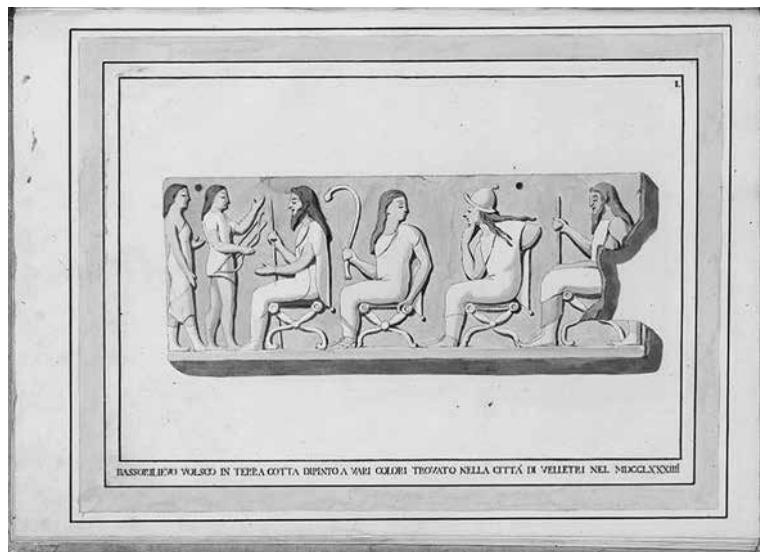
sto che restituire la condizione frammentaria in cui si trovavano al momento della scoperta. Su questo aspetto l'abate usa toni decisamente polemici: ricorda infatti come Mirri avesse voluto inserire due tavole che riproducevano lo stato frammentario «come amerebbe l'austerissimo Antiquario», ma per difendere la scelta del volume precisa: «questa fedeltà di giorno in giorno perderà il suo pregio, di mano in mano che le Mura soggiacciono a nuove perdite: e da qui a pochi lustri converrà cassare dalle Carte più esatte quello che si è smarrito negli originali in benemerenza di così inutile religiosità»⁶⁵. L'«austerissimo Antiquario» potrebbe essere un riferimento a Giovanni Ludovico Bianconi, che nell'annunciare la pubblicazione imminente scrive sull'«Antologia Romana»: «abbiamo veduto che il disegnatore supplisce di sua invenzione a ciò che il tempo ha scrostato, o cancellato. Sarebbe desiderabile, che l'Editore avvisasse quali siano i supplementi moderni per soddisfazione degli amatori della bella antichità»⁶⁶.

Una scelta più aderente alla restituzione dello stato frammentario dei pezzi la compie lo stesso Marco Carloni quando nel 1785 firma la raffinata edizione a colori dei *Bassirilievi volsci in terracotta dipinti a varj colori trovati nella città di Velletri*⁶⁷. Il volume rende note alcune lastre di terracotta rivenute nel 1784 durante i lavori nella chiesa delle SS. Stimmate di San Francesco e subito acquisite dal



16. Vincenzo Brenna, Franciszek Smuglewicz e Marco Carloni, incisione acquarellata per *Le antiche camere delle terme di Tito e le loro pitture restituite al pubblico*, Roma, 1776, Vienna, Albertina, inv. 21768.

17. Marco Carloni, *Bassirilievi volsci in terracotta dipinti a varj colori trovati nella città di Velletri*, Roma, 1785, tav. 1, copia acquarellata conservata presso Istituto Archeologico Germanico di Roma.



cardinale Borgia per la sua poliedrica collezione⁶⁸. Il testo erudito di Filippo Angelo Becchetti illustra ciascuna delle lastre con una notevole capacità descrittiva, considerando la peculiarità dei materiali trattati; propone di collocare «questa scuola Volscia [...] di mezzo tra lo stile rotondo e pieno degli Egizj, e lo stile secco Tuscanico» e soprattutto ricorda la necessità di fornire fedeli riproduzioni dei reperti, concludendo «poiché nelle belle arti non si può parlare che agli occhi, lasceremo che gli intendenti della professione possano conoscere il carattere e il pregio di questa scuola dalla ispezione di questi Rami più che da qualunque ben ragionato discorso, ed osserveremo soltanto, che in mezzo a una rozzezza grande di contorno, ed a molti difetti di proporzione riluce una semplicità, ed una naturalezza di espressione affatto sorprendente»⁶⁹. I disegni dimostrano una buona capacità mimetica, soprattutto tenendo conto dello scarto nella percezione dell'antico che simili ritrovamenti potevano suscitare negli osservatori dell'epoca. Le tavole colorate testimoniano lo sforzo profuso per restituire una visione oggettiva dei reperti in terracotta nella loro tridimensionalità e nello stato frammentario, combinando allo stesso tempo questa esigenza con una raffinata presentazione che sembra volerne nobilitare l'aspetto (fig. 17, tav. XXII).

Gli anni Ottanta sono un momento di ulteriore accelerazione per la diffusione dell'editoria a colori nel territorio italiano, poiché nel 1783 si trasferisce a Firenze Édouard Gautier-Dagoty, figlio Jacques-Fabien, che porta modelli e matrici della tecnica di famiglia. Dopo pochi mesi dall'arrivo Édouard muore, ma nella sua bottega fa in tempo a

fare esperienza Carlo Lasinio che, insieme a Giovan Pietro Labrelis, acquisisce la tecnica del francese e l'espeditivo di rifinire a mano le incisioni fatte per mezzo di lastre multiple, di fatto combinando le due modalità per stampare a colori utilizzate fino a quel momento⁷⁰. In questo modo vengono impressi a colori la *Deposizione* di Tiziano e la *Madonna della Seggiola* che, pur con qualche riserva, riceve l'avallo da Giuseppe Pelli Bencivenni il quale commenta: «L'ho trovata mal disegnata, ma competentemente eseguita [...]. Io trovo utile quest'invenzione»⁷¹.

Lasinio e Labrelis diventano specialisti della tecnica a colori e per alcuni decenni si dedicano alla produzione di stampe sciolte tratte dai capolavori toscani, ma si misurano anche con l'impegnativa impresa di pubblicare a colori il catalogo dei ritratti della Galleria degli Uffizi. Si trattava di un soggetto particolarmente impegnativo perché aveva avuto grande attenzione da parte degli incisori e aveva goduto di prestigiose pubblicazioni in nero, come i quattro volumi con le biografie dei pittori di Francesco Moücke⁷². L'impresa Lasinio e Labrelis, che prevedeva il sistema delle sottoscrizioni, è avviata nel 1789 quando l'«Antologia Romana» ne dà notizia con grande enfasi: «La celebre collezione poi dei medesimi servirà di uno studio anche alla gioventù, mentre sarà illustrata colle più riguardevoli notizie della nascita, e morte di ciascheduno di essi, con di più una descrizione delle maggiori azioni che abbia distinto il soggetto nel corso della sua vita, rappresentata nella stampa medesima»⁷³. Il progetto per la Galleria a colori viene però interrotto dopo la stampa delle incisioni di alcuni ritrat-



18. Carlo Lasinio, *Ritratto di Édouard Gautier-Dagoty*, mezzatinta a colori, cm 49.8x42.2, New York, Metropolitan Museum, inv. 1982.1022.

ti della collezione medicea, a cui Lasinio aggiunge quello di Édouard Gautier-Dagoty come omaggio al maestro della tecnica a colori⁷⁴ (fig. 18, tav. XXIV). La sfida a pubblicare una serie dei ritratti viene recepita da Niccolò Pagni e Giuseppe Bardi che nel 1796 stampano la *Raccolta di 324 Ritratti di Pittori eccellenti* «a colori secondo gli originali esistenti in questa R. Galleria», riuscendo a ottenere un risultato di grande qualità probabilmente anche grazie alla riutilizzazione delle lastre che erano servite per l'edizione di Moucke⁷⁵. L'uso del colore nelle stampe di ritratti si conferma dunque una delle applicazioni più frequenti in questo periodo, come dimostra anche l'edizione francese dei *Portraits des grands hommes, femmes illustres* stampata a colori da Antoine Louis François Sergent-Marceau, dove a ciascun personaggio è abbinato un dipinto e una descrizione storica che ne illustra le imprese⁷⁶.

Appare ora più chiaro come la sfida del libro a colori abbia attraversato quasi tutto il secolo, senza grandi successi editoriali, ma anche senza esaurire mai la sua spinta di sperimentazione. Pesava sulla difficoltà di diffusione sicuramente l'elevato costo di produzione, ma nel mondo dei conoscitori e degli artisti appare chiara anche una resistenza, forse riconducibile alla tecnica stessa, che diminuiva il ruolo dell'artista incisore, traduttore a stampa dell'originale, a favore di quella del tipografo.

In questo senso si potrebbe spiegare anche la più benevola accettazione delle illustrazioni colorate dopo la stampa, perché riconsegnavano un ruolo determinante al pittore che lumeggiava o acquarellava; nel lessico dell'epoca erano spesso definite «miniate», a recuperare una tradizione artistica di lunga durata⁷⁷. Non stupisce quindi che Francesco Milizia liquidi senza appello l'introduzione del colore nelle incisioni, trattando della questione nella voce *Ciarlataneria* del *Dizionario delle arti del disegno*: «le stampe colorite con intelligenza – scrive – sono istruttive in molti oggetti di storia naturale, di anatomia, di botanica. Ma pretendere che possano rappresentare un quadro di storia, un paesaggio coll'armonia del chiaroscuro, e colle grazie del colorito, è una *Ciarlataneria* da far ridere chiunque ha un'infarinata delle Belle Arti. Più risibile è il ciarlatanismo delle stampe lumeggiate, de' cataloghi, delle sottoscrizioni, e di tanti altri bei ritrovati mercantili. Nudrimento saporito per quegli amatori curiosi, i quali tengon sin i libri come chincaglierie di lusso, e temono di toccarli affinché non perdano niente del loro valor pecuniaro»⁷⁸.

Per concludere, una chiave di lettura di queste resistenze si può rintracciare tornando al trattato di Le Blon. Lo stesso titolo *Coloritto*, insieme al sottotitolo, esprime chiaramente la prospettiva dell'autore: *The Harmony of Coloring in Painting: Reduced to Mechanical Practice, Under Easy Precepts and Infallible Rules; Together with Some Colour'd Figures in Order to Render the said Precepts and Rules intelligible not only to Painters but even to all Lovers of Painting*. Con spirito empirista Le Blon intende dunque proporre un sistema pratico e meccanico per fornire regole sicure e facili per indirizzare i pittori nella delicata questione del colorito. L'uso della parola stessa, sbandierata nel titolo, poteva suonare quasi come una provocazione nel mondo della critica d'arte dell'epoca, che sulle qualità del colorito aveva costruito una parte significativa delle sue elaborazioni. Quel piccolo trattato bilingue non poteva che suonare stridente agli occhi di chi si era formato sui testi di Du Fresnoy e Rogers de Piles, che continuavano ad esercitare notevole influenza nel mondo dei conoscitori. Il *Dialogue sur le coloris* di De Piles aveva fatto di questo concetto un tema cruciale di dibattito all'interno dell'Accademia di Francia, mentre nella *Balance de peintres* proponeva il colorito come una delle quattro categorie di giudizio⁷⁹. Nel *Cours de Peinture* un capitolo era dedicato alla definizione di questo termine: «La Couleur est ce qui rend les objets sensibles à la vue. Et le Coloris est une des parties essentielles de la Peinture, par la quelle le Peintre fait imiter les apparences des couleurs de tous les objets naturels, & distribuer aux objets artificiels la cou-

leur qui leur est la plus avantageuse pour tromper la vûe»⁸⁰. Non potevano dunque che sollevare un senso di estraneità le ambiziose affermazioni con cui Le Blon apriva il suo trattato, citando proprio un passo di Dufresnoy e richiamando la tradizione classica di Plinio. Senza particolari reticenze lo stampatore dichiarava di voler rifondare i principi del colorito in pittura, contestava l'idea che questo venisse considerato «incommunicable Talent, or Inspiration, which cannot be learn'd» e proponeva un intero capitolo intitolato *The Practical part for Painters, shewing an Universal, Easy and Expedi- tious Manner of Mixing Colours in the Exercise of their Art*⁸¹.

Insieme agli alti costi di produzione, dev'essere stata proprio questa prospettiva a segnare la fredda accoglienza delle sperimentazioni di Le Blon nel mondo dell'arte. Proprio nel periodo in cui si andavano affermando i primi cataloghi che univano testo e immagini e si dibatteva sulla capacità degli incisori di tradurre con tecniche diverse il tratto più o meno sfumato dei dipinti, ridurre l'incisione a principi infallibili e a pratica puramente meccanica era esattamente il contrario di ciò che cercavano i conoscitori dell'epoca, i quali consideravano l'attività incisoria come quell'abilità artistica indispensabile per la traduzione dello stile, fondamentale per la diffusione delle conoscenze e per la costruzione della storia dell'arte.

Chiara Piva

Dipartimento di Filosofia e Beni culturali,
Università Ca' Foscari, Venezia
chiara.piva@unive.it

NOTE

1. E. Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, 1986, II, pp. 419-482; E. Borea, *Storia dell'arte con figure. Recueils per le scuole pittoriche italiane*, in *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVII-XVIII^e siècles)*, a cura di C. Hartori, Cinisello Balsamo, 2010, pp. 109-120.

2. F. Haskell, *The painful birth of the art book*, London, 1987.

3. Molti esempi in *À l'origine du livre d'art*, cit.

4. Sulla stampa a colori prima del Settecento si veda il saggio di A. Stijnman in questo stesso numero.

5. A. Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent: avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris, 1676, cap. X, p. 382; A. Bosse *Traicté des manières de graver en taille douce sur l'airin. Par le moyen des eaux fortes, & des vernis durs & mols*, Paris, 1645, aggiornato da Cochin con il titolo *De la manière de graver à l'eau forte et au burin, et de la gravure en maniere noire*, Paris, 1745.

6. Cfr. O.M. Lilien, *Jacob Christoph Le Blon 1667-1741 Inventor of Three and Four Colour Printing*, Stuttgart, 1985; *Anatomie de la couleur. L'invention de l'estampe en couleurs*, catalogue de l'exposition (Parigi 1996), par F. Rodari, Parigi, 1996; S. Lowengard, *The Creation of Color in the 18th century Europe*, Irvington, 2006; A. Stijnman, *Jacob Christoff Le Blon and the Invention of Trichromatic Colour Printing c. 1710*, in *Colour 1400-1700. History, Techniques, Functions and Receptions*, ed. by A. Stijnman and E. Savage, Leiden, 2015, pp. 216-218.

7. D. de Monceau e A. G. de Montdorge, *L'Art d'imprimer les tableaux traité d'après les écrits, les opérations et les instructions verbales*, de J.C. Le Blon, Parigi 1756, p. VI, dove è definito «Elève de Carlo Maratta». La notizia dell'alunno presso Maratti è ripresa da diverse fonti dell'epoca. Per dettagli sulle vicende biografiche, assai poco documentate, Lilien, *Jacob Christoph...*, cit., pp. 16-87.

8. *Reliquiae antiquae urbis Romae*, Amstelaeam 1708. Il volume ha un'antiporta figurata con il ritratto dell'autore firmato da J.C. Le Blon e inciso da Cornelis Martinus Vermeulen. Sull'amicizia tra i due J. van Gool, *De Nieuwe Schouburgh der Nederlantsche Kunstschilders en Schilderesse*, Hage, 1750-1751, I, p. 162.

9. Queste prime prove di stampa si conservano al British Museum, rispettivamente inv. 1844,0511.16; inv. 1846,0425.2; inv. 1846,0425.3. L'opera di Chiari con la quale è possibile fare un confronto si trova attualmente al Walters Art Museum, inv. 371880. Al British Museum sono conservate stampe a colori di Le Blon tratte da altri dipinti che poteva aver osservato in Italia, come una *Santa Maria Egiziaca* (1866,0623.75), probabilmente tratta da un'opera di Domenichino e una *Tentazione di Cristo* dai caratteri maratteschi (inv. 1914,0615.65).

10. F. Lammertse, *Four letters from Adriaen van der Werff to the Antwerp sculptor Jan Peter van Baurscheit*, in «Simiolous», 34, 2009/2010, 2, pp. 119-141.

11. Z.C. von Uffenbach, *Merkwuerdige Reisen durch Nidersachsen, Holland und Engelland*, Ulm, 1754, pp. 533-535; su questo cfr. Rodari, *Jacob Christoph Le Blon, l'œil trichrome*, in *Anatomie de la couleur...*, cit., pp. 53-54 e il saggio di A. Stijnman in questo stesso numero.

12. Lilien, *Jacob Christoph...*, cit., pp. 40-43.

13. «Mercure de France», juin et juillet 1721, part 1, pp. 115-116.

14. Nel catalogo di Le Blon pubblicato da H.W. Singer, *Jakob Christoffel Le Blon. Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, Wien, 1901, al netto delle errate attribuzioni, è comunque presente una notevole quantità di dipinti di scuola italiana e in particolare di scuola bolognese.

15. «Mercure de France», dicembre 1721, pp. 35-36.

16. Cfr. J.G. Keyssler, *Neueste Reise durch Teutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien, und Lothringen*,

- Hannover, 1740-1741, 2, pp. 41-42; tradotto in inglese come *Travels through Germany, Bohemia, Hungary, Switzerland, Italy and Lorraine*, London, 1756-1758, III, pp. 130-131; cfr. Rodari, *Jacob Christoph Le Blon...*, cit., p. 61 e il saggio di A. Stijnmann in questo stesso numero.
17. Si vedano *Anatomie de la couleur...*, cit., schede 28, 34, 61. Il *Ritratto dei tre figli maggiori di Carlo I* di Antoon van Dyck è conservato oggi al castello di Windsor (inv. RCIN 404403), mentre la stampa a colori è al British Museum (inv. 1885,0509.1899).
18. J.C. Le Blon, *Coloritto, or the Harmony of Coloring in Painting: Reduced to Mechanical Practice Under Easy Precepts and Infallible Rules, Together with Some Colour'd Figures in Order to Render the Said Precepts and Rules Intelligible Not Only to Painters But Even to All Lovers of Painting*, [Londra 1725] compare senza data e senza editore. Per la datazione cfr. Lilien, *Jacob Christoph...*, cit., pp. 94-97.
19. C. Mortinmer, *An Account of Mr. James Christopher Le Blon's Principles of Printing, in Imitation of Painting, and of Weaving Tapestry, in the same manner as Brocades*, in «*Philosophical Transactions*», 419, juin-juillet 1731, pp. 101-107.
20. Lambert Hermanson ten Kate, *The Beau Ideal, By the Late Ingenious and Learned Hollander, Lambert Hermanson ten Kate*, trans. J. C. Le Blon, London, 1732.
21. *Colourful Impressions. The Printmaking Revolution in Eighteenth-Century France*, exhibition catalogue (Washington, 2003-2004) ed. by M.M. Grasselli, Washington, 2003, cat 1.
22. Le «Mémoires pour l'histoire des sciences & des beaux-arts» dell'editore Trévoux, nel numero di agosto 1737 lo definivano «une science toute nouvelle, un art et plusieurs arts tout nouveaux» (p. 1435). Sui periodici specializzati in questo momento cfr. Jean Sgard, (eds), *Dictionary of Journals 1600-1789*, Paris, 1991.
23. Cfr. F. Mechthild, *Flesh-Tones, Skin-Color, and the Eighteenth-Century Color Print*, in *Aesthetics of the flesh*, ed. by F. Ensslin, C. Klink, Berlin, 2014, pp. 202-229.
24. «Le Pour et contre ouvrage périodique d'un gout nouveau», XVI, 1738, n. 224, pp. 41-45; XVII, 1739, n. 249, pp. 265-277 (p. 268).
25. *Portrait du Roi et Notes Relative à l'Histoire de Gravure en Couleurs*, in «*Mercure de France*», settembre 1739, 2, p. 2214. In proposito scrive «Un amour peut-être trop tendre pour les beaux Arts, ne nous aveugle point». Cfr. Smentek, *An Exact Imitation Acquired at Little Ex-pence*, in *Colorful impressions...*, cit., pp. 9-21, 172-174.
26. «Observations sur les écrits modernes», XXVI, 1741, pp. 90-93 (p. 91).
27. «*Mercure de France*», janvier 1743, pp. 149-150 annuncia la stampa di quattro incisioni a colori: *Le petit dessinateur e una Jeune brodeuse* da J.P. Chardin, un *Point du Jour* da Parmigianino, una incisione da un dipinto di Giulio Romano intitolato *Le Lever du Soleil*, entrambi nel «*Cabinet du M. l'Abbé Desfontaines*». L'articolo aggiunge «Le sieur Gautier fait tous les jours de nouveaux progrès dans ce nouvel Art d'imprimer les Tableaux; ses Ouvrages sont très recherchés, & ont un fort grand débit». Sull'argomento Smentek, *An Exact...*, cit.; Le Bitouzé, *Une entreprise familiare*, in *Anatomie de la couleur*, cit., pp. 100-105; E. Lavezzi, *Peinture et savoirs scientifiques. Le cas des Observations sur la peinture (1753) de Jacques Gautier d'Agoty*, in «*Dix-huitième Siècle*», 31, 1999, pp. 233-247.
28. E. Pognon Edmond, *Documents inédits sur Edouard Gautier-Dagoty*, in «*Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*», 1952/53, pp. 46-50.
29. C. Le Bitouzé, *Volière. Oiseaux de Paradis*, Paris, 2016.
30. Si vedano per esempio L. Bellavoine, *Mémorial pittoresque de la France, ou Recueil de toutes les belles actions, traits de courage... depuis le règne de Henri IV jusqu'à nos jours*, par M. L. B., avec des planches gravées en couleurs par M. de Machy, Paris, 1786; oppure J.-P. Claris de Florian, *Galatée, roman pastoral imité de Cervantès*, par M. de Florian... Édition ornée de figures en couleur d'après les dessins de Monsiau, Paris, 1793.
31. Monceau, de Montdorge, *L'Art d'imprimer...*, cit., p. VIII. Il testo è riedito nuovamente nel 1768.
32. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 7 (1757), pp. 899-902. Il metodo è descritto anche nel *Dictionnaire portatif de commerce*, 13 (1770), pp. 306-307.
33. H. Walpole, *Anecdotes of Painting in England: With Some Account of the Principal Artist, and Incidental Notes on Other Arts; Collected by the Late Mr. George Vertue; and Now Digested and Published from His Original*, 1762-1763, pp. 121-122; Id., *Catalogue of Engravers Who Have Been Born or Resided in England*, London, 1782, pp. 230-232.
34. M. de Rueda, *Instrucción para grabar en cobre, e perfeccionarse en el grabado à buril, al agua fuerte, y al humo, con el nuevo método de gravar las planchas para estampar en colores, à imitacion de la Pintura*, Madrid, 1761, pp. 167-192. Cfr. G. Becerra Prado, *El manual de Instrucción para grabar en cobre de Manuel de Rueda a 250 años de su publicación*, in «*Diseño e Sociedad*», 31, 2011, pp. 48-59. Lunga recensione e discussione della fortuna del testo di Le Blon in Spagna è J.E. de Graef, *Describimiento nuevo sobre los colores de las Estampas, y Copia des Pinturas*, in «*Discursos mercuriales, memorias sobre la agricultura, marina, comercio y artes liberales, y mecanicas*», XIX, luglio 1756, pp. 1117-1134.
35. Nei cataloghi settecenteschi nella stamperia Remondini per esempio si può leggere: «Sei pontade di quattro Carte Imperiali l'una fine nere cavate da' migliori Quadri di Paolo Cagliari Veronese, dal Bassano, Tintoretto, e da altri valentissimi Pittori / -dette miniate alla pittoresca con colori finissimi all'uso di Parigi». Sono presenti anche incisioni tratte da Guercino, Longhi, Piazzetta, Zuccarelli e Rizzi «eccellentemente incisi da valente professore», nella versione nera e in quella miniatina che è definita «all'uso di Parigi» o «alla francesina»; *Catalogus librorum qui Italice, et Latine in Typographia Remondiniana excusi sunt*, Bassano, 1757, pp. 141-142.
36. A. Pinelli, *Souvenir. L'industria dell'antico e il Grand tour a Roma*, Roma, 2010, in part. pp. 108-118.
37. S. Rolfi Ožvald, *'Quella universalità di buon gusto ch'ebbero gli antichi': l'illustrazione a colori e le stampe a semplici contorni nel dibattito sul libro d'arte degli anni Ottanta del Settecento*, in *Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento*, a cura di L. Braida e S. Tatti, Roma, 2016, pp. 231-245.

38. J. de La Lande, *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les années 1765 et 1766 contenant l'histoire & les anecdotes les plus singulières de l'Italie, & sa description, les moeurs, les usages*, Venise, 1769 [ed. cons. 1790, V, p. 361].
39. Lettera di Carlo Bianconi, 13 settembre 1783, in Bassano, Biblioteca-Archivio-Museo, *Epistolario Remondini*, cart. IV, I-795, in Rolfi Ožvald, *Quella universalità*, cit., nota 35.
40. *Abecedario pittorico del m.r.p. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese contenente le notizie de' professori di pittura, scultura, ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti*, Venezia, 1753 p. 560.
41. Francesco Maria Niccolò Gaburri, *Vite de' pittori* (pp. 1768-1769 - III - C_399v-400r). Il manoscritto si conserva nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Ms. Pal. E.B.9.5). Le *Vite* sono datate tra il 1719 e il 1741, ma la datazione al 1740 si ricava da un'osservazione all'interno del testo riferito a Le Blon; cfr. N. Barbolani di Montauto, *Francesco Maria Niccolò Gaburri 'gentiluomo intendente al pari d'ogni altro e dilettante di queste bell'arti'*, in *Storia delle Arti in Toscana. Il Settecento*, a cura di M. Gregori e R.P. Ciardi, Firenze, 2006, pp. 83-94.
42. A.M. Zanetti, *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*, Venezia, 1760. Cfr. C. Piva, *Anton Maria Zanetti e la tradizione della tutela delle opere d'arte a Venezia: dalla critica d'arte all'attività sul campo*, in *Il restauro come atto critico: Venezia e il suo territorio*, atti della giornata di studi (Venezia, 2012), a cura di C. Piva, Venezia, 2014, pp. 83-114; Ead., *Le copie a colori delle Varie pitture a fresco dei principali maestri veneziani di Anton Maria Zanetti*, in *«Arte Veneta»*, 72, 2015, pp. 140-151.
43. G. Lorenzetti, *Un dilettante incisore veneziano del XVIII secolo: Anton Maria Zanetti di Girolamo*, in *«Miscellanea di storia veneta della Regia deputazione di storia patria»*, XII, 1917, pp.1-147; *Della grafica veneziana. Das Zeitalter Anton Maria Zanettis (1680-1767)*, a cura di M. Matile, Petersberg, 2016; *La vita come opera d'arte. Anton Maria Zanetti e le sue collezioni*, catalogo della mostra (Venezia, 2018-2019) a cura di A. Craievich, Crocetta del Montello (TV), 2018.
44. L. Maggioni, *Anton Maria Zanetti tra Venezia, Parigi e Londra: incontri ed esperienze artistiche*, in *Collezionismo e ideologia, mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di E. Debenedetti, Roma, 1991, pp. 91-110; V. Tocain-Quittelier, *Anton Maria Zanetti a Parigi. L'inspiration retrouvée*, in *«Revue de l'art»*, 157, 2007, pp. 9-22, in part. pp. 11-12; W. Barcham, *Rosalba Carriera e Anton Maria Zanetti tra Venezia e Parigi nella prima metà del Settecento*, in *Rosalba Carriera 1673-1757*, atti del convegno (Venezia-Chioggia, 2007) a cura di G. Pavanello, Verona, 2009, pp.147-156.
45. C. Gauna, *M come Malvasia e Mariette: disegni, stampe e giudizi di stile tra Bologna, Parigi e Vienna*, in *«Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia»*, 5. Ser., 3, 2011, 1, pp. 159-203, 285-292; Ead., *I Rembrandt di Anton Maria Zanetti e le 'edizioni' di stampe a Venezia: tra tecnica e stile*, in *«Saggi e memorie di storia dell'arte»*, 36, 2012, pp. 189-234.
46. Lettera di Anton Maria Zanetti di Girolamo a Francesco Gaburri, in G.G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Milano, 1822, II, lett. LV, pp. 130-133.
47. *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins, qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celuy de Mgr le Duc d'Orléans, & dans d'autres cabinets, divisé suivant les différentes écoles, avec un abbrégé de la vie des peintres et une description historique de chaque tableau*, Paris, 1729. La tecnica per la riproduzione dei disegni è illustrata e discussa nella *Preface*, pp. V-VII. Cfr. E. Borea, *Le stampe che imitano i disegni*, in *«Bollettino d'arte»*, 67, 1991, pp. 87-122.
48. *«Mercure de France»*, juillet 1721, pp. 115-116.
49. Piva, *Le copie a colori...*, cit.
50. Su questo argomento ho in preparazione un saggio specifico.
51. *Recueil de peintures antiques trouvées à Rome imitées fidèlement, pour les couleurs et le trait d'après les dessins coloriés par Pietro-Sante Bartoli*, Paris 1757. Cfr. M.N. Pinot de Villechenon, *Fortune des fresques antiques de Rome au XVIII^e siècle. Pietro Sante Bartoli et le Comte de Caylus*, in *«Gazette des Beaux Arts»*, CXVI, 1990, 1461, pp. 105-115; M. Modolo, *Dal clivus scauri al vicus capitisi Africæ. gli affreschi della vigna Guglielmina a Roma nei disegni dei Bartoli*, in *«Bollettino d'Arte»*, 7 Ser., VC, 2010, 8, pp. 1-20.
52. *Avviso librario*, in *«Antologia Romana»*, XLIX, 7 (agosto 1783), p. 55.
53. Caso analogo è anche il catalogo *Collection De Peintures Antiques Qui Ornoient Les Palais, Thermes, Mausolées, Chambres Sepulcrales, Des Empereurs Tite, Trajan, Adrien, Et Constantin, Et Autres Edifices Tant À Rome Qu'aux Environs Jusqu'Auprès De Naples; Découvertes et dessinées en differens tems, gravées en trentetrois Planches dans le goût du Dessin réhaussé, Avec Leur Description Historique*, Rome 1781.
54. P. Griener, *Le antichità etrusche, greche e romane (1766-1776)* di Pierre d'Higes d'Hancarville, Roma 1992; R. Vollkommer, *Des planches en couleurs au dessin au trait: sur la popularisation des vases grecs aux XVIII^e et XIX^e siècles par Sir William Hamilton, Josiah Wedgwood, John Flaxman, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein et Bertel Thorvaldsen*, in *El vaso griego en el arte europeo de los siglos XVIII y XIX*, actas del coloquio (Madrid, 2005), ed. P. Cabrera, Madrid, 2007, pp. 125-140.
55. J.J. Winckelmann, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi* (trad. a cura di C. Fea), Roma, 1783-1784, vol. I, libro III, capo IV, p. 219.
56. Griener, *Le antichità...*, cit., nota 47.
57. G.B. Pascoli, *Picturae Etruscorum in vasculis*, Romae 1767-1775.
58. Cfr. C.R. Chiarlo, *Giovanni Battista Passeri: problema di metodo*, in *Dell'antiquaria e dei suoi metodi*, atti delle giornate di studio (Pisa, 1998), a cura di E. Vaiani, Pisa, 2001, pp. 177-193; M.E. Masci, *Picturae etruscorum in vasculis. La raccolta vaticana e il collezionismo di vasi antichi nel primo Settecento*, Roma, 2008.
59. Lettera scritta a Gori da Pesaro il 4 ottobre 1745, in M.E. Masci, *Documenti per la storia del collezionismo di vasi antichi nel XVIII secolo: lettere ad Anton Francesco Gori (Firenze, 1691-1757)*, Napoli, 2003, p. 90.
60. Solo l'antiporta del terzo volume è firmata: «Hieron. Bosius inv. Et delin.; Joan M.a Cassini inc.».

61. *Le antiche camere delle terme di Tito e le loro pitture restituite al pubblico da Ludovico Mirri romano delineate, incise, dipinte col prospetto, pianta inferiore, e superiore e loro spaccati descritte dall'abate Giuseppe Carletti romano*, Roma, 1776, in part. pp. XI-XIII. L'*Avviso* (pp. XCI-XCII) descrive dettagliatamente il sistema di sottoscrizione, mentre l'*Associazione all'opera di Ludovico Mirri mercante di pitture in Roma* (pagine senza numero alla fine del libro) illustra come il volume era stato prodotto.
62. P. Coen, *L'attività di Ludovico Mirri nell'editoria antiquaria*, in *Il mercato delle stampe a Roma XVI-XIX secolo*, a cura di G. Saporì, S. Amadio, San Casciano (FI), 2008, pp. 173-192; L. Tedeschi, *Rappresentare l'antico: le 'Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture'*, in *Roma e l'antico*, catalogo della mostra a cura di V. Curzi e C. Brook, Ginevra, 2010, pp. 39-44; M. Baliszewsk, *Franciszek Smuglewicz: ancora una volta sotto le volte di Roma*, in *Roma e Varsavia tradizione classica e educazione artistica nell'età dei lumi e oltre*, atti del convegno internazionale (Varsavia, 2017), a cura di J. Miziołek, H. Kowalski, Roma, 2019, pp. 335-359.
63. G. Carletti, *Agli Amatori delle Belle Arti e delle Antichità*, in *Le antiche camere...*, cit., p. X.
64. L'*Associazione all'opera*, s.n.
65. Carletti, *Agli Amatori...*, cit., pp. XI-XII. Nella nota precisa «Questo Paragrafo è un Sacrifizio offerto unicamente all'Altare della Maldicenza». L'intera dedica è ristampata anche come introduzione al volume di tavole.
66. G. Bianconi, *Antichità*, in «Antologia Romana», XLIV, 1775, pp. 350-352, p. 352.
67. M. Carloni, *Bassirilievi volsci in terracotta dipinti a varj colori trovati nella città di Velletri*, Roma 1785. Una copia colorata è conservata presso l'Istituto Archeologico Germanico di Roma (R 131 b gr.Fol [Arm] Rara).
68. Cfr. A. Luppino, *II Classe: Antichità Volsche*, in *La collezione Borgia. Curiosità e tesori da ogni parte del mondo*, catalogo della mostra a cura di A. Germano, M. Nocca (Velletri-Napoli 2001), Napoli 2001, pp. 95-100. Oggi le lastre si conservano presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli.
69. F.A. Beccetti *Illustrazione di alcuni antichissimi bassirilievi volsci in terracotta dipinti a vari colori trovati nella città di Velletri nell'anno 1784*, in Carloni, *Bassirilievi volsci...*, cit., pp. V-XX (p. VI).
70. F. Borroni Salvadori, *Carlo Lasinio e gli autoritratti di Galleria*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXVIII, 1984, pp. 109-132 (pp. 112-113); L. Lanzeni, *Ancora su Carlo Lasinio e gli autoritratti di Galleria*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLIII, 1999, pp. 665-691; A. Döring, *Gli esperimenti cromatici di Carlo Lasinio*, in «Imagines», 4, 2020, pp. 98-111.
71. Borroni Salvadori, *Carlo Lasinio...*, cit., nota 37.
72. *Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'Imperial Galleria di Firenze. Colle vite in compendio de' medesimi. Descritte da Francesco Moücke*, Firenze, 1752-1762.
73. *Avviso*, in «Antologia Romana», I, luglio 1789.
74. Incisioni a colori del ritratto di Edouard Gautier-Dagoty sono al Metropolitan Museum (inv. 1982.1022), alla National Gallery di Washington (inv. 1946.21.127) e – a uno studio diverso di stampa – al British Museum (1899,0516.6); cfr. *Color in Prints: an Exhibition of European and American Color Prints from 1500 to the Present*, exhibition catalogue (Yale 1962-1963), New Haven, 1962, n. 50.
75. Lanzeni, *Ancora su Carlo Lasinio...*, cit..
76. A.L.F. Sergent-Marceau, *Portraits des grands hommes, femmes illustres et sujets mémorables de France, gravés et imprimés en couleur*, Paris, 1792.
77. Su questa linea sembrano anche i giudizi espressi sulle stampe a colori da M. Huber, *Notices générales des graveurs, divisés par nations, et des peintres rangés par écoles*, 1787, p. XX, 16, 678.
78. F. Milizia, *Dizionario delle arti del disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica*, Bassano, 1797, I, p. 175.
79. Cfr. C.A. Du Fresnoy *De arte graphica*, Paris, 1667, tradotto in francese da Roger de Piles come *L'art de Peinture*, Paris, 1699; Roger de Piles, *Abregé de la vie des Peintres, avec des Reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du Peintre Parfait, de la Connoissance des Desseins et de l'Utilité des Estampes*, 1697-1699; Id., *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres*, 1708. Le opere di Roger de Piles sono ripubblicate nel 1775 con il titolo *Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris*, cfr. G. Perini Folesani, *A proposito di Roger de Piles*, in Roger de Piles, *Dialogo sul colorito*, trad. it. a cura di G. Perini Folesani, S. Costa, Firenze, 2016, pp. 1-136, in part. pp. 52-53.
80. De Piles, *Cours de Peinture...*, cit., pp. 302-360, in part. pp. 303-304.
81. Le Blon, *Coloritto...*, cit., p. IV.

‘We can only speak to the eyes’: color catalogues and art books in the eighteenth-century

by Chiara Piva

This article intends to analyse the production of both catalogues and art books with colour illustrations in the eighteenth-century Italian peninsula, following in particular the critical reception of Christoff Le Blon’s *Coloritto*, a volume that fostered a three-colour printing technique. Such a production is contextualised within the profound renovation in the art catalogues vogue, when the debates on the quality of black and white prints involved also the rendering of the various painting styles. In this framework, the identification of several art books with colour illustrations, which had been widely disregarded by recent scholarship, offers the opportunity to reassess their production methods, the intentions of the authors involved in their publication, and their fluctuating critical reception, depending particularly on the resistance of the connoisseurs.
