

Predella journal of visual arts, n°58, 2025 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany*



Direzione scientifica e proprietà / Scholarly Editors-in-Chief and owners:
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /
Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / Advisory Board: Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / Editorial Board: Elisa Bassetto, Livia Fasolo, Elena Pontelli, Sara Tonni

Assistenti alla Redazione / Assistants to the Editorial Board: Teresa Maria Callaioli, Angela D'Alise, Matilde Mossali, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

Impaginazione / Layout: Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Agata Carnevale, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi, Matilde Medri, Elisabetta Tranzillo

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

**Ricerche e analisi sul disegno
“indipendente” e il rapporto con le
stampe nel Settecento.
Pietro Giacomo Palmieri, Mauro
Gandolfi e Jean Baptiste Pillement***

This essay highlights the development of independent drawing, understood as works on paper conceived, sold, and regarded as “finished” artworks like paintings or sculptures, with origins traced back to the late 16th and early 17th centuries. Drawing on literary sources, documents, and works by three prominent 18th-century artists – Pietro Giacomo Palmieri, Mauro Gandolfi, and Jean Baptiste Pillement – the author emphasizes their connection with printmaking. All three were printmakers and employed the intellectual play of technique exchange to entertain collectors, enthusiasts, and fellow artists. The essay also examines previously unpublished works, graphic techniques, and their relationship to engraving.

Oggetto di questo contributo, prima sezione di una più ampia ricerca in corso, è l'analisi dell'intenzionalità artistica nel campo della grafica di due artisti italiani della seconda metà del Settecento, Pietro Giacomo Palmieri (Bologna 1737 – Torino 1804) e Mauro Gandolfi (Bologna 1764-1848), come *case studies* per comprendere lo sviluppo dell'indipendenza del disegno a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo in Italia, con particolare riguardo quindi ai disegni finiti e venduti come opere d'arte a sé stanti. Insieme alla scoperta di un inedito disegno/dipinto di Jean-Baptiste Pillement, lo studio può ampliarsi a una casistica internazionale e nel medesimo tempo osservare i differenti approcci alle tecniche del disegno utilizzate per opere indipendenti.

Palmieri si giova di una recentissima e completa monografia di Chiara Travisonni, in cui l'autrice e lo scrivente pongono le basi per la definizione di disegno indipendente, mentre si ritiene che per Mauro Gandolfi si debba eseguire qualche precisazione in merito ai suoi più importanti contributi grafici¹. Si deve osservare inoltre che alcune tecniche calcografiche, considerate innovative già dal terzo e quarto decennio del Settecento, incentivarono alcuni artisti europei nella seconda metà del XVIII secolo a eseguire con assiduità e metodo disegni finiti da considerare al pari della pittura, in competizione con essa e con il campo dell'incisione medesima.

Prima di entrare nelle specificità degli artisti menzionati, si vuole definire cosa si intende per “disegno indipendente” e quali sono le differenze con il disegno autonomo, definizione quest'ultima da tempo affrontata e ben delineata dalla critica. Come è risaputo il disegno è una pratica di bottega pressoché indissolubile dalla formazione dell'artista, se quindi da un lato nel Medioevo era utilizzato spesso con mero scopo divulgativo e didattico, dal Quattrocento il “disegno

creativo e autonomo” diviene espressione compiuta delle idee dell’autore (anche se non è in stretta connessione con l’opera ufficiale). Nell’istante in cui gli artisti decidono di vendere i propri disegni pensandoli come opere degne e paritarie alle altre arti, anzi fin quasi in competizione con quelle considerate “maggiori”, il disegnatore viene riconosciuto tra le professioni artistiche quanto il pittore o lo scultore. Dal momento della vendita di questi oggetti al pari del quadro da stanza osserviamo la nascita del disegno indipendente.

Il percorso critico, metodologico e tecnico che ci conduce a questa distinzione sostanziale e formale tra disegno indipendente e autonomo è legato indissolubilmente al mondo del collezionismo, a quello dei *peintres-graveurs*, all’incisione *tout-court* e all’evidenza storica di una reale scelta da parte degli artefici nell’elaborazione e conseguente presa di coscienza delle loro capacità di utilizzo delle tecniche e dell’elevazione di queste ultime al massimo livello di finitezza.

Come ben espresso da Bernard Degenhart, Annegrit Schmitt, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Otto Pacht (per il disegno di matrice nordica) ed Eckhart Knab, il “disegno creativo e autonomo” va oltre il mero scopo divulgativo e di apprendimento diffuso nelle botteghe degli artisti, possiede unicità e diviene il mezzo per una comprensione dell’universo tangibile (si veda l’uso in Leonardo ad esempio) o in altra maniera consente lo sviluppo personale delle idee e dello stile dell’artista e della sua bottega².

Il disegno passò dalla mera pratica di bottega all’autonomia intellettuale dell’atto creativo, ovvero si riconosce nel momento in cui l’artefice definisce le sue idee e osservazioni sulla carta senza doverle porre in relazione a un progetto finale. Quest’ultima capacità è essa stessa principio di indipendenza, ma ogni disegno autonomo deve essere considerato tuttavia funzionale allo sviluppo di idee senza avere le qualità e il riconoscimento come opera d’arte finale. Le grandi collezioni di disegni erano costruite infatti come gallerie e documentazione riguardanti l’*inventio* e lo stile degli artisti (idea che in parte tocca ancora il collezionismo contemporaneo). Il fascino di tali collezioni era costituito anche dal carattere intimistico che il disegno trasmette poiché operazione eseguita in solitudine, con carattere estremamente intellettuale e riflessivo (legato da moltissimi studiosi al carattere corsivo e singolare della grafia)³.

Per contro il disegno indipendente, autonomo nella pratica creativa, ha attraversato diversi secoli prima di divenire tale, ovvero raggiungere un riconoscimento al pari delle altre arti sino a sfidarle. A questo proposito la recente mostra dedicata a Jean Bardin dal Musée des Beaux-Arts d’Orléans ha sottolineato che il Salon approntato al palazzo del Louvre nel 1737, destinato per l’esposizione

delle opere di artisti provenienti dall'Accademia Reale di Pittura e Scultura, servì come cassa di risonanza per i disegni che dopo pochi anni sarebbero stati riconosciuti come opere indipendenti. I disegni definibili "di presentazione", approvati spesso dal committente, vennero esposti per la prima volta come opere di promozione del talento divenendo oggetti prestigiosi e fine a sé stessi. Se vogliamo trovare una data *post quem* esemplificativa di un nuovo modo di produrre disegni, potrebbe essere adottata quella del Salon parigino del 1737. Da quel momento il disegno d'invenzione assurge a opera finita, possiede un valore indipendente⁴.

D'altro canto un cambiamento radicale avvenne anche in relazione alle stampe: i disegni per ottenere attenzione dovettero giocare intellettualmente tramite la finzione dello scambio delle tecniche ovvero sembrare essi stessi incisioni. I disegni di Palmieri per esempio possiedono elementi estrinseci desunti dal mondo calcografico, come la quadratura eseguita a penna, la firma e altre iscrizioni ove necessario. Le stampe, invece, avevano iniziato a riprodurre disegni già verso la metà del Seicento ma con uno scopo assai differente: documentario (a volte per vendere una collezione), di catalogo per lo stile di un artista, divulgativo di un'idea, di un progetto o di una tecnica (ad esempio le stampe che fingono i disegni a pietra rossa)⁵.

Tra gli iniziatori e massimi divulgatori del disegno indipendente in Europa, oltre a Palmieri e Gandolfi, si possono ricordare ad esempio: Benigno Bossi (Arcisate 1727 – Parma 1800), i ritrattisti Rosalba Carriera (Venezia 1673-1757), Giambattista Tiepolo (Venezia 1696 – Madrid 1770), Jean-Baptiste Perronneau (Parigi 1716 – Amsterdam 1783) e Jean-Etienne Liotard (Ginevra 1702-1789), i vedutisti Jean Pillement (Lione 1728-1808), Hubert Robert (Parigi 1733-1808), Jean Robert Ango (Francia 1710 – Roma 1773), Joseph- Benoit Suvée (specialista per Roma e dintorni, Bruges 1743 – Roma 1807), le scene di genere del tedesco Johan Eleazar Schenau (Großschönau 1737 – Dresda 1806) e naturalmente gli acquerelli di Alexander Cozens (San Pietroburgo 1717 – Londra 1786) e quelli di William Gilpin (Cumberland 1724 – Boldre 1804) che portarono il genere del Pittoresco all'attenzione dei colleghi europei (preparando la veduta preromantica).

Il collezionismo privato diede una certa autonomia alla pratica del disegno, il quale veniva ricercato in ogni sua forma e classificato per autori e scuole⁶. Il manuale sulla pittura pubblicato nel 1715 da Jonathan Richardson, tradotto in francese nel 1728, propone infatti, in stretta sintonia con il mondo del collezionismo, una visione del disegno differente dai precedenti approcci al punto da considerarlo in maniera completamente autonoma e indipendente: secondo Richardson non ha bisogno del colore, anzi egli valuta i dipinti copie dei disegni

(invertendo i classici parametri valutativi ove l'opera finale è sempre preminente rispetto agli studi preparatori)⁷.

Possiamo ora ritornare all'oggetto del nostro studio, i disegni di Palmieri, Gandolfi e Pillement, che ci ha dato lo spunto per questa breve digressione. Il mondo emiliano del Settecento ha accolto artisti assai prolifici e sensibili alla tematica in oggetto: Pietro Giacomo Palmieri e Mauro Gandolfi, entrambi nati nella città felsinea ma con uno scarto di un quarto di secolo circa tra il primo e il secondo, furono infatti artisti che ebbero stretti rapporti con la Francia, l'Inghilterra (Mauro fece un viaggio anche in America) e con molte città italiane legate al mondo dell'incisione (Bologna, Parma e Torino). Il primo affrontò tramite i suoi disegni tutti i generi: dalla scena mitologica o sacra alla battaglia o al *trompe l'oeil*, tranne i ritratti. Iniziando come incisore (di riproduzione e di invenzione) e disegnatore e intrattenendo a Parma importanti relazioni con Benigno Bossi e soprattutto con il committente più importante in quella città il ministro francese Leon Guillaume Du Tillot (che importava in città un gusto collezionistico di tipo francese tramite la pittura di paesaggio, quella olandese e le raccolte di disegni), Palmieri possedeva un bagaglio culturale incredibilmente ampio riguardo il mondo della calcografia seicentesca italiana e fiamminga (su cui non mi dilungo poiché ampiamente dimostrato dalla critica) e conosceva assai bene le tecniche dell'una e dell'altra materia. È bene sottolineare che la carriera artistica di Palmieri dedicata ai disegni venduti come opere finite ebbe inizio già a Bologna poiché alcuni suoi disegni firmati, datati e con la quadratura del contorno risalgono già al 1762, ponendo quindi i suoi lavori come un'avanguardia in questo genere sul territorio italiano.

L'ampia, aggiornata e recente monografia di Chiara Travisonni risulta in questo momento insostituibile agli studi su questo artefice e per ogni dettaglio storico artistico si rimanda alla lettura di quel volume. In questo contributo si vuole prendere a esempio soltanto due disegni che potremmo definire magistrali. Nel catalogo di vendita della collezione del marchese Du Tillot del 1775 sono elencati 27 disegni di Palmieri, tra cui due Marine «d'après Manglard». Delle due una è stata riconosciuta essere quella in collezione privata firmata «Manglard pinxit - Palmieri delineavit» con un timbro a secco «LD» che potrebbe essere interpretato come «L[eon] D[u Tillot]». Il disegno (fig. 1) è la reinterpretazione grafica del dipinto di Manglard oggi conservato al Museo di Belle Arti di Budapest, sebbene il margine sinistro del foglio mostri una parte di roccia e di imbarcazione che nella tela è mancante molto probabilmente a causa di una decurtazione per rifilarlo e inserirlo negli spazi di una quadreria. Questo disegno è un vertice della grafica di Palmieri agli inizi degli anni Settanta del Settecento e ci serve per poter eseguire

alcune osservazioni. La tecnica adottata è elevatissima e gareggia con l'incisione: in particolare con l'acquaforte, poiché Palmieri utilizza differenti pennini per eseguire tratteggi con differenti spessori e negli spazi vuoti delle losanghe create dagli incroci inserisce un piccolo puntino (fig. 2) proprio come siamo soliti vedere nelle incisioni tonali dei *peintres-graveurs* (i differenti spessori del pennino riproducono le diverse angolazioni del bulino o i differenti stati della lastra morsa dall'acido). L'ocra del fondo interpreta la luce dell'alba proprio come le acquetinte di Richard Earlom (Londra 1742/43-1822) interpretavano le luci dei dipinti e delle marine di Claude Lorrain.

Se da un lato dunque Palmieri a Parma sembra trovare il luogo ideale di dibattito per confrontarsi su questo nuovo modo di intendere il disegno (oggetto indipendente nella funzione, nel commercio e nel collezionismo) e la sfida tra le arti (liberandosi in parte dalla prassi accademica), d'altro canto il suo viaggio parigino (dal 1773 al 1778) al seguito di Du Tillot (il quale morì a Parigi nel 1774) segnò la sua attività profondamente, posizionandolo tra gli innovatori e propugnatori del disegno indipendente. Ebbe prestigiosi committenti, come ci informano i cataloghi di vendita antichi, tra cui Johann Georg Wille e Pierre François Basan, che possedeva e vendeva suoi lavori⁸. I cataloghi delle aste antiche, curati da specialisti ed esperti quali ad esempio Basan, ci danno un quadro sostanziale di come venivano recepiti i disegni di Palmieri, considerati veri e propri quadri da stanza. Di questo momento possiamo osservare un altro disegno magistrale intitolato *l'Occupation champetre* (fig. 3) nel quale adotta tecniche tratte dal mondo calcografico. Per eseguire il latte che cade dalla ciotola della donna in primo piano (fig. 4) egli ha incollato sul foglio delle piccole stringhe di carta, in seguito ha eseguito gli incroci di linee su tutta la zona e, una volta terminato, ha tolto le strisce incollate scoprendo la zona intonsa. Procedimento che nelle incisioni all'acquaforte viene eseguito tramite l'apposizione della cera: la prima morsura serve per tracciare la base dell'opera, in seguito l'incisore applica a pennello della cera che coprirà alcune zone della lastra in cui l'acido durante la seconda morsura non potrà toccare, e così via nelle morsure successive, sino al completamento della lastra per la tiratura finale.

Torino fu la città prescelta al rientro da Parigi: Palmieri è importatore del nuovo modo di intendere il paesaggio, che diviene protagonista indiscusso delle opere su carta, in stretta sintonia con il gusto desunto dalla letteratura per il Pittoresco e il Sublime. I suoi acquarelli, spesso a tecnica mista alla tempera, gareggiano a pieno titolo con le pitture, si sublimano nel rapporto e nella gara con la stampa per gareggiare direttamente con la pittura. Questa novità la comprese senza dubbio a Parigi, suggestionato certamente dalle opere di Jean Baptiste Pillement

(Lione 1728-1808). In questa sede si vuole pubblicare un disegno/dipinto inedito dell'artefice francese poiché presenta delle caratteristiche fino ad ora mai osservate. Il *Paesaggio innevato* (fig. 5), firmato e datato 1805, di collezione privata parigina, è un oggetto assai particolare poiché a un primo sguardo appare un disegno su carta applicato su tela (procedura consueta tra Sette e Ottocento per alcuni disegni di grande formato al fine di non far increspare o piegare la carta). Osservato attentamente senza la sua cornice e il vetro di protezione si è potuto notare che Pillement si avvalse di un supporto in tela preparata con uno spesso strato di gesso tale da rendere la superficie piatta e bianca come un foglio di carta; in seguito l'artista ha interpretato il paesaggio avvalendosi unicamente di tecniche tratte dal mondo della grafica. Tutti gli scuri infatti sono eseguiti a carboncino con differente intensità, i colori sono un mix di acquarello e tempera e per i bianchi vengono adoperati il gessetto per intervenire nei passaggi più sfumati (come ad esempio nel cielo) e la biacca nei luoghi di maggiore intensità. Egli eleva le tecniche del disegno al supporto su tela eliminando completamente l'intermediazione della carta. Al momento attuale degli studi questo oggetto di grande fascino è un *unicum* nella produzione dell'artista, ma è ipotizzabile che questa tipologia avesse un mercato più ampio e dunque bisognerebbe analizzare a fondo molta parte della produzione su tela del pittore⁹. Ci troviamo di fronte a una vera e propria sfida al mondo dei conoscitori e dei collezionisti, un inganno da ricercare e svelare, un gioco di scambio delle tecniche, ma questa volta direttamente in antagonismo con la pittura.

Tra i Gandolfi il più moderno e, sotto un certo aspetto, più internazionale fu certo Mauro (Bologna 1764-1848). A differenza dello zio Ubaldo e del padre Gaetano, egli impersonò l'essenza dell'artista vissuto a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo: viaggiò molto, non soltanto in Europa ma anche in America, e soprattutto viaggiò in città importanti ed effervescenti sotto il profilo culturale, interpretando in maniera del tutto personale stili, correnti artistiche e tecniche. Si spostò a Parigi più volte: la prima tra il 1782 ed il 1787, giovanissimo, all'età di soli diciassette anni, passando da Strasburgo, Marsiglia, Arras e Lione¹⁰. La seconda molto più avanti nel tempo, tra il 1801 e il 1806, quando le molteplici esperienze, di vita privata e artistica, lo avevano ormai formato come uomo e talentuoso disegnatore. È importante notare che lo sviluppo di questo precipuo interesse per l'indipendenza del disegno da parte di Mauro Gandolfi fu un percorso lento, evoluto nel corso di tutta la sua carriera, in particolar modo arrivò all'estremo grado di perfezione e ideale concezione di questa nuova tipologia di prodotto soltanto nella sua tarda maturità, in sincronia con l'interpretazione delle stampe come divulgative di uno stile, di una tecnica, di un artista.

Si vuole sottoporre al vaglio degli studi questo interessante foglio inedito raffigurante *La Madonna con il bambino e angeli* (fig. 6) poichè si tratta di un disegno altamente rifinito a penna e biacca (in alcuni punti lievemente ossidata) in stretta sintonia con le prove a stampa del padre Gaetano¹¹. Tutti i chiaroscuri sono eseguiti a incrocio di linee intense e precise. La carta, preparata bruna, ha il compito di stemperare le luci, rendendole grazie al suo colore di fondo calde e morbide, mentre i colpi di biacca stesi a pennello, posti con attenzione a incrocio, rendono assai bene il contrapposto luminoso. Ad un attento esame del foglio si può notare la pietra nera utilizzata come preparazione della composizione e inoltre, in corrispondenza delle teste, i tratti che ne determinano la costruzione volumetrica e di proporzione. A mio parere questo disegno di pertinenza a un giovane Mauro Gandolfi prende spunto da alcuni compostizioni pittoriche e grafiche di Gaetano come ad esempio la *Sacra Famiglia, san Giovannino e un angelo* e la *Sacra Famiglia* (entrambi in ubicazione sconosciuta) pubblicate dalla Biagi Maino¹². Ancor meglio si deve raffrontare il foglio, per la tecnica grafica a forti linee incrociate, con le incisioni di Gaetano: in particolare la *Studio di cinque teste* e *Due teste di giovani e una testa di vecchio* poiché gli incroci di linee si sviluppano non solo per le figure ma anche per lo sfondo che, a seconda dell'intensità degli incroci, coinvolge "pittoricamente" tramite la penombra la composizione¹³. L'iconografia del disegno qui presentato si collega bene anche al primo dipinto menzionato: nella tela infatti Giuseppe offre una mela simbolo del peccato originale, mentre nel foglio la Vergine e gli angeli giocano con il Cristo infante con l'uva, simbolo del sangue della passione.

Ritornando alla questione dello scambio delle tecniche in cui un disegno doveva sembrare un'incisione (una sorta di *divertissement intellettuale*) deve essere considerata solo uno dei molteplici livelli di lettura di queste opere. Un dipinto attribuito dalla critica a Mauro Gandolfi in collezione privata ne rende testimonianza: la tela raffigura un *Trompe l'oeil con stampa e vetro rotto*, ovvero una pittura che finge di essere stampa con l'aggiunta divertente della rottura del vetro di protezione, uno scherzo visivo che riprende anche la tradizione nordica. Eugenio Busmanti nel 1979 descriveva il dipinto come una geniale compenetrazione di tecnica e pensiero: «All'adozione del virtuosismo tecnico necessario a conseguire l'effetto illusivo è sottesa una disposizione razionale, che si configura come il sintomo più vistoso dei tempi nuovi della pittura di Mauro, e forse uno dei più significativi di tutto il tardo Settecento bolognese»¹⁴. Va aggiunto al dipinto che pubblicò Busmanti un altro rame autografo di Mauro pubblicato da Daniele Benati e che presenta le medesime caratteristiche a *trompe l'oeil* (fig. 7): potremmo quindi ipotizzare che i dipinti da camera con questo tema potessero

essere un genere trattato da Mauro in pittura e che costituisse anch'esso, allo stesso modo dei disegni che imitavano le stampe, una sorta di *divertissement*¹⁵. Dipinti di questo genere erano diffusi anche in Francia: ne è un esempio la tela inedita di Jean Valette Penot (fig. 8), firmata e datata 1767, in cui viene riprodotto un disegno al di sotto di un vetro rotto, testimonianza interessante poiché conferma la diffusione del genere ma soprattutto dell'importanza che a quella data veniva assegnato a un disegno che doveva essere posto incorniciato e sotto vetro per essere esposto proprio come un quadro.

In concomitanza con l'attività incisoria, Mauro diede prova di estrema bravura mediante i suoi disegni dai grandi maestri: è necessario ricordare almeno il *San Benedetto che riceve doni dai contadini*, desunto da una pala di Guido Reni e datato 1793, e la magnifica prova su pergamena (firmata) tratta dal dipinto di Cristofano Allori, *Giuditta con la testa di Oloferne* (fig. 9)¹⁶. Quest'ultimo disegno, insieme ai prossimi che si analizzeranno, è significativo ed esemplare per dimostrare quanto Mauro fosse attento e incline ad esercitare una particolare forma autonoma d'arte tramite i suoi disegni più finiti.

È risaputo che gli artisti utilizzarono spesso l'incisione per dimostrare non soltanto la loro bravura nella tecnica nel disegno e nella calcografia, ma soprattutto per pubblicizzare sé stessi o le loro opere. Il caso di Mauro è variamente sfaccettato poiché, come detto, egli mandò in stampa opere di autori differenti, spesso su richiesta della committenza, e opere di propria mano le quali molto spesso venivano eseguite soltanto su carta e non su tela (dato che risulta importante per comprendere la preferenza sulla grafica). A mio avviso, l'opera su pergamena riproducente il dipinto di Allori non può essere considerata semplicemente preparatoria per l'incisione¹⁷. Mauro vide il capolavoro del maestro fiorentino, che è oggi conservato nella Galleria Palatina di Firenze, molto probabilmente a Parigi, quando venne qui trasferito dal 1799 al 1815. L'acquerello/tempera su pergamena che ne trasse può essere considerato uno dei massimi raggiungimenti tecnici e stilistici di Mauro mediante questa tecnica.

Il discriminio tra un disegno funzionale alla realizzazione di un'incisione (che segue quindi una serie di prove, studi e infine un prodotto preparatorio per la lastra) e un'opera a sé stante riguarda a mio avviso la lavorazione del prodotto: il caso dell'opera su pergamena di Mauro vuole mostrarsi completamente finito. Al contrario, un disegno funzionale alla preparazione di una stampa possiede meno finitezza, in genere lo sfumato tonale avviene per linee o in fasi successive alla lavorazione della lastra (e non del disegno preparatorio) e molto spesso il foglio presenta i ricalchi della stecca almeno sulle linee chiave dei contorni.

In linea generale, nel caso delle stampe l'utilizzo dell'acquaforte si può

considerare il *quid* che permette di rimarcare le sfumature di un caldo e denso chiaroscuro (ovvero possiede una funzione pittorica e tonale) in ausilio alla linea del bulino. Già dal Settecento, se si voleva inserire colore alla stampa si poteva procedere con la tecnica dell'acquatinta (eseguita ovviamente sulla lastra su cui è già stato inciso il soggetto), la quale permetteva degli sfumati coloristici molto vicini alle tecniche dell'acquerello vero e proprio. Nonostante nel procedimento all'acquatinta non vi sia mai un esemplare identico all'altro (nemmeno con l'artista più virtuoso), si tratta malgrado tutto di un procedimento atto a rendere tale oggetto un multiplo con tiratura variabile. Il disegno in esame invece dimostra di rivendicare più aspetti: rimarca il pittoricismo cromatico dell'opera su pergamena tramite una fine acquarellatura, afferma l'unicità del gesto eseguito con la penna e la volontà di rendere il tono lenticolare a tutto l'insieme. Appare evidente quindi che l'autore ha voluto creare una vera e unica opera (sebbene sia una copia), autentica e soprattutto irripetibile. Il fatto che esista un *unicum* eseguito dall'autore rende, a mio avviso, le sue ripetizioni calcografiche delle locandine pubblicitarie per il suo stesso autore, in questo caso Mauro, e per l'opera scelta per la riproduzione. La stampa tramite la sua riproducibilità rende desiderabile e commerciale l'unica opera grafica esistente e di conseguenza rende iconico il dipinto cui viene dedicata l'intera operazione¹⁸.

Nei casi sopra citati, come nei prossimi in questo contributo, Mauro Gandolfi, a mio parere, non si è limitato a dare prova della grande perizia tecnica e non ha voluto soltanto "ingannare" il riguardante tramite un virtuoso scambio delle tecniche: l'artista infatti nel corso della sua carriera utilizza pittura, incisione e disegno dando prova di conoscere limiti e pregi di tutte le tecniche, scegliendo di volta in volta, con grande capacità critica, quale mettere in pratica per esplicitare la sua poetica artistica in vista della più completa autonomia semantica¹⁹.

Indipendente risulta essere a mio avviso anche il disegno firmato da Mauro, qui presentato per la prima volta, di finissima qualità e di grande fascino per la scelta dei materiali utilizzati, che andrebbe datato qualche anno dopo rispetto ai precedenti, tra il 1815 ed il 1820 circa. Il disegno è di forma circolare, eseguito su una carta ocra, rappresentante un *Busto di Cristo* raggiante luce divina su un fondo scuro (fig. 10)²⁰. La scelta della carta è stata fondamentale per l'artista, poiché il gioco di luci, toni e semitonni è modulato proprio sulla base di essa: dall'osservazione diretta del foglio si evince che non è preparata dall'artista, bensì di color ocra sin dall'origine.

Mauro si è applicato notevolmente: dopo aver tracciato un leggerissimo tratto a matita nera, ha utilizzato la penna e l'inchiostro in maniera parsimoniosa, poiché ne troviamo traccia nel profilo del naso e della bocca, in qualche ricciolo della barba

e dei capelli e nel tratteggio degli occhi. Egli ha steso “a risparmio” l’acquarellatura nera nello sfondo (non è inchiostro ferro-gallico, quindi si suppone a nero fumo) preoccupandosi di sfumare il tono ocra della carta così che divenisse essa stessa il partito luminoso dell’aureola del Cristo. Inimmaginabile è la sottigliezza del pennello per le sfumature e i semitonii degli scuri sul collo e nei riccioli di barba e capelli, il tempo di esecuzione lunghissimo per l’applicazione di ogni tocco osservato attraverso una grande lente di ingrandimento da tavolo. Sopra ogni cosa però, si deve porre in risalto la scelta dell’argento (ormai lievemente ossidato) e dell’oro per i partiti luministici. Se l’argento è ancora utilizzato per interpretare il panneggio, come fosse una seta chiara colpita dai raggi lunari, l’oro interpreta non soltanto le forme in rilievo ma tutti i passaggi tonali più importanti risolti a tratteggio e a incrocio. L’interpretazione di questo Cristo tramite Mauro Gandolfi diviene puro incanto degli occhi; la figura emerge dal fondo scuro con un variare di toni luminosi: la carta ocra è il tono più scuro e morbido, l’argento come mezza tinta e poi l’oro con il valore cromatico più alto rendono questo lembo di carta prezioso al pari degli arazzi fiamminghi del Seicento o di quelli italiani del Settecento che risplendevano, vibrando, alla luce delle candele.

Mauro Gandolfi, a mio parere, interpretò mediante materiali preziosi un particolare tipo di stampa che ebbe grande fortuna sin dagli inizi della sua invenzione: la maniera nera. Sebbene non si conoscano prove a stampa di Mauro mediante questa tecnica, il suo largo utilizzo in ambito internazionale e l’effetto pittorico ottenuto dovettero certamente impressionare gli artisti e gli amatori. Il raffronto con essa è assai importante poiché Gandolfi, nei suoi molti viaggi in Francia e America, dovette certamente raffrontarsi con i risultati ottenuti con quella tipologia, ricercando quindi altrettanti effetti chiaroscurali nelle sue opere.

Gli ultimi due disegni che vorrei esaminare in questo contributo mostrano un risultato qualitativo e tecnico altissimo volto alla dimostrazione della completa autonomia del disegno. Si tratta dell’*Amore dormiente*, firmato e datato 1819 (fig. 11), e della *Madonna con la Maddalena e San Girolamo* di collezione Giuseppe Vallardi (fig. 12), entrambi di notevoli dimensioni. Le opere dimostrano il concetto di unicità tramite l’esecuzione sopraffina del disegno e la riproduzione a stampa del medesimo lavoro nonché il grande interesse suscitato nei più importanti collezionisti dell’epoca²¹. I due disegni furono esposti a Brera nel 1819 (incisi per i fratelli Bettalli a Milano) insieme al *Padre Eterno* anch’esso di collezione Giuseppe Vallardi (disegno del 1819 da un dipinto di Guercino), alla *Giuditta con la testa di Oloferne* (dal dipinto di Allori già citato sopra) seconda incisione per il calcografo Luigi Bardi di Firenze, e al disegno su pergamena *Sogno lieto*²².

La tecnica con cui è condotto l’*Amore dormiente* è di un livello altissimo,

impensabile per un disegno preparatorio e funzionale. In questo foglio tutto è inteso a monocromo e l'artista vuole dispiegare tutta la maestria di cui è capace. L'idea nasce sicuramente per gradi e con una massiccia quantità di fogli preparatori a noi non pervenuti: nonostante Mauro possieda una mano sicura, non possiamo infatti pensare che non vi siano stati studi preliminari. Il foglio presenta un'acquarellatura a tratti liquida e in altre zone molto più densa e corposa tanto da potersi definire tempera, i bianchi (splendenti e assoluti) sono resi a risparmio trasformando la carta intonsa in colore puro (anche se la perizia è talmente elevata da poter pensare che in alcune zone del panneggio vi sia stata stesa una velatura finissima a biacca), la scala tonale dei grigi è scelta con acribia e si contano almeno una decina di sfumature differenti accresciute, ammorbidente e raffreddate da un tenue azzurro steso soltanto in alcuni punti d'ombra. Vi sono delineati pochissimi contorni poiché gli incroci di linee ed il puntinato rendono i piani perfettamente contrastanti. Lo sfondo è trattato a puntinato donando un effetto visivo come se fossimo dinanzi ad una pittura su pergamena. Ad un esame ravvicinato con una lente a forte ingrandimento si possono notare in alcune zone la stesura a lapis nero per la preparazione del foglio, dato tecnico che ci induce a pensare quanto l'artista volesse essere certo di non sbagliare per non dover correggere o rifare l'intero lavoro.

Il grande foglio riproducente una delle pale più famose del Correggio, assai stimato per la sua capacità nel ricreare effetti di sfumato e atmosfericità, ci riconduce invece, per la scelta del mezzo tecnico esclusivamente a carboncino (naturale e grasso), al concetto di sfida con due tecniche incisorie: l'acquaforte e la maniera nera. Dobbiamo infatti immaginare la carta completamente bianca e non fotodeteriorata: i toni dei neri sono davvero molteplici, se ne possono contare almeno di quattro tipologie (sfumato per l'incarnato, i neri e i grigi per delineare i contorni, lo sfumato per le gradazioni dei tessuti, la gradazione per il paesaggio di sfondo). Il disegno, portato a questa levatura, assume connotati tridimensionali, scultorei, impensabili per un disegno funzionale a cui deve far seguito un'incisione: gli esemplari incisi infatti sono assai diversi nella scelta delle finiture dei contrasti e nelle tonalità dei grigi completamente pensati con linee di incrocio fittissimo. Mauro dimostra di saper condurre un disegno a livello magistrale soltanto con il mezzo del carboncino portando in superficie la luminosità dei chiari tramite la carta intonsa o semi-intonsa: proprio come se stesse operando su una lastra di rame sulla quale è già stata passata la mezza luna in ogni direzione per ricavarne il nero più assoluto, egli lascia i toni chiari intoccati come se operasse con il bulino o la sgorbia per eliminare il segno della mezza luna sulla lastra. Mauro specula sul fraintendimento delle tecniche per realizzare un'operazione intellettuale

denunciando l'unicità del suo foglio, in conflitto o in parallelo con la riproducibilità tecnica di una lastra operata alla maniera nera o all'acquaforte, eccezionali nella resa ma riproducibili. Il suo gesto, il suo virtuosismo, prima dell'avvento della fotografia, non può essere riprodotto in alcun modo.

Innovazione e tradizione sono racchiuse in questi fogli di Mauro Gandolfi di raffinata tecnica artistica e improvvisazione, di impressionante impegno accademico, seppur vogliano confrontarsi con le novità tecniche più aggiornate. Egli non riuscì mai ad essere oggettivo ed impersonale nella riproduzione di un'opera altrui (se ne lamenta infatti Pelagio Palagi per il suo ritratto), tentò sempre di interpretare e di impadronirsi del soggetto o dell'invenzione realizzando qualcosa di personale ed autonomo²³.

- 1 * Vorrei ringraziare per i consigli e i proficui scambi di idee Alessia Alberti, Giovanni Maria Fara, Emanuele Pellegrini, Chiara Travisonni, Sarah Avenel Tafani e tutti i collezionisti che hanno favorito le ricerche e lo studio dei loro disegni. C. Travisonni, *Pietro Giacomo Palmieri. 1737-1804. Introduzione di Andrea Muzzi con un saggio di Luca Fiorentino*, («Avere disegno» 5), Firenze, 2023. Inoltre su Palmieri si veda anche: L. Fiorentino, *Pietro Giacomo Palmieri: verso l'indipendenza del disegno*, in C. Travisonni, *Pietro Giacomo Palmieri. 1737-1804*, Firenze, 2023, pp. 5-12 («Avere disegno», 5); L. De Fanti, *Citazioni da Nicolaes Berchem in disegni del Palmieri bolognese*, in *L'arte nella storia*, a cura di V. Terraroli et al., Milano, 2000, pp. 347-351. Per Mauro Gandolfi si vedano P. Bagni, *I Gandolfi. Affreschi, dipinti, bozzetti, disegni*, Cittadella (Padova), 1992, pp. 469-470; R. Roli, *Pittura bolognese. 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, 1977; *I Gandolfi, Ubaldo, Gaetano, Mauro. Dipinti e disegni*, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 10 settembre – 1 novembre 1987; Bologna, Palazzo Pepoli Capogrande, 8 novembre – 20 dicembre 1987), a cura di A. Bettagno, Vicenza, 1987; G. Perini, *The Gandolfi in Perspective*, in *Bella pittura. The art of the Gandolfi*, catalogo della mostra (Ottawa, National Gallery of Canada, 18 giugno – 6 settembre 1993; Little Rock, The Arkansas Arts Center, 30 settembre – 28 novembre 1993), a cura di M. Cazort, Bologna, 1993, pp. 22-32; D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi*, Torino, 1995; *I Gandolfi. Disegni dalla raccolta Certani alla Fondazione Giorgio Cini*, a cura di M. Riccomini, Venezia, 2018.
- 2 Si veda a questo proposito l'analisi di E. Knab, *La nascita del disegno autonomo e gli esordi di Raffaello*, in E. Knab et al., *Raffaello. I disegni*, ed. italiana a cura di P. Dal Poggetto, Firenze, 19842, pp. 19-75, con bibliografia citata. Si veda il contributo ancora attualissimo dedicato al «disegno autonomo» di S. Prosperi Valenti Rodinò, *Forme, funzioni, tipologie*, in A. Petrioli Tofani et al., *Il Disegno. Forme, tecniche e significati*, Cinisello Balsamo, 1991, pp. 127-175; appare utile in ogni modo tutto il contributo della studiosa per la comprensione del disegno funzionale e autonomo (pp. 93-184).
- 3 Dal Seicento in avanti, com'è noto, il collezionismo di disegni ebbe un grande incremento per opera dei primi conoscitori e appassionati (partendo ad esempio dal Vasari medesimo sino a Carlo Cesare Malvasia, Carlo Ridolfi, padre Sebastiano Resta, Bernardo De Dominicis, Pierre Crozat e Pierre-Jean Mariette, solo per citarne alcuni). Per il libro di disegni di Vasari si veda almeno il recente catalogo della mostra tenutasi al Louvre: L. Frank et al., *Giorgio Vasari. Le livre des dessins. Destinées d'une collection mythique*, Paris, 2022; per la collezione di Baldinucci si veda il recente contributo di F. Mancini, *The Taste of a Connoisseur*.

seur: *The Red Chalck Drawings coming from Filippo Baldinucci's Collection at the Louvre Museum*, in *Disegni a pietra rossa. Fonti, tecniche e stili. 1500-1800 ca.*, a cura di L. Fiorentino, M.W. Kwakkelstein, Firenze, 2021, pp. 211-221. Per la questione del rapporto tra disegno e grafia si veda almeno: D. Degenhart, *Zur Graphologie der Handzeichnung die Strichbildung als stetige Erscheinung innerhalb der italienischen Kunstkreise*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 1, 1937, pp. 225-227; L. Grassi, *Il disegno italiano dal Trecento al Seicento* (nuova edizione accresciuta e aggiornata), in *Disegni (tecniche, collezionismo, restauro)*, *Dizionario terminologico di Mario Pepe, Appendice*, Roma, 1993, pp. 11-12. Inoltre su questa tematica l'intervista a Gianni Carlo Sciolla: L. Fiorentino, *Dialogo con Gianni Carlo Sciolla. Il disegno: un lungo percorso di apprendimento*, in *Conservazione e restauro della carta*, atti della tavola rotonda (Ferrara, Salone del Restauro, 22-24 marzo 2017), a cura di L. Fiorentino, Firenze, 2019, p. 15.

- 4 Si tratta di una data di convenzione poiché, come già detto, il processo di indipendenza e riconoscimento del disegno come opera finita fu articolato, coinvolgendo molteplici fattori collezionistici, di gusto e di scelta autonoma degli artefici. Per il catalogo di mostra su Jean Bardin si veda: *Jean Bardin (1732-1809). Le feu sacré*, catalogo della mostra (Orléans, Musée des Beaux-Arts, 3 dicembre 2022 – 30 aprile 2023), a cura di M. Korchane et al., Paris, 2022. Appare dunque interessante che recenti studi abbiano dimostrato che già nel Quattro e nel Cinquecento i disegni e le stampe fossero ritenuti forme d'arte pressoché autonome e indipendenti (come ad esempio i disegni di Michelangelo per Tomaso de' Cavalieri) sebbene opere di questa tipologia costituiscano ancora casi isolati e unici nel loro genere sino al Seicento inoltrato (si vedano C. Whistler, *Disegno a stampa, disegno a mano and the development of the independent landscape drawing in Renaissance Venice*, in *Jenseits des disegno. Die Entstehung selbstständiger Zeichnungen in Deutschland und Italien im 15. Und 16. Jh.*, a cura di D. Bohde, A. Nova, Petersberg, 2018, pp. 128-145; C.O. Fowler, *The Currency of Prints and Drawings in the Sixteenth Century*, in *Jenseits des disegno*, cit., pp. 146-61; M. Faietti, *Allegorie su carta. I disegni indipendenti di Andrea Mantegna e Francesco Francia*, in *Jenseits des disegno*, cit., pp. 208-229). Nell'ambito della letteratura artistica la percezione del disegno si evolve gradualmente tramite alcuni letterati e conoscitori i quali pubblicarono alcune idee che in nuce possiedono già la definizione di disegno indipendente: tra questi si può citare Filippo Baldinucci (F. Baldinucci, *Vocabolario dell'Arte del Disegno*, Firenze, [1681] 1985, p. 51), mentre la questione della priorità tra disegno e colore la troviamo già in Giulio Mancini e in Marco Boschini, in seguito (contemporaneamente a Baldinucci e al suo volume dedicato alla storia dell'incisione) in Rogers De Piles che vede nell'esprit du contour il massimo raggiungimento del disegno tramite Paul Rubens e la sua "linea funzionale del colore". Si veda: Manoscritto di Giulio Mancini, Biblioteca Vaticana, Cod. Barb. Lat. 4315, f. 23; M. Boschini, *Le ricche minere della Pittura Veneziana*, Venezia, 1674, [94v], (senza numero di pagine ma 94 verso, si veda online <https://archive.org/details/lericcheminered00bosc/page/n93/mode/2up>, ultimo accesso 18 novembre 2025); R. De Piles, *Cours de Peinture par principes*, Paris, 1708; Grassi, *Il disegno italiano dal Trecento al Seicento*, cit., pp. 35-36; G.C. Sciolla, *Letteratura artistica del Settecento. Antologia di testi*, in collaborazione con T. Marghetich, Torino, 1984; id., *Per una rilettura della letteratura italiana del Settecento, in Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei Lumi*, atti del convegno (Pisa, Domus Galileiana, 3-4 dicembre 1990), a cura di R.P. Ciardi et al., Firenze, 1993, pp. 25-40. Per un aggiornato approfondimento sulla letteratura artistica italiana e straniera si vedano: P.G. Tordella, *La Linea del disegno. Teoria e tecnica dal Trecento al Seicento*, Milano, 2009; ead., *Il disegno nell'Europa del Settecento. Ragioni teoriche ragioni critiche*, Firenze, 2012.

- 5 Non si deve inoltre dimenticare che proprio in Inghilterra già dalla prima metà del Seicento, per opera dell'incisore Luca Vosterman e del grande collezionista Thomas Howard of Arundel, si diede avvio ai cosiddetti *imitation drawings* (riproduciendo un disegno di Raffaello e uno di Parmigianino). Per giungere alla completa autonomia del disegno riconosciuta in maniera universale, la strada non dovette essere semplice né tantomeno breve. Il percorso storico-critico avviato dalla Tordella è esemplificativo in questo senso poiché ripercorre alcune tappe incentrando l'attenzione anche sulle opere scritte di Blake le quali si focalizzano sul dibattito hogarthiano in relazione a Reynolds impegnato nei *Discourses on Art* pronunciati tra il 2 gennaio 1769 e il 10 dicembre 1790, periodo nel quale era presidente della Royal Academy di Londra. Per la diffusione in ambito italiano di queste tematiche Gianni Carlo Sciolla ha notato che dei quindici interventi di Reynolds, sette furono inseriti nell'edizione italiana Delle Arti del disegno edita a Firenze nel 1778 e a Bassano nel 1787, curata dall'italiano Giuseppe Baretti, segretario per la corrispondenza straniera dell'Accademia londinese. Si veda: J. Reynolds, *Discourses on Art*, a cura di R.R. Wark, New Haven (London), 1975; Tordella, *Il disegno nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 36-37; G.C. Sciolla, *Baretti e lo sviluppo delle Belle arti in Italia*, in M. Cerruti, P. Trivero, *Giuseppe Baretti un piemontese in Europa*, atti del convegno (Torino, 21-22 settembre 1990), Alessandria, 1993, pp. 253-261. Sul rapporto tra stampa e disegno si veda con interesse il recente contributo di B. Spadaccini, *La pietra rossa nelle stampe che imitano i disegni*, in *Disegni a pietra rossa. Fonti, tecniche e stili. 1500-1800 ca.*, a cura di L. Fiorentino, M.W. Kwakkelstein, Firenze, 2021. Sui disegni di Palmieri in rapporto con la pratica delle stampe e gli elementi desunti da essa si veda Travisonni, Pietro Giacomo Palmieri, cit.
- 6 Dal Seicento in avanti, come è noto, il collezionismo di disegni ebbe un grande incremento per opera dei primi conoscitori e appassionati (partendo ad esempio dal Vasari medesimo sino a Carlo Cesare Malvasia, Carlo Ridolfi, padre Sebastiano Resta, Bernardo De Dominicis, Pierre Crozat e Pierre-Jean Mariette, solo per citarne alcuni). Si veda l'interessante contributo di Mario Epifani riguardo il collezionismo e le forme di esposizione dei disegni (in studioli, libri o come quadri esposti a parete) a Roma come a Bologna, in particolare la collezione del conte Ferdinando Bolognetti, famiglia originaria di Bologna: M. Epifani, *Showing drawings in roman collections*, in *Display of Art in the Roman Palace. 1550-1750*, a cura di G. Feigenbaum et al., Los Angeles, 2014, pp. 264-266. Per la famiglia Bolognetti e le collezioni a Bologna nel Seicento si veda: R. Morselli, *Collezioni e quadrierie nella Bologna del Seicento. Inventari 1640-1707*, in *Italian Inventories 3*, a cura di A. Cera Sones, The Provenance Index of The Getty Information Institute, Los Angeles, 1998, p. 637, s.v. Bolognetti; C. Mazzarelli, *Maestri eccellenti, copisti e "quadrari" al servizio di casa Bolognetti nella Roma di Benedetto XIV*, in «Studi di Storia dell'Arte», 19, 2008, pp. 189-206.
- 7 J. Richardson, *An Essay on the Theory on Painting*, London, 1715; id., *An Essay on the Theory on Painting*, London, 1725; J. Richardson Sr. e Jr., *Traité de la Peinture et de la Sculpture*, vol. 1, Amsterdam, 1728, p. 121; id., *Traité de la Peinture et de la Sculpture*, a cura di I. Baudino, F. Ogée, 3 voll., Paris, [1728] 2008, pp. 86-87; Grassi, *Il disegno italiano dal Trecento al Seicento*, cit., pp. 43-44; Tordella, *Il disegno nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 36-41.
- 8 Travisonni, *Pietro Giacomo Palmieri*, cit., p. 39.
- 9 M. Gordon-Smith, *Pillement*, Cracow, 2006, purtroppo non fornisce notizie riguardo alle tecniche dei dipinti selezionati (come purtroppo avviene anche nei rari contributi di altri autori su questo artista), per lo meno sotto il punto di vista di migrazione delle tecniche del mondo della grafica su tela che, si spera, potranno essere approfondite da altri studiosi.

- 10 Mauro dichiara di essere stato in queste città nell'istanza indirizzata al Papa per contrarre il matrimonio con la prima moglie, Laura Zanetti, e ottenere un nulla osta, non potendo produrre la «fede di stato libero» avendo peregrinato a lungo per l'Europa: Bagni, *I Gandolfi*, cit., pp. 469-470.
- 11 Pietra nera, penna, inchiostro, biacca su carta preparata bruna, 145 x 240 mm.
- 12 Per i due dipinti citati veda D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi*, Torino, 1995, p. 368, n. 92, fig. 107 e p. 385, n. 148, fig. 167.
- 13 Per le due stampe si veda Ubaldo, *Gaetano e Mauro Gandolfi. Le incisioni*, catalogo della mostra (San Giovanni in Persiceto, Ca' Grande della Partecipanza, San Matteo della Decima, 28 aprile – 30 giugno 2002), a cura di F. Gozzi, San Giovanni in Persiceto, 2002, nn. 15-16. La stampa Le due teste di donne e una di vecchio è conservata a Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Gabinetto delle Stampe "A. Davoli". Per il nostro contributo sono inoltre interessanti altri due disegni oggi in differenti collezioni private e pubblicati il primo da Cera nel 2002 e l'altro in un recente catalogo di un'importante galleria antiquaria di Parigi. Entrambi sono condotti al più raffinato grado di completezza. Il disegno, intitolato da Cera *Ritratto di tre giovani donne*, è pubblicato in *Disegni, acquarelli, tempere di artisti italiani dal 1770 ca. al 1830 ca.*, a cura di A. Cera, 2 voll., Ozzano Emilia, 2002, vol. 2, fig. 21. Il disegno viene pubblicato con le misure 295 x 262 mm ed è in collezione privata (lo posso giudicare soltanto tramite fotografia poiché non l'ho mai visto di persona). Il disegno intitolato *Ritratto di donna* è pubblicato invece in *Œuvre sur papier*, a cura di A. Chaldecott, L.M. de Cambaire, J.-L. Baroni, M. de Cambaire, Firenze, 2019, pp. 82-83, n. 24. Il disegno è stato studiato dallo scrivente *de visu*. Per altre teste di Mauro si veda *Da Cimabue a Morandi. Felsina pittrice*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Fava, Palazzo delle Esposizioni, Pinacoteca Nazionale 14 febbraio – 17 maggio 2015), a cura di V. Sgarbi, Bologna, 2015, p. 302 (scheda di P. Natale). Appare evidente nella produzione delle teste di carattere di Mauro un chiaro riferimento non soltanto alla tradizione familiare, *Gaetano in primis*, ma anche alla produzione a stampa seicentesca, largamente diffusa, amata e conosciuta tra gli intendenti, delle teste ideali e all'orientale prodotte da Stefano della Bella o da Giovan Battista Castiglione detto il Grechetto.
- 14 X Biennale d'Arte Antica. *L'arte del Settecento emiliano. La Pittura. L'Accademia Clementina*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzi del Podestà e di Re Enzo, 8 settembre – 25 novembre 1979), a cura di A. Emiliani et al., Bologna, 1979, scheda E. Busmanti, pp. 137-138, p. 141, n. 301 (il dipinto di Mauro è olio su tela e misura 92 x 74cm, la didascalia della foto lo descrive come nelle Collezioni Comunali di Bologna, mentre la scheda lo cita come collezione privata: le Collezioni Comunali hanno confermato che il dipinto non è di loro proprietà). Per Mauro Gandolfi in ambito accademico si veda anche F. Farneti, *I maestri dell'Accademia Clementina (1710-1803)*, in «Accademia Clementina. Atti e Memorie», XXIII, 1988, pp. 103-132; D. Biagi Maino, *Accademie di figura. Il secondo Settecento a Bologna*, in «Poiein», X, 1994, pp. 60-64; ead., *Gandolfi, Mario*, in «Dizionario biografico degli italiani», vol. 52, Roma, 1999, a.v.
- 15 Il dipinto è pubblicato nel 2006 nel catalogo della Galleria Fondantico di Tiziana Sassoli, con scheda di Daniele Benati: *La gloria della pittura. Dal Francia ai Gandolfi*, catalogo della mostra (Bologna, 16 ottobre – 22 dicembre 2006), a cura di D. Benati, Bologna, 2006, pp. 154-156.
- 16 Mauro Gandolfi si occupò di incisioni in una fase matura del suo lavoro, ovvero dal 1798, quando era operativa la sua stamperia in alcuni locali del Palazzo Comunale di Bologna ed

ebbe addirittura una borsa di studio da parte dell'Istituto delle Scienze e delle Arti della città felsinea per una trasferta parigina, per potersi perfezionare nell'arte calcografica. Come già detto, dal 1801 al 1806 l'artista ritornò dunque a Parigi a distanza di quindici anni circa per compiere un percorso più dedito alla grafica. Questa esperienza, come anche quella precedente nella medesima capitale francese, lo rese più consci delle sue capacità e qualità di disegnatore ancor prima di quelle di incisore ed inoltre comprese le dinamiche del mercato internazionale che orientavano i grandi collezionisti sui manufatti su carta, siano stati essi incisioni o disegni autonomi. San Benedetto riceve doni dai contadini, tecnica mista e acquarellature grigie su carta, 435 x 275 mm, collezione privata (tecnica rilevata da Bagni, *I Gandolfi*, cit., p. 497; per Cera, invece, la tecnica è matita e gessetto bianco su carta: *Disegni, acquarelli, tempere di artisti italiani*, cit., vol. 2, fig. 5). Giuditta con la testa di Oloferne, acquerello su pergamena, 421 x 323 mm, collezione privata. Non ho potuto studiare i due disegni dal vivo, poiché non conosco le loro attuali ubicazioni e di conseguenza non sono in grado di attestare le tecniche esatte adottate da Mauro per i due disegni.

- 17 L'incisione di Mauro Gandolfi tratta dal dipinto dell'Allori fu eseguita due volte: una lastra più piccola (incisa a Parigi intorno al 1803) per i volumi *Musée français ou Collection compléte des tableaux, statues et bas-reliefs qui composent la Collection nationale* [...], pubblicati da Robillard Péronville e Pierre Laurent dal 1803 al 1811; la seconda incisione, più grande rispetto alla prima (bulino e acquaforte, 505 x 372 mm) fu eseguita per il calcografo fiorentino Luigi Bardi presso il quale Mauro aveva lavorato nel 1817 e data in stampa nel 1819 ed esposta insieme ad altri suoi eccellenti lavori a Brera; si vedano *Ubaldo, Gaetano e Mauro Gandolfi. Le incisioni*, cit., n. 35; Bagni, *I Gandolfi*, cit., p. 498; Z. Davoli, La raccolta di stampe "Angelo Davoli". Catalogo generale, 8 voll., Reggio Emilia, 2002, vol. 4, n. 14531. Tra i primi ad accorgersi delle intenzioni inerenti la progettualità e la finalità dei disegni autonomi di Mauro fu Renato Roli nel 1988, proprio accennando a questo ritratto e al disegno copia da Guido Reni di cui si è parlato sopra; in maniera ancora più stringente Piera Giovanna Tordella è la prima ad ipotizzare che queste tipologie di disegni siano per Mauro opere autonome: cfr. R. Roli, *Traccia per il disegno bolognese del Settecento*, in «Arte Documento», 2, 1988, p. 164 e nota 45; *Figure: disegni dal Cinquecento all'Ottocento nella Pinacoteca nazionale di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 29 marzo – 30 giugno 1998), a cura di M. Faietti, A. Zacchi, Bologna, Milano, 1998, p. 324, n. 116 (scheda di P.G. Tordella) e bibliografia citata; *I grandi disegni italiani della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, a cura di M. Faietti, Cinisello Balsamo, 2002, n. 69 (scheda di P.G. Tordella) e bibliografia citata. Il disegno con Diogene e Alessandro è una matita nera su carta chiara, 297 x 414 mm. Si era accorto della volontà di creare autonomia nei propri disegni da parte di tutta la famiglia Gandolfi anche N. Turner, *La fusione dei media: la simbiosi tra disegno e pittura nell'opera dei Gandolfi*, in *Gaetano e Ubaldo Gandolfi. Opere scelte*, catalogo della mostra (Cento, Auditorium di San Lorenzo, 13 aprile – 16 giugno 2002), a cura di D. Biagi Maino, Torino, 2002, pp. 45-48.
- 18 Le medesime ragioni sopra esposte, autenticità e unicità, riguardano il tondo avente come soggetto il Ritratto del padre Gaetano, conservato nel Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna il quale, seppur traslando su carta un autoritratto pittrico, deve essere valutato come opera a sé stante per l'impegno, la qualità e le capacità di resa in monocromo della pittura. Il ritratto: penna, inchiostro bruno, pennello, acquarellature di inchiostro di china, rialzi a biacca, su carta chiara ingiallita, diametro 160 mm; Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 3832. Le misure sono state prese dallo scrivente, che ha studiato il foglio *de visu*. Si veda inoltre Bagni, *I Gandolfi*, cit., n. 5. Mauro ebbe probabilmente la possibilità di avere davanti agli occhi il ritratto

- eseguito su tela da Gaetano (ora è conservato alla Pinacoteca Nazionale di Bologna). Si vedano anche le quattro teste di donna come allegorie della Poesia, Musica, Scultura e Pittura: cfr. D. Biagi Maino, *La tecnica del pastello nell'arte di Gaetano Gandolfi*, in «Studi di Storia dell'Arte», 27, 2016, pp. 235-242. L'interesse dei Gandolfi, in particolare di Gaetano, per gli artefici veneziani, Rosalba Carriera, ma soprattutto Tiepolo, è stato messo ancora in luce recentemente dalla medesima studiosa in D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi's Album of Prints by Giambattista and Giandomenico Tiepolo*, in «Print Quarterly», XXXVI, 1, 2019, pp. 45-54.
- 19 Medesime osservazioni si possono scrivere per l'Autoritratto con chitarra che vede la trasposizione pittorica nella tela della stessa Pinacoteca felsinea, oppure nel Ritratto di Pelagio Palagi (1821) tratto dal dipinto degli Uffizi o nelle invenzioni quali ad esempio la Fuga in Egitto, già di proprietà della Galleria Maurizio Nobile Bologna-Paris, che trova eco nel disegno pubblicato da Cera denominato Gruppo Familiare, già della Chaucer Gallery a Londra, e nella stampa che riprende simile soggetto ma di invenzione ancora differente intitolata *La pellegrina* (Milano, Castello Sforzesco, Raccolte delle stampe Achille Bertarelli, inv. N. MPP 657, 308 x 225mm). Posso giudicare l'Autoritratto con chitarra in collezione privata solo tramite fotografia e riporto le misure pubblicate da Prisco Bagni, 450 x 320 mm (Bagni, *I Gandolfi*, cit., 1992, scheda 10); giudico tramite bella fotografia anche il Ritratto di Pelagio Palagi di cui riporto le misure dal volume di Adriano Cera: tecnica mista su carta, 498 x 387 mm (*Disegni, acquarelli, tempere di artisti italiani*, cit., vol. 2, n. 18); ho avuto la possibilità di studiare *de visu* la Fuga in Egitto: penna, inchiostro bruno, pennello e acquarellature a nero fumo e rosse, su pergamena, diametro 225 mm pubblicato in *Carte antiche e moderne. Venti fogli dalla metà del Seicento agli inizi del Novecento*, a cura di L. Marchesini, M. Riccomini, Bologna-Paris, 2017, scheda di M. Riccomini, pp. 48-49; per *La pellegrina*: Milano, Castello Sforzesco, Raccolte delle stampe Achille Bertarelli, inv. MPP 657, incisione ad acquaforte, misure del foglio 308 x 225 mm; per il Gruppo familiare giudico solo tramite fotografia dal volume a cura di Cera (*Disegni, acquarelli, tempere di artisti italiani*, cit., vol. 2, n. 21), tecnica mista su carta, 295 x 262 mm. L'accostamento de *La pellegrina* al Gruppo familiare è stato notato anche in *La passione del disegno. Opere della collezione Lampugnani dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 8 marzo – 13 maggio 2013), a cura di T. Monaco, Trento, 2013, pp. 95-97, in cui si presenta un bellissimo disegno intitolato *Carità* posto in relazione con *Sogno lieto* e la *Giuditta con la testa di Oloferne*; l'opera, anch'essa su pergamena, risulta essere un'ulteriore testimonianza della volontà di Mauro Gandolfi di rendere il disegno opera autonoma e di primissimo piano nella pratica artistica come nel collezionismo privato. Da un recente contributo critico veniamo a conoscenza che il Gandolfi per il Ritratto di Pelagio Palagi non volle prendere appunti solamente dal ritratto degli Uffizi ma insistette per ottenere due sedute dal vivo per migliorare l'espressione e creare uno sfondo tramite una incredibile varietà di luci e ombre. Il disegno appare quindi un'opera completamente a sé stante e unica. Si veda F. Lui, *Mauro Gandolfi incisore e Pelagio Palagi tra Milano e Bologna*, in *Scritti per Eugenio*, a cura di M. Riccomini, Modigliana, 2017, pp. 200-211, in part. pp. 205-206.
- 20 *Busto di Cristo*, lapis nero, penna, inchiostro bruno, inchiostro acquarellato, nero fumo, rialzi in oro e argento su carta ocra, 120 mm di diametro, iscrizioni: «Gandolfi» in basso a sinistra, Collezione privata. Ho avuto la possibilità di studiare il foglio *de visu*.
- 21 *Amore dormiente*, pietra nera, pennello e acquarellature a nero fumo, in basso a sinistra firmato «M. Gandolfi inventò», a destra «fece in Milano 1819», 326 x 374 mm (misure totali del foglio), 227 x 300 mm (riquadro del disegno). Pubblicato in *Disegni, acquarelli, tempere*

di artisti italiani, cit., vol. 2, n. 22, s.v. Mauro Gandolfi. Lo scrivente ha avuto modo di studiare il disegno *de visu*. *Madonna con il Bambino, la Maddalena e San Girolamo*, carboncino, carboncino grasso su carta bianca ingiallita, 623 x 427 mm. Pubblicato da Bagni, *I Gandolfi*, cit., p. 500, n. 471. Il disegno de visu presenta una carta leggermente fotodeteriorata e un piccolo strappo in basso a sinistra. Si nota un'assoluta volontà di finitezza con il metodo della *grisaille* eseguita a due tipi di carboncino, naturale e grasso (quest'ultimo utilizzato per creare linee nei punti più oscuri della composizione in cui il carboncino naturale era già stato steso). L'incisione è citata da G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken*, vol. 5, München, 1837, p. 9 come una delle migliori e più famose di Mauro Gandolfi.

- 22 Per i disegni citati si veda la bibliografia citata *supra*, nota 1.
- 23 Lui, *Mauro Gandolfi incisore*, cit., pp. 200-211, in particolare per lo scontento di Palagi riguardo alla riproduzione a stampa di Mauro si veda pp. 207-209.



Fig. 1 Pietro Giacomo Palmieri, *Marina*, penna, inchiostro bruno su carta preparata ocra, 250 x 555 mm, ante 1775. Collezione privata.



Fig. 2 Pietro Giacomo Palmieri, *Marina*, particolare del puntinato e del differente tratteggio nella roccia all'estrema destra. Collezione privata.



Fig. 3 Pietro Giacomo Palmieri, *L'occupation champêtre*, penna e inchiostro bruno, 375 x 510 mm, firmato in basso a sinistra, 1773-1774 ca. Collezione privata.



Fig. 4 Pietro Giacomo Palmieri, *L'occupation champêtre*, particolare del latte che casca dalla ciotola in primo piano. Collezione privata.



Fig. 5 Jean Baptiste Pillement, *Paesaggio innevato*, carboncino, tempera, acquarello, gessetto bianco su tela preparata a gesso, 480 x 500 mm, firmato e datato 1805. Parigi, Collection particulièr. ©Thierry Jacob.

Fig. 6 Mauro Gandolfi, *La Madonna con il Bambino e angeli*, pietra nera, penna, inchiostro bruno e rialzi a biacca su carta bruna, 140 x 220mm. Collezione privata.



Fig. 7 Mauro Gandolfi, *Trompe l'œil con amore dormiente*, olio su rame, 39,8 x 24,5 cm.
Già collezione Fondantico di Tiziana Sassoli. Foto Galleria Fondantico di Tiziana Sassoli.

Fig. 8 Jean Valette Penot, *Trompe l'œil con donna sdraiata*, olio su tela, 48,8 x 72,8 cm,
firmato e datato 1767. Parigi, Asta Christie's, 7-14 giugno 2023.



Fig. 9 Mauro Gandolfi, *Giuditta con la testa di Oloferne*, acquarello su pergamena, 422 x 323 mm. Collezione privata. Foto: *Disegni, acquarelli, tempera di artisti italiani*, cit., vol. 2, fig. 5.

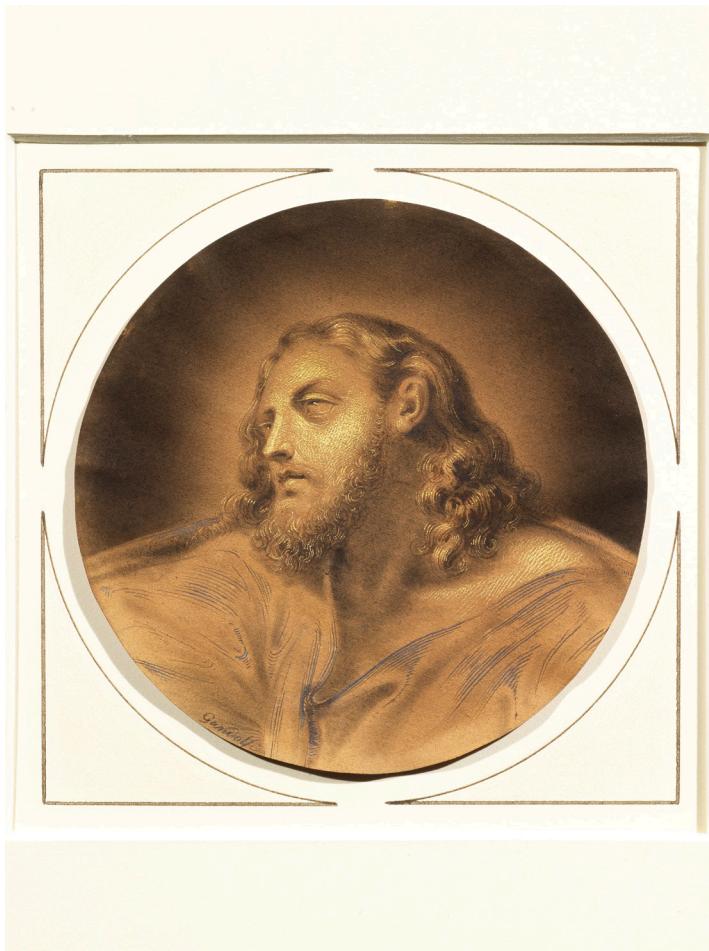


Fig. 10 Mauro Gandolfi, *Busto di Cristo*, pietra nera, penna, inchiostro bruno, pennello e inchiostro acquarellato, nero fumo, rialzi in oro e argento su carta ocra, diametro 120 mm. Londra, collezione privata.



Fig. 11 Mauro Gandolfi, *Amore dormiente*, pietra nera, pennello e acquarellature a nero fumo, misure totali del foglio 326 x 374 mm., riquadro del disegno 227 x 300 mm.
Collezione privata.



Fig. 12 Mauro Gandolfi, *Madonna con la Maddalena e San Girolamo*, carboncino naturale e grasso su carta ingiallita, 623 x 427 mm. Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano.