

«Accidenti alla litografia»: sperimentazioni, artisti, mercato per l'editoria a colori del XIX secolo in Piemonte

La straordinaria fortuna degli stabilimenti litografici in epoca carlo-albertina e, per contro, la difficoltà ad affermarsi della litografia nella riproduzione delle opere d'arte, dove permane il primato della stampa calcografica tradizionale

Allo scoccare della metà del XIX secolo il dibattito sull'uso dei pigmenti nelle tecniche calcografiche e sulle possibili modalità di riproduzione del colore nelle stampe ha ormai assimilato i progressi tecnologici delle nuove applicazioni industriali della litografia e della cromolitografia. Alle sensibilità (e alle resistenze) della critica sulle convenzioni visive e sulla perizia tecnica raggiunte dalle stampe di traduzione si intrecciano questioni di imprenditoria editoriale, di mercato e di collezionismo insieme a nuove volontà di sperimentazione all'insegna del positivismo¹.

Il Piemonte di epoca carlo-albertina, dove gli stabilimenti litografici proliferano tutelati dalle regie patenti fin dalla prima Restaurazione, costituisce un osservatorio significativo per individuare punti di giunzione e disallineamenti e per dissodare nuove prospettive di ricerca che ammettano la riflessione sul colore come angolatura dirimente sulla documentazione figurativa delle opere d'arte prima ancora dell'avvento della fotografia. Risale al 1817, sulla scia di Roma e Milano, l'introduzione anche in Piemonte della nuova tecnica con l'avvio dell'impresa di Felice Festa, poi ereditata dal figlio Demetrio, che ne manterrà l'esclusiva per gli stati sardi per un ventennio e aprirà la strada a un brulicare di operatori e commercianti, che sulla nuova industria costruiranno la loro fortuna andando a saturare tutte le esigenze del mercato, dalla devozione

popolare fino ai romanzi illustrati e all'editoria di lusso.

Con il suo formidabile connubio tra prezzi bassi, ampia diffusione e facilità di esecuzione, la litografia risponde pienamente alle mirate strategie di diffusione della politica culturale di Carlo Alberto e per tempo le regie istituzioni se ne avvalgono con studiata consapevolezza, incoraggiando le sperimentazioni degli artisti². Così le prove in litografia, mezzo scelto per la stampa del frontespizio dei nuovi regolamenti della rinnovata Regia Accademia Albertina nel 1825, inciso da Francesco Gonin su invenzione di Giovan Battista Biscarra, entrano fin da subito a pieno diritto tra le opere esposte nel 1820 alla programmatica mostra delle *Opere di pittura e scultura esposte nel palazzo della Regia Università*, che aprirà la stagione figurativa e le politiche culturali nel dopo Restaurazione³. Lo stabilimento Festa diventa un luogo di ritrovo per i giovani pittori che gravitano nell'orbita delle imprese di corte: un ambiente di scambi e di collaborazioni artistiche e professionali che è possibile ricomporre attraverso le pagine del diario di Francesco Gonin, pittore e disegnatore tra i più assidui e felici interpreti, in Piemonte, del mezzo litografico⁴.

Le applicazioni della tecnica inaugurata da Senefelder trovano declinazione – come la «Gazzetta Piemontese» di questi anni non manca di ricordare in una rubrica apposita – negli ambiti



1. Felice Festa su disegno di Giuseppe Monticoni, *Giraffa*, litografia a colori in F.A. Bonelli, *Raccolta di dodici quadrupedi forestieri*, Torino, 1820, Torino, Accademia delle Scienze.

2. Massimo d'Azeglio, disegno preparatorio per *La Sacra di San Michele disegnata e descritta*, 1829, Torino, GAM.



più diversi. Tra le imprese più significative del terzo e del quarto decennio si susseguono, tra le altre, la serie delle *Vite di Sessanta Piemontesi Illustri* (1821-24), le tavole scientifiche e zootecniche commissionate in diverse occasioni dai membri dall'Accademia delle Scienze (fig. 1, tav. XXV) e, sulla scia della moda francese dei *voyages pittoresques* che in Piemonte dilaga per tempo, i fascicoli di Modesto Paroletti con il *Viaggio romantico-pittorico delle provincie occidentali dell'antica e moderna Italia*, illustrato ancora da Francesco Gonin e edito a dispense tra il 1824 e il 1834, nonché i *Souvenirs pittoresques d'Haute Combe* del 1830⁵.

Si deve a Massimo d'Azeglio, che ancora prima del trasferimento a Milano esplora con curiosità tutte le varianti dell'illustrazione, della traduzione e dell'editoria di divulgazione, il primo esperimento in litografia colorata ad acquerello dedicato al frontespizio e ad alcune tavole dell'opera *La Sacra di San Michele disegnata e descritta* di Massimo d'Azeglio, pubblicata dallo Stabilimento litografico Festa nel 1829. Il colore contribuisce qui a rafforzare la meraviglia del paesaggio romantico proiettato nell'immaginario fantastico di un Medioevo reinventato, che abbandonava il rigore ottico della veduta per enfatizzarne le suggestioni storiciste. D'Azeglio esegue personalmente i

3. Massimo d'Azeglio, *Avanzo di fortificazioni*, in *La Sacra di San Michele disegnata e descritta*, 1829, litografia acquerellata, Torino, Musei Reali, Biblioteca Reale.



«Accidenti alla litografia»

4. Francesco Gonin, *La quadriglia di Ettore Fieramosca*, cromolitografia, in *Souvenirs du Bal Costumé donné par le Chevalier A. Forster Envoyé Extraordinaire et Ministre Plénipotentiaire de S.M. Britannique le 10 Février 1834. Dessinés d'après Nature et Litographiés par F. Gonin*, Torino, 1834.



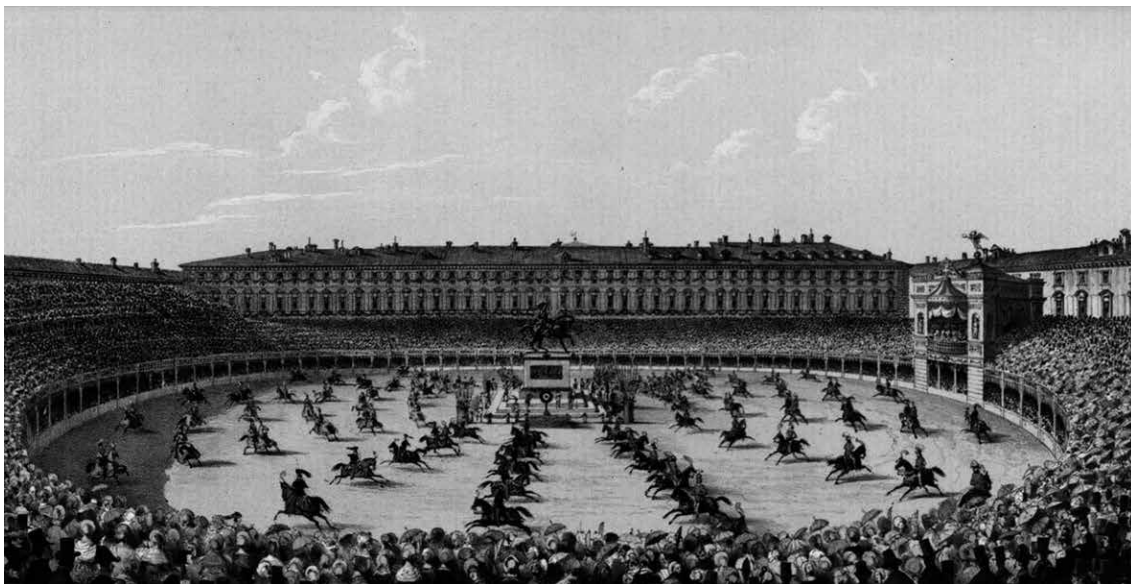
disegni preparatori, le tavole e la loro traduzione, operazione che non fu evidentemente indenne da difficoltà di realizzazione tanto da strappargli a margine di uno dei fogli l'esclamazione «Accidenti alla litografia»⁶ (figg. 2, 3, tav. XXVI).

Oltre che a corroborare il fascino delle ambientazioni storiche, il colore in litografia risponde anche a precise esigenze commerciali e alla documentazione dei fatti contemporanei. È il caso delle tavole con ritocchi a mano che Francesco Gonin realizza in proprio presso Doyen nel 1834 con i costumi del ballo in maschera organizzato in onore dell'ambasciatore inglese Augustus J.

Forster, in una complessa operazione culturale di memoria scottiana che vedeva la nobiltà piemontese – la famiglia La Marmora e i fratelli Massimo e Roberto d'Azeglio in particolare – abbigliata patriotticamente in costume alla foggia dei personaggi del d'azegliano Ettore Fieramosca⁷ (figg. 4, 5, tavv. XXVII, XXVIII). Un precedente illustre era costituito in questo caso dall'album colorato confezionato a Milano da Francesco Hayez con i *Costumi Vestiti alla festa da ballo data in Milano dal Nobilissimo sig. Conte Giuseppe Batthyany la sera del 30 gennaio 1828*, dove le danze furono inaugurate dalla quadriglia dei Promessi Sposi⁸.

5. Francesco Gonin, *La quadriglia di Ettore Fieramosca*, cromolitografia, in *Souvenirs du Bal Costumé donné par le Chevalier A. Forster Envoyé Extraordinaire et Ministre Plénipotentiaire de S.M. Britannique le 10 Février 1834. Dessinés d'après Nature et Litographiés par F. Gonin*, Torino, 1834.





6. Francesco Gonin, *Veduta generale della giostra e costumi delle quadriglie*, in *Carosello che ebbe luogo in Torino sulla piazza di S. Carlo il venerdì 22 aprile 1842 in occasione delle faustissime nozze di S.A.R. Vittorio Emanuele Duca di Savoia colla Serenissima Principessa Maria Adelaide Arciduchessa d'Austria*, cromolitografia stampata da Jean Junck.

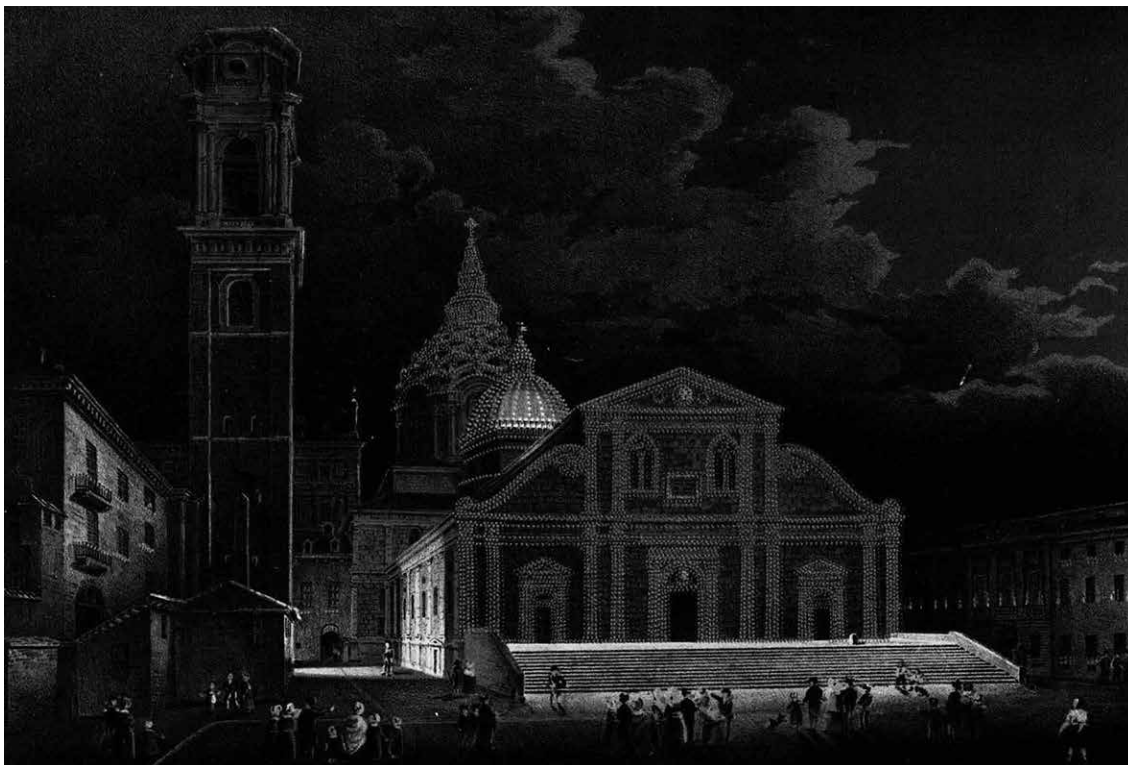
L'impresa di Hayez aveva riscosso un'eco amplissima sui giornali: un successo del quale certamente dovette ricordarsi Francesco Gonin.

Mentre il pittore piemontese è impegnato a più riprese per raffigurazioni in cromia di scene e costumi teatrali prende avvio intanto, con

7. Jean Junck su disegno delle sorelle Virginia ed Emilia Lombardi, *Veduta di Piazza Vittorio durante i festeggiamenti del 1842*, cromolitografia, Torino, Archivio Storico del Comune, Collezione Simeom, D 2085.



«Accidenti alla litografia»



8-9. Virginia ed Emilia Lombardi, *Illuminazione della Chiesa Metropolitana di S. Giovanni e Colpo d'occhio dei fuochi artificiali eseguiti sulla Piazza di S. Secondo*, in *Ricordi delle Feste Torinesi nell'Aprile 1842*, cromolitografia, Torino, Archivio Storico del Comune, Collezione Simeom, D 2085.



l'intermediazione di Massimo d'Azeglio, l'esperienza delle tavole per l'edizione illustrata dei *Promessi Sposi* del 1842, che costituirà un precedente imprescindibile, anche a Torino, per il lavoro sul rapporto tra testo e immagine nell'editoria di ampia diffusione, dove del resto d'Azeglio già aveva spianato la strada nel 1833 con l'edizione torinese illustrata in litografia dell'*Ettore Fieramosca* affidata ancora una volta allo stesso Gonin⁹.

Le innovazioni introdotte in Francia da Godefroy Engelmann sulla cromolitografia, che muovevano direttamente dalle basi delle sperimentazioni settecentesche di Jacob Christoph Le Blon¹⁰ e ampliavano la gamma e le sfumature delle tonalità riproducibili nelle sovrapposizioni di stampa, si diffondono nel frattempo anche a Torino, con l'approdo in città da Parigi del litografo alsaziano Giovanni Junck che nel 1840 apre il suo stabilimento con quattro torchi Brisset in concorrenza con la ditta Doyen che aveva nel frattempo ereditato attrezzature e ingaggi dei Festa¹¹. Sono le fastose celebrazioni per le nozze del giovane principe Vittorio Emanuele a innescare un'esplosione di colore per le stampe torinesi che, tra caroselli (figg. 6, 7, tavv. XXIX, XXX), ostensioni, balli pubblici e fuochi artificiali in vedute notturne¹² (figg. 8, 9, 10, tavv. XXXI, XXXII, XXXIII), sanciscono il rapporto tra la ripresa immediata e diretta dei fatti e la cromolitografia, che subisce delle migliorie tecnologiche con la messa a punto di un nuovo telaio di stampa in grado di perfezionare l'esattezza sui fogli delle sovrapposizioni delle diverse impressioni a colori¹³.

Corre sottesa dietro queste iniziative una riflessione sul rapporto tra le potenzialità del mezzo litografico e la riproduzione del vero, oltre che sulle nuove attitudini visive che potevano scaturire dall'accesso di un pubblico più ampio – e assetato di colore – alle modalità di fruizione delle immagini a stampa, sempre più ambite per l'arredo delle case medio borghesi¹⁴.

Appoggio pieno dalla corte, consenso delle istituzioni, degli intellettuali e della nobiltà che sperimenta in prima persona la litografia in un susseguirsi di *divertissements* dilettanteschi, favore degli artisti e buon margine di profitto per l'industria: nel Piemonte carlo-albertino, forse anche in assenza di una forte tradizione calcografica locale, che si era spenta con la scomparsa di Carlo Antonio Porporati, la litografia sembrerebbe primeggiare indisturbata anche per quanto riguarda la riproduzione e la traduzione delle opere d'arte, ma in realtà non mancarono fenomeni di resistenza e ripensamenti. Si tratta di una linea di ricerca che rimane tuttavia in buona parte ancora da percor-

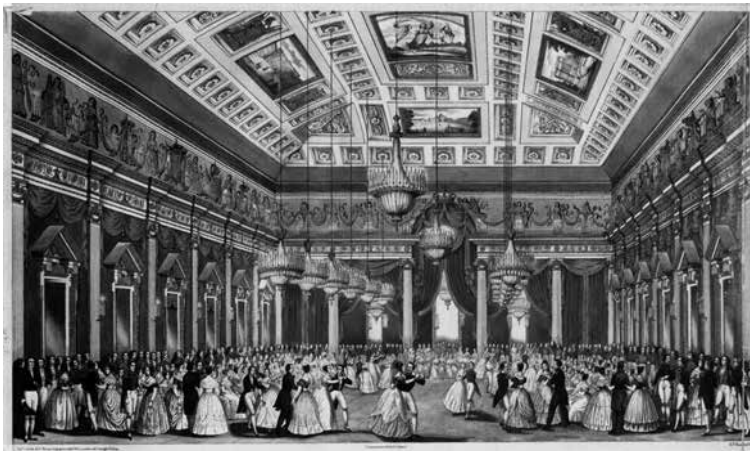
rere, in mancanza di un vero e proprio censimento delle edizioni litografiche e dell'attività degli stabilimenti piemontesi – rimasto di fatto fermo agli studi compiuti da Fernando Mazzocca all'epoca della mostra *Cultura Figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna*, curata nel 1980 da Enrico Castelnuovo e Marco Rosci – e in assenza di una schedatura accurata delle pubblicazioni a colori che applichi una corretta distinzione tra i procedimenti di colorazione a mano e la stampa a più torchi in cromolitografia; oltre che, come già segnalava Ettore Spalletti, di una riflessione sui costi, sulle tirature e sull'effettiva diffusione presso il pubblico di iniziative che spesso erano condotte sulla base di sottoscrizioni. Certamente a Torino erano ben noti gli esiti del dibattito nazionale e internazionale sulle potenzialità del mezzo litografico per quanto riguarda sia la libera creazione degli artisti sia la riproduzione delle opere d'arte antiche e moderne, così come le riflessioni contemporanee sulle incisioni di traduzione e l'affermarsi della lezione milanese di Giuseppe Longhi¹⁵.

Nei primi anni Venti il clima sembrerebbe quello di una pacifica convivenza tra la calcografia tradizionale e il disegno su pietra. Sulle pagine della «Gazzetta Piemontese» compaiono ad esempio, con pari profusione di elogi, la menzione della riproduzione litografica delle opere di Biscarra (come il maestoso *Sant'Illarione* riprodotto da Gonin per i tipi Festa) e la notizia della realizzazione dell'acquaforte che traduceva l'*Entrata di Enrico IV a Parigi* di François Gérard, opera dei «valenti incisori Toschi e Isac di Parma», che univano alle qualità proprie del disegno «molto brio e nitidezza nell'uso del bulino»¹⁶. Il filo diretto che legherà Torino e Parma è del resto già teso a queste date dai d'Azeglio: Roberto, che proprio nello studio parigino di Gérard aveva conosciuto Paolo Toschi, e Massimo, che con l'incisore parmense coltivava una solida amicizia in triangolo con Giuseppe Molteni e Angelo Boucheron¹⁷. Un esempio eloquente della fluttuazione da un *medium* all'altro sono ancora una volta le diverse declinazioni, letterarie e figurative, dell'*Ettore Fieramosca* di Massimo d'Azeglio, che per il romanzo aveva apprezzato le litografie di Gonin e per la riproduzione del dipinto con la scena della *Disfida di Barletta* si affida al bulino dell'amico Toschi (fig. 11)¹⁸.

Ma per il Piemonte il fenomeno più significativo e ancora poco affrontato dalla critica è la compresenza di due campagne di riproduzione a fascicoli dei dipinti della Reale Galleria, una in litografia, l'altra a mezzatinta, le cui edizioni vengono a sovrapporsi sui banchi dei librai torinesi per almeno un lustro. La capillare propaganda e la cortina di

«Accidenti alla litografia»

10. Giuseppe Barone, *Veduta della Sala da ballo nel cortile del Palazzo di Città per le feste del 1842*, cromolitografia, Torino, Archivio Storico del Comune, Collezione Simeom, D 2085.



silenzio che le strategie di Carlo Alberto impongono sulle scelte culturali del suo predecessore Carlo Felice hanno relegato in un cono d'ombra le vicende delle collezioni dinastiche negli anni Venti, quando in Palazzo Reale, sotto la guida del Conservatore delle Reali Gallerie Giuseppe Galeani di Canelli e del Gran Ciambellano Giuseppe Asinari di San Marzano, viene allestita una 'Galleria dei Classici Italiani'¹⁹. Negli spazi limitrofi alla galleria di accesso alla Cappella della Sindone, aperti al pubblico seppure con orari e giorni limitati, le opere delle collezioni dinastiche vengono esposte dopo una meticolosa attività di restauro.

Si avvia nel frattempo una campagna di riproduzione grafica dei quadri affidata al regio disegnatore Angelo Boucheron, che già in quegli anni si apprestava a consolidare il suo ruolo di protagonista indiscusso sulla scena del mercato dell'arte in Piemonte e che fondava la sua reputazione di conoscitore su una riconosciuta abilità nelle arti del disegno e sull'esplorazione delle diverse tecniche di incisione²⁰. Una lettera di Boucheron a Paolo Toschi del 16 maggio 1823 sembrerebbe far presagire l'intenzione della corte di avvalersi del suo *atelier*, ma inaspettatamente Carlo Felice nell'aprile del 1825 concede allo studio Festa «il

11. Paolo Toschi, Giovanni Cornacchia e Tito Boselli da un dipinto di Massimo d'Azeglio, *La Disfida di Barletta*, bulino e acquaforte.





12. Cesare Ferreri su disegno di Lorenzo Metalli, *Ritratto equestre del principe Tomaso di Savoia di Antoon van Dyck*, bulino e acquaforte.

13. Luigi Poggioli su disegno di Angelo Boucheron, *Ritratto equestre del principe Tomaso di Savoia di Antoon van Dyck*, litografia.



favore di copiare sulla pietra i disegni» dai quadri della Galleria Reale «che il sig. Angelo Boucheron Regio disegnatore è per ordine regio incaricato di fare»²¹.

Prende avvio così l'opera dedicata ai *Disegni litografici dei Quadri Classici della Galleria di S.S.R.M. il Re di Sardegna*, che prevedeva l'uscita in fascicoli con quattro litografie annuali. L'impresa, affidata alla direzione del disegnatore Luigi Poggioli, proseguirà almeno fino al 1840, quando ormai Roberto D'Azeglio, nuovo direttore della Reale Galleria trasferita in Palazzo Madama, ha già avviato da tempo la pubblicazione in fascicoli, con regia patente del 1635, della *Reale Galleria Illustrata*, questa volta affidata al bulino di Toschi e dei suoi allievi e ai migliori esponenti della tradizione calcografica della penisola²². Che l'impresa editoriale della *Reale Galleria Illustrata*, «italiana e non municipale» nelle intenzioni del suo fondatore, fosse per Roberto d'Azeglio un biglietto da visita per ottenere l'approvazione in ambito internazionale, con lo sguardo puntato sull'ambiente parigino che lo aveva accolto negli anni dell'esilio volontario, è cosa ormai nota²³. Non esiste però, nei documenti e nei testi a stampa, nessun accenno alla compresenza delle due serie né alcun giudizio di merito. Nulla insomma che giustifichi esplicitamente le virate di indirizzo delle commissioni regie.

Certamente la scelta di eseguire le tavole a «mezza macchia ed avanzati a bulino e a punta secca» è una dichiarazione d'intenti e una scelta di metodo che ribadiva una fiducia assoluta nelle potenzialità espressive del più antico mezzo calcografico e nell'occhio del conoscitore, che era in grado di decifrarne il linguaggio convenzionale per ricomporre virtualmente le ombre e le vibrazioni del colore. Roberto D'Azeglio cura con precisione quasi esasperata gli abbinamenti tra gli incisori e le opere da riprodurre: l'intaglio – afferma – deve accuratamente imitare «il fare variato del pennello, il sentimento dei dintorni, il sapore del chiaroscuro propri d'ogni autore [...], conformando il multi forme artificio dell'incisore alla varia maniera del maestro»²⁴.

Un confronto puntuale tra le due serie e i relativi disegni preparatori, custoditi nelle raccolte dei Musei Reali, è ancora tutto da fare e potrebbe concentrarsi sulle riproduzioni, che in qualche caso si sovrappongono, delle stesse opere. Certamente è possibile affermare che entrambi i cicli sono contraddistinti da elevatissima attenzione e controllo del disegno e della qualità di stampa, nonostante l'asimmetria tra le politiche editoriali e le risorse messe in campo. Passaggi di luce e ombreggiature estremamente modulati, sfumature morbidissime

14. Cayetano Rodriguez, *Il sogno di Giacobbe di Jusepe de Ribera*, litografia.



e tratteggi a simulare gli effetti della maniera nera sulle lastre, uso di procedimenti di granitura della pietra trattata con raschietti, punte e abrasivi per modulare gli effetti chiaroscurali denunciano, per l'impresa di Poggioli e Boucheron, un'eccellente padronanza del mezzo litografico, assicurata dalla solida esperienza di Michele Doyen, e, nello stesso tempo, una profonda conoscenza degli effetti che si potevano ottenere con le incisioni di traduzione a mezza tinta. Se la critica in questi anni ha messo a fuoco la poliedrica fisionomia di Boucheron, rimane invece ancora tutta da scoprire la figura di Luigi Poggioli, che i pagamenti di corte definiscono pittore e miniatore, approdato a Torino da Napoli nel 1823, ma romano d'origine, forse legato alla storica dinastia di stampatori dei Poggioli²⁵. Dal canto suo d'Azeglio, coadiuvato dalla fedele competenza dell'incisore Pietro Palmieri, sorveglia con acribia il lavoro degli incisori coinvolti nella realizzazione dei volumi, rinviando al mittente le prove non sufficientemente attente all'esattezza del disegno e agli accordi cromatici²⁶.

Che la partita si giocasse sulla riproduzione del colore dei dipinti emerge del resto dalle scelte di opere riprodotte dalle litografie Poggioli-Boucheron, tutte proiettate, salvo rare eccezioni, sulla scuola veneta e sui fiamminghi e olandesi del Seicento, dove evidentemente potevano risaltare con maggior efficacia i virtuosismi della matita litografica. A titolo esemplificativo, uno dei confronti più felici tra le due serie è quello tra la redazione del ritratto equestre del principe Tommaso di Savoia dipinto da Van Dyck, disegnato da Lorenzo Metalli e inciso dal pavese Cesare Ferreri, e la

versione disegnata da Boucheron e litografata da Poggioli, dove gli sbattimenti di luce sulla fuscacca cremisi e sulla tenda in *taffetas* di seta offrono analoghe suggestioni cromatiche (figg. 12, 13). Gli accorgimenti messi a punto da Engelmann per graduare sulla pietra sfumature e contrasti raggiungono nell'impresa torinese risultati a tratti più convincenti che nella serie *Colección litográfica de cuadros del rey de España el señor don Fernando VI*, diretta da José de Madrazo e data alle stampe tra il 1829 e il 1832 presso il Real Establecimiento Litográfico di Madrid, che costituisce il confronto più vicino per intenti, tecniche e strategie di promozione da parte della corte (fig. 14).

Il felice connubio tra le trasposizioni litografiche e i quadri di tocco è lo stesso rimarcato nel 1831 da Melchiorre Missirini, che dal suo osservatorio romano gravitante intorno all'Accademia di San Luca²⁷ aveva giudicato positivamente le riproduzioni dei capolavori della scuola veneta realizzate da Carlo Galvani, dove la litografia «serbava il magico incanto dell'ardire pittoresco», trovandole particolarmente congeniali alla morbidezza di quei pennelli²⁸. Confinare l'efficacia della litografia alla riproduzione delle vivacità cromatiche della pittura veneta implicava tuttavia, così come per Cicognara, ammetterne più in generale i limiti sul versante della nitidezza del tratto in relazione alle altre scuole pittoriche²⁹.

Le resistenze del partito calcografico non tardarono a manifestarsi in Francia prima ancora che altrove: al declino dell'arte litografica gridava infatti già nel 1863 Henri Delaborde sia per le creazioni autonome di artisti come Vernet e Géricault



15. Paul Manzt, *La cena in Emmaus di Tiziano*, cromolitografia.

sia per la traduzione: «une rivalité impossible avec la gravure» era il verdetto³⁰. Si trattava di una diffidenza dettata sicuramente dall'ostilità dei calcografi professionisti, che vedevano via via erodersi segmenti di mercato e ripiegavano sempre più sul-

16. Luigi Poggioli su disegno di Angelo Boucheron, *Sacra Famiglia di Pieter Paul Rubens*, litografia.



le stampe di traduzione rivolgendosi a un pubblico ristretto ed esigente ma anche molto facoltoso, ma soprattutto da una sotterranea inerzia verso la modifica di un paradigma visivo che induceva a ripiegare su consuetudini più rassicuranti e ormai consolidate, che escludevano a priori la possibilità di riprodurre il colore, piuttosto che ad avventurarsi sull'elaborazione di nuove attitudini cognitive che ricalibrassero l'attendibilità delle riproduzioni a stampa delle opere. La condanna della litografia come strumento di riproduzione trascinava infatti con sé un malcelato scetticismo verso la cromolitografia: è il caso, ad esempio, delle accese rimostanze dello stesso Delaborde nei confronti delle tavole a colori inserite nel 1870 da Paul Mantz nel volume *Les chefs d'oeuvres de la peinture italienne*, criticato nonostante – o forse proprio a causa – delle rassicurazioni enunciate in premessa sul rigore meccanicistico delle sovrapposizioni in cromia, di aver riposto un'eccessiva fiducia nelle tinte troppo piatte che derivavano dalla tecnica su pietra, forse confacenti alle opere dei primitivi fiorentini ma non certamente alla restituzione della pittura seicentesca (fig. 15, tav. XXXIV)³¹.

A riavvolgere le fila del dibattito in Piemonte è nel 1877 lo stesso Camillo Doyen, erede della gloriosa genealogia di litografi che dalla Francia aveva importato a Torino saperi e competenze. Nel suo *Trattato di litografia* Doyen ripercorre le posizioni della critica d'oltralpe, citando quasi letteralmente Delaborde, e ripiega su una visione della litografia come riflesso dell'immediatezza del fare artistico, in grado di «permettere al pittore di riprodurre un suo quadro in quel concetto che si era prefisso nel dipingerlo, collo spirito a lui naturale, e lo stesso dicasi delle riproduzioni in cromolitografia purché

affidate ad artisti coscienziosi»³². Suona così ormai come una difesa di retroguardia l'apprezzamento per le tavole dei *Disegni litografici* di Poggioli e Boucheron, in grado di concorrere con la più patinata edizione voluta da Roberto d'Azeglio ma anche, in un raccordo semantico che trovava ormai giustificazione negli anni Settanta, di creare un ponte diretto verso la fotografia: «la *Sacra Famiglia* di Rubens e l'*Olandese* di Dow furono riprodotte in modo da sfidare la concorrenza e al di d'oggi anche la fotografia ne seppe trarre vantaggio, a preferenza di servirsi degli originali stessi» (fig. 16)³³.

Nonostante le svariate applicazioni commerciali e il consenso del pubblico, nell'ambito della riproduzione delle opere d'arte l'uso della litografia e delle sue applicazioni in cromia anche a Torino aveva dovuto cedere il passo alla tradizione calcografica, che ancora per qualche tempo sarebbe riuscita vincitrice nel mantenere il primato dell'affidabilità visiva. Nel 1839 perfino Alberto La Marmora, che nel 1826 aveva affidato alle litografie colorate le tavole con i paesaggi, le antichità e i costumi sardi dell'edizione parigina del suo *Voyage en Sardaigne*, aperto da un suo ritratto a colori in veste da geografo ed esploratore realizzato dall'amico Roberto d'Azeglio in persona (fig. 17, tav. XXXV), ripiegava sulle incisioni per la seconda edizione del testo: «comunque oso sperare che le tavole all'acquatinta saranno ben superiori alle litografie colorate dell'atlante della prima edizione, che per la cattiva scelta, da parte del vecchio editore, dei mezzi di esecuzione mi valsero gli anatemi ripetuti di un viaggiatore moderno»³⁴.

L'epilogo torinese della parabola della cromolitografia si consuma nel 1884 con la riproduzione a colori del dipinto di Van Dyck con *I figli di Carlo I d'Inghilterra* delle collezioni sabaude. Si trattava di un virtuoso saggio di bravura, forse non a caso memore dello stesso esperimento di Le Blon sulla versione inglese dello stesso dipinto di Van Dyck³⁵, stampata in grande formato con 24 passaggi litografici di colore. Con quest'ultima stampa a colori, allegata all'edizione annuale del calendario d'impresa, la ditta Doyen dichiarava fallito il filone produttivo della cromolitografia, lasciandone l'ultima memoria alle cure del pubblico più popolare: «Anche nello scorcio del 1884 il signor Camillo Doyen, quel valentissimo maestro che tutti sanno nella cromolitografia [...] ha pubblicato i suoi sva-



17. Roberto d'Azeglio su disegno di Giuseppe Cominotti, *Alberto Ferrero della Marmora*, cromolitografia.

riati calendari da gabinetto, elegantemente montati su cartoncino per appendersi alle pareti, e i quali si meritano il titolo di veri lavori artistici»³⁶. La partita della riproduzione delle opere d'arte si spostava sul campo della fotografia, dove ormai tipografi e stampatori stavano già rincorrendo la speranza di nuovi profitti in cerca di nuove rivincite.

Maria Beatrice Failla
Università degli Studi di Torino,
Dipartimento di Studi Storici
mariabeatrice.failla@unito.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.

2. F. Mazzocca, *Litografia ed editoria illustrata nel Pie-*

monte della restaurazione, in *Cultura Figurativa e architettura negli Stati del Re di Sardegna*, catalogo della mostra (Torino, 1980), a cura di E. Castelnuovo e M. Rosci, Torino, 1980, I, pp. 473-476; R. Maggio Serra, *L'affermazione della litografia*, in P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1800-1830*, Genova, 2002, pp. 272-277.

3. Maggio Serra, *L'affermazione...*, cit., p. 273.

4. R. Maggio Serra e M. Taranto, *Gli inizi e l'attività di litografo*, in *Francesco Gonin 1808-1889*, catalogo della mostra (Torino, 1991) a cura di F. Dalmaso e R. Maggio Serra, Torino, 1991, pp. 61-62.

5. Mazzocca, *Litografia...*, cit.

6. Desidero ringraziare Virginia Bertone per i suggerimenti e il confronto; si conserva una copia acquerellata del volume in Biblioteca Reale, cfr. F. Mazzocca, scheda n. 481, in *Cultura figurativa...*, cit., I, p. 488; R. Maggio Serra, *La Sacra di San Michele disegnata e descritta da Massimo d'Azeglio*, in *Pittori dell'Ottocento...*, cit., pp. 284-285; G. Carpignano, *Istanze libertarie e ricerca sulla pittura di paesaggio nelle opere degli anni Venti*, in *Massimo d'Azeglio e l'invenzione del paesaggio istoriato*, catalogo della mostra (Torino, 2002-2003), a cura di V. Bertone, Torino, 2003, pp. 63-75; V. Bertone, *'Ferri di Bottega': il fondo d'Azeglio della Gam di Torino*, *ibid.*, pp. 77 ss.

7. Cfr. M. Viale Ferrero, scheda n. 989, in *Cultura figurativa...*, cit., 2, pp. 870-871.

8. F. Mazzocca, *Quale Manzoni? Vicende figurative dei Promessi Sposi*, Milano, 1985, pp. 51-52.

9. Mazzocca, *Quale Manzoni?...*, cit.

10. Si veda il saggio di Chiara Piva in questo volume.

11. F. Casalis, *Dizionario geografico, storico, statistico, commerciale degli stati di S.M. il Re di Sardegna*, v. 21, Torino, 1851, pp. 964 ss.

12. M. Viale Ferrero, schede nn. 996-1007, in *Cultura figurativa...*, cit., 2, pp. 876-882.

13. Casalis, *Dizionario geografico...*, cit., pp. 964 ss.

14. Sulla funzione anche politica e sociale del colore in epoca risorgimentale cfr. M. Ridolfi, *La 'politica dei colori': emozioni e passioni nella storia d'Italia dal Risorgimento al ventennio fascista*, Firenze, 2014.

15. E. Bertinelli e M. Fragonara, *Giuseppe Longhi e il dibattito sull'incisione agli inizi dell'Ottocento*, in «Rassegna di studi e notizie», XXIII, 1996, 20, pp. 127-119.

16. «Gazzetta Piemontese», giovedì 5 agosto 1824, n. 93, p. 513. Per il *Sant'Ilario* cfr. F. Mazzocca, scheda n. 500, in *Cultura figurativa...*, cit., p. 502, per l'incisione di Toschi cfr. V. Meyer, *Gérard et Toschi: l'Entrée d'Henry IV à Paris*, in «Nouvelles de l'Estampe», 2007, 212, pp. 27-37.

17. M.B. Failla, *Da Parigi a Torino: Roberto d'Azeglio, la destinazione pubblica delle belle arti e la Reale Galleria in I d'Azeglio. Cultura, politica e passione civile*, atti del convegno (Torino, 2016), a cura di S. Cavicchioni, in corso di pubblicazione. S. De Blasi, *Raffaello alla lente dell'Ottocento: interpretazioni e restauri*, in *Sulle tracce di Raffaello nelle collezioni sabaude*, catalogo della mostra (Torino 2020-2021) a cura di A.M. Bava, S. Villano, Torino, 2020, pp. 49-58.

18. P. Segramora, *Un inedito carteggio fra Giuseppe*

Molteni, Paolo Toschi ed altri artisti lombardi nella prima metà dell'Ottocento, in «Parma per l'arte», n.s., 5/6, 1999/2000, pp. 103-133.

19. M.B. Failla, *Lo Stabilimento del restauro de' quadri e la Galleria dei Classici Italiani nel Palazzo Reale di Torino degli anni venti del XIX secolo*, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 2007), a cura di P. D'Alconzo, Napoli, 2007, pp. 157-169; Ead., *Conoscitori, disegnatori e restauratori nel Piemonte di primo Ottocento, in Riconoscere un patrimonio. Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio storico artistico in Italia meridionale (1750-1950)*, atti del seminario di studi (Lecce, 2006), a cura di R. Poso, Galatina, 2007, pp. 167-175.

20. Su Boucheron cfr. S. De Blasi, *Restauro, mercato dell'arte e connoisseurship a Torino tra il 1840 e il 1870*, in *Diplomazia, musei, collezionismo tra il Piemonte e l'Europa negli anni del Risorgimento*, a cura di G. Romano, Torino, 2011, pp. 211-240; M.B. Failla, *Verso una «fisionomia di scuola piemontese»*, *ibid.*, pp. 119-144.

21. Failla, *Conoscitori, disegnatori...*, cit. Per la serie delle litografie di Poggioli e Boucheron i sottoscrittori dovevano versare ventidue lire l'anno per le litografie, autenticate singolarmente «con l'approvazione ed il bollo del signor Direttore delle Regie Gallerie»: F. Mazzocca, scheda 470, in *Cultura figurativa...*, cit., I, pp. 479-480.

22. L. Levi Momigliano, *La Reale Galleria di Torino illustrata*, in *Cultura figurativa...*, cit., I, pp. 392-394; A. Mavilla, *La collaborazione dello studio Toschi alla Reale Galleria di Torino Illustrata*, in *Paolo Toschi (1788-1854) incisore d'Europa*, catalogo della mostra (Parma, 2004), Parma, 2004, pp. 115-143. S. Villano, *Roberto d'Azeglio e il catalogo illustrato della Reale Galleria di Torino*, in R. Barilli (a cura di), *Arte attraverso i secoli*, Bologna, 2008 («Annuario della Scuola di Specializzazione in Beni Storici e Artistici dell'Università di Bologna», 7), pp. 71-89.

23. Failla, *Da Parigi a Torino...*, cit.

24. Levi Momigliano, *La Reale Galleria...*, cit., pp. 392-394.

25. Su Boucheron da ultimo cfr. S. De Blasi, *Raffaello alla lente dell'Ottocento. Interpretazioni e restauri*, in corso di pubblicazione.

26. Mavilla, *La collaborazione...*, cit.

27. Cfr. S. Rolli Ožvald, *Melchiorre Missirini, Della vita e pitture di Raffaello di Urbino per Vasari, Bellori*, in *Raffaello. L'Accademia di San Luca e il mito dell'Urbinate*, catalogo della mostra (Roma, 2020), a cura di F. Moschini, V. Rotili e S. Ventra, Roma, 2020, p. 155.

28. M. Missirini, *L'impresa litografica in Venezia*, in «Antologia», 128, agosto 1831, p. 152, dove scrive a proposito di Carlo Galvani, *Quaranta quadri fra i più celebri della scuola veneziana, disegnati litograficamente ed illuminati*, Venezia, 1831.

29. Spalletti, *La documentazione figurativa...*, cit., p. 448.

30. H. Delaborde, *La Lithographie dans ses rapports avec la peinture*, in «Revue des Deux Mondes», 47, 3, 1 octobre 1863, pp. 554-599.

«Accidenti alla litografia»

31. P. Mantz, *Les chefs d'oeuvres de la peinture italienne*, Paris, 1870; H. Delaborde, *L'Art italien et ses nouveaux historiens*, in «Revue des Deux Mondes», 86, 1870, pp. 709-728.

32. C. Doyen, *Trattato di litografia*, Torino, 1877, pp. 36-40.

33. Ivi, p. 45.

34. A. La Marmora, *Voyage en Sardaigne*, Paris, 1839, II, p. 8.

35. Si veda il testo di Chiara Piva in questo volume.

36. «L'Arte della Stampa. Rivista tecnica», XIV, 13, III, gennaio 1884.

«Damn the lithography»: experiments, artists, market for 19th century colour publishing in Piedmont

by Maria Beatrice Failla

The Kingdom of Sardinia in the 19th century can be an interesting observatory for understanding the debate on colour reproduction in printing techniques. In Piedmont in the 19th century, lithography spread thanks to the support of the Savoy court and was applied to all types of publications: from luxury books to popular prints and illustrated novels. Artists also experimented with the new technique. The lithographic technique was introduced in Piedmont in 1817 and Museums and cultural institutions sponsored it. For the reproduction of works of art, however, the methods of traditional chalcography were preferred.



Myriam Ferreira Fernández

«Cosas que me hagan adelantar y llenar de ideas bellas»: la estancia en Roma de los pensionados de pintura de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz entre 1795 y 1798

The reconstruction of the stage provides an example of the artistic education that the scholars received in Italy, in this case as late as the last years of the 18th century.



Belén Atencia Conde-Pumpido

París, ¿Capital de las vanguardias?

Internacionalización y estrategias comerciales en el arte moderno anterior a la primera guerra mundial

The various commercial strategies that modern Art used in the Parisian art market at the turn of the 19th and 20th centuries.



Emanuela Ferretti, Arianna Bechini

Fra Lamberto Vitali e Rolando Anzilotti:

il Giardino di Pinocchio di Marco Zanuso

Il percorso progettuale e realizzativo del Parco di Collodi, dalle prime iniziative (1951) al lancio del concorso e al suo espletamento (1953), dall'ampliamento del progetto (1956) all'inaugurazione definitiva (1972).



Paolo Martore

Libertà nuda. Antonio Manuel:

O corpo é a obra (1970)

La forma emblematica di aggiramento e sovversione contro l'oppressione politica e culturale in Brasile tra gli anni '60 e '70, attuata dall'artista all'interno e contro le istituzioni artistiche, intese come dispositivo autoritario di sorveglianza e propaganda.

