



images

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

Gli **Uffizi**
Corridoio **Vasariano**
Palazzo **Pitti**
Giardino di **Boboli**

4
maggio 2020



Annalena Döring

GLI ESPERIMENTI CROMATICI DI CARLO LASINIO

A giudicare dalla pletora di autoritratti di artisti ospitata negli Uffizi, intorno al 1790 i disegnatori dovevano ormai essere una legione; lo testimonia il travolgente, simultaneo pullulare di serie a stampa riproducenti le effigi tratte dalla raccolta. Nel corso del XVIII secolo, la Galleria degli Uffizi “era divenuta bene comune per la coscienza collettiva in senso non solo formale, ma concreto”¹: ognuno voleva infatti accaparrarsene una parte. Una serie composta dagli autoritratti d’artista degli Uffizi databile intorno al 1789 e pressoché ignota, o almeno spesso negletta, è ad opera di Carlo Lasinio (1759–1838, fig. 1), tardo responsabile delle acquisizioni e della manutenzione del Campo Santo di Pisa². Si tratta di un repertorio che vanta almeno 388 fogli in quarto minore (164 x 124 mm), ma che non contempla le opere confluite nella *Raccolta di 324 Ritratti di Pittori eccellenti* (1789–1796) di Giuseppe Bardi e Niccolò Pagni, riguardo alle quali occorre rimarcare la mancata menzione del nome di Lasinio³; ad ogni modo, è presumibile che questi vi fosse coinvolto autorevolmente in qualità di curatore⁴. Non si dispone di esemplari integralmente conservati della serie di Lasinio di cui poter discutere in questa sede né pare verosimile che ne fossero mai esistiti – accanto a numerosi fogli singoli risalenti alle prove di stampa, scarseggiano le serie di qualche consistenza, la più estesa delle quali, forte di 354 immagini suddivise in tre tomi ripartiti per scuole, è quella del British Museum di Londra⁵, accompagnata da un’ulteriore collezione di 152 fogli custodita presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze. In effetti, la raccolta manca perfino di un titolo ufficiale – a designarla è un semplice frontespizio manoscritto, conservato anch’esso a Londra: “Ritratti de’ Pittori esistenti nella Reale Galleria di Firenze”. Realizzare incisioni a mezzatinta era costosissimo; la frequente assunzione che ciò basti, in buona sostanza, a spiegare il mancato successo della serie⁶, sarà qui di seguito discussa alla luce del noto utilizzo di stampe catalogate sotto altre categorie archivistiche.

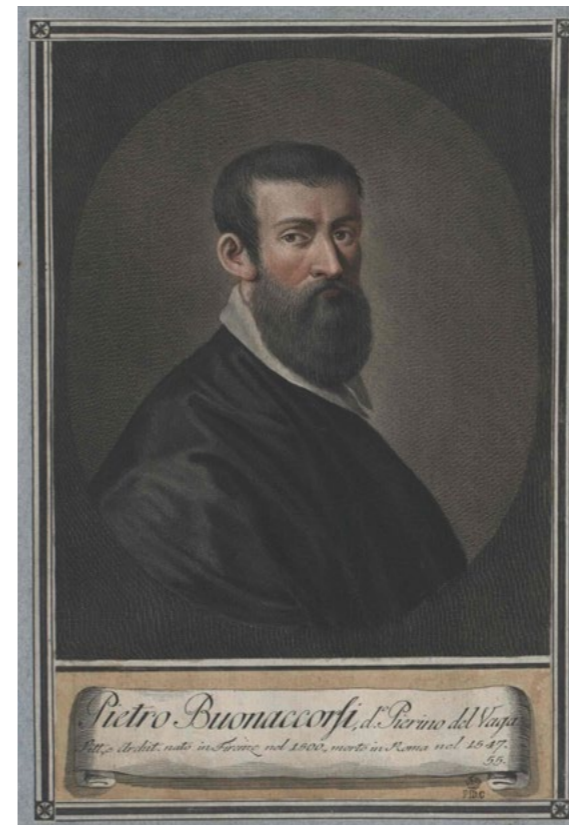
Che la serie in questione sia consacrata dagli storici dell’arte come il capolavoro di Lasinio⁷ non risolve la perdurante incertezza sulla classificazione delle incisioni, confuse regolarmente con le acqueforti colorate su rame della *Raccolta* di Bardi e Pagni. L’equivoco è ascrivibile sia alla limitata circolazione delle opere sia all’ambigua denominazione delle stesse, per esempio nelle banche dati dei musei possessori. La serie e la sua genesi sono state puntualmente tratteggiate da Fabia Borroni Salvadori nel



1

Carlo Lasinio, *Carlo Maratta*.

Credit: Rosenwald Collection, 1964.8.1167, National Gallery of Art, Washington D.C..



2

Perino del Vaga, in *Raccolta*, Nr. 55, nach Pazzi, Bd. I, Parte I, P. 1. Credit: Österreichische Nationalbibliothek, ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung (POR).

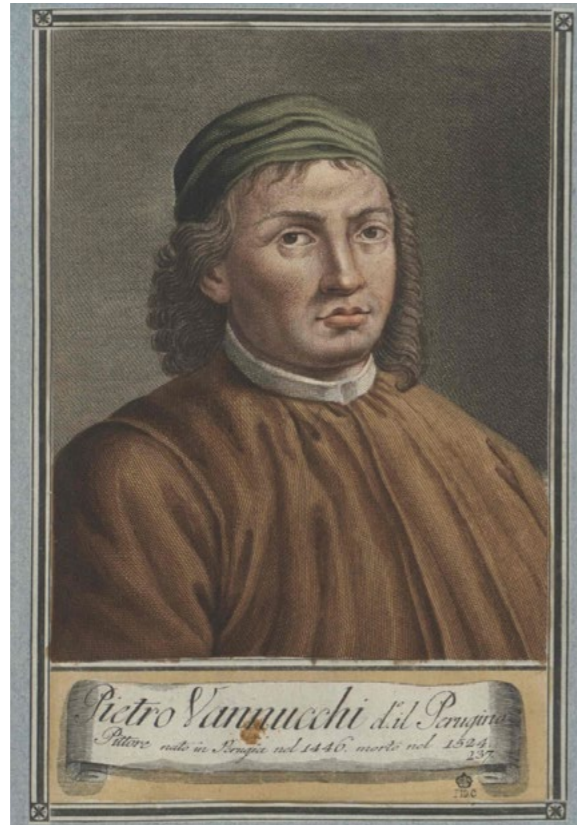


3

Carlo Lasinio, *Perino del Vaga*. Credit: Rosenwald Collection, 1964.8.1179, National Gallery of Art, Washington D.C.)

suo studio uscito nel 1984 tra le *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts* (Comunicazioni dell'Istituto di Storia dell'Arte)⁸ – per poi ricadere nell'oblio quasi completo. Ancora su Carlo Lasinio – il saggio di Laura Lanzeni del 1999 – accenna sommariamente alla serie, concentrandosi in seguito nel dettaglio sulla collaborazione di Lasinio alla *Raccolta*⁹.

Un confronto sinottico tra le due serie evidenzia a prima vista l'assoluta, reciproca estraneità (figg. 2-3). Va innanzi tutto rilevato l'impiego per la *Raccolta* di duecento-settantannove piastre tratte dal *Museum Florentinum* di Francesco Moücke (1752–62) nonché dal tomo supplementare (in due parti, 1765–66), fedele alla collezione di Antonio Pazzi¹⁰. L'incisione *ex novo* riguarda appena quarantacinque ritratti, i cui modelli erano approdati agli Uffizi solo a partire dagli anni Settanta del XVIII secolo¹¹. A informarci sui fogli della *Raccolta* è Lanzeni – il disegnatore è noto perlopiù dalle carte conservate agli Uffizi. Solo tredici disegni non recano menzione di artisti e dalle incisioni ad essi improntate (fig. 4) traspare quell'ombra di rigidità che inficia anche la serie a mezzatinta. Non è insomma escluso l'intervento diretto di Lasinio sui ritratti mancanti.



4

Perugino, in Raccolta, Nr. 237.
Credit: Österreichische Nationalbibliothek,
ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung (POR).

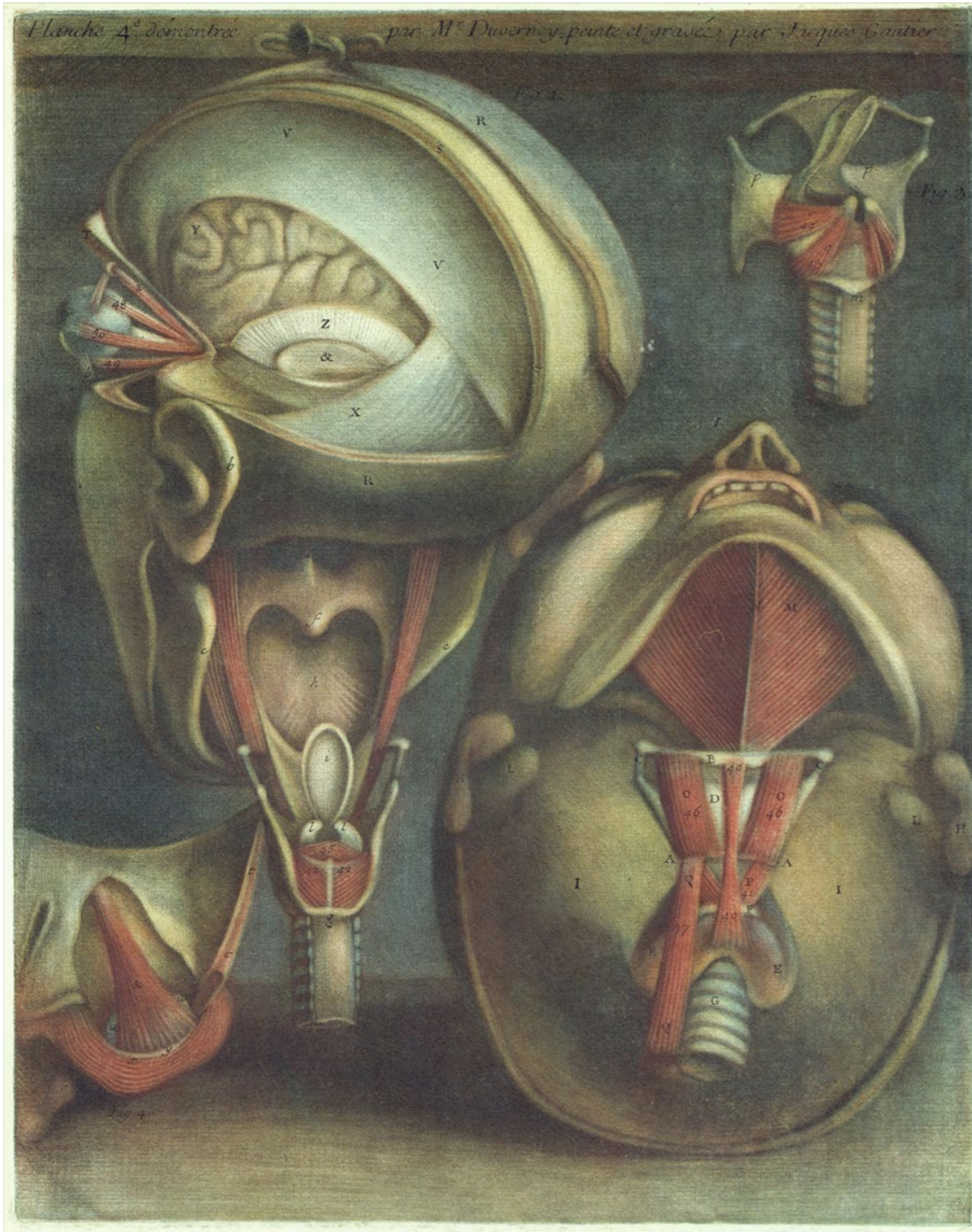
La principale differenza tra le due serie consiste tuttavia nella tecnica. La *Raccolta* constava di piastre colorate unicamente *à la poupée*¹², mentre Lasinio ricorreva al dispendioso procedimento a mezza tinta. Sulla base di diverse lastre, si trattava in quest'ultimo caso di ottenere tonalità intense per i colori primari, dovendo quindi necessariamente utilizzare almeno quattro tavole per ogni foglio: una per giallo, rosso e blu e una per il nero – intesa a potenziare l'impressione finale di profondità (fig. 5). Il risultato fu che la realizzazione di appena quattrocento ritratti richiese l'utilizzo di oltre mille e cinquecento piastre. Lo schema cromatico di un'immagine doveva essere scrupolosamente definito per consentire di identificare con chiarezza l'intensità del colore da impiegare durante la predisposizione delle piastre per la stampa¹³.

La stampa mediante tavole cromatiche a mezza tinta fu messa a punto a Londra da Jacob Christoph Le Blon (1667-1741) sul fare del XVIII secolo. In seguito ad alcuni naufragi finanziari, Le Blon – nativo di Francoforte sul Meno – prese stanza a Parigi, dove ebbe modo di proseguire le ricerche sulla sua tecnica innovativa¹⁴, da lui descritta nel saggio del 1725, *Coloritto*¹⁵. Ad ogni modo, bisognerà attendere



5

Jakob Christoph Le Blon, *Cardinale de Fleury*,
60 x 46 cm, stampa separata a quattro colori, 1738.



6

Two Views of the Head (plate 4),

in: Gautier, Jacques Fabien: *Myologie Complète en Couleur et Grandeur Naturelle*, 1746.
Credit: Harris Brisbane Dick Fund, 1928, Metropolitan Museum of Art, New York.

l'inizio del XX secolo per assistere a un avanzamento della tecnica tricromica in grado di consentirne l'applicazione sia nelle edizioni di massa di giornali e riviste sia nella pubblicità e nella Pop Art¹⁶.

Mentre Le Blon era ancora in vita, il suo opificio parigino si avvale per breve tempo dei servigi di un neoassunto: il poliedrico e imprenditorialmente intraprendente Jacques Fabien Gautier-Dagoty (1716-1785). Dopo un naufragio a dir poco inglorioso della collaborazione, è a lui che va il merito di avere accumulato un patrimonio di conoscenze capace di ulteriori sviluppi, sperando la bontà di quella tecnica nell'edizione dei trattati di anatomia e di botanica (fig. 6). I suoi cinque figli collaborarono attivamente al lavoro del padre e infatti uno dei suoi eredi, Edward Gautier-Dagoty (1745-1783), finì per trasferirsi a Firenze, dove introdusse Lasinio all'arte della stampa a colori.

Gettate le fondamenta per una sistematizzazione ordinata della storia dell'arte, la riproduzione stampata di opere d'autore aveva raggiunto nel XVIII secolo una certa popolarità¹⁷. Ancora in quel periodo - nonostante l'apparente, contemporanea dissoluzione del concetto di *Wunderkammer* e la tendenza alla raccolta, catalogazione e studio dei reperti in forma separata - era d'obbligo rispettare una stretta connessione tra *naturalia* e *artificialia*. Strategie di collezione, gusti e criteri classificatori si influenzano intanto a vicenda¹⁸. Ha pertanto senso fare una più puntuale considerazione sulle scienze naturali e soffermarsi sul dibattito di quel tempo riguardante la stampa a colori e la metodologia del collezionismo. Fra gli esperti di scienze naturali e conoscitori d'arte dell'epoca, spicca il nome di Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765). A questo collezionista di dipinti, disegni e stampe - ma anche di bivalvi - si deve la pubblicazione di opere di successo dedicate tanto al giardinaggio (*La Théorie et la pratique du jardinage*, Paris 1709) quanto - come accennato - ai molluschi a conchiglia (*L'Histoire naturelle éclaircie dans deux sens parties principales, la lithologie et la conchyliologie*, Paris 1742), senza dimenticare il suo *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (Parigi 1745-52, riedito in forma ampliata nel 1762), contributo di rilievo per la Storia dell'Arte. Fu appunto la sua pratica con la sistematizzazione scientifica a suggerirgli una proposta per catalogare gli artisti e le rispettive scuole¹⁹. Nei due ambiti indicati, è innegabile il ruolo decisivo di un occhio allenato per valutare l'oggetto in esame - che sia un mitilo o un ritratto a stampa tratto da un dipinto. Da questo punto di vista, la riproduzione in serie delle due tipologie di reperti andava intesa assai più come fonte documentaria che non come pezzo d'arte a sé stante, giacché "[l]earning to see and learning to order were closely related to learning to collect"²⁰.

Le varie attestazioni che di volta in volta si ritrovano nella trattatistica di storia naturale di singole rese a colori degli esemplari non deve oscurare l'accordo invalso fra gli specialisti, da Plinio il Vecchio in poi, nel bollare la restituzione cromatica delle immagini come mera distrazione dall'essenziale:



7

Chamaemelum Chrysanthemum,in: Leonhart Fuchs, *De historia stirpium commentarii insignes*, 1542, p. 26.

Credit: Courtesy of the Smithsonian Libraries.

Colour is neither a stable nor an essential characteristic of objects in the world. It can therefore not serve as an adequate basis for classification, let alone as a criterion for distinguishing between natural kinds. Precisely that which we habitually take to be the most closely and precisely descriptive element of representation, colour, thus fails – at least when it comes to the ordering of plants into a secure system of classification²¹.

L'apporto del colore era ritenuto fuorviante soprattutto nel caso delle piante, giacché la qualità cromatica rappresentava con la crescita una variabile dipendente dal corso di giorni, mesi ed anni. Già nel 1542, nella prefazione del suo saggio *De historia stirpium*, così si esprimeva Leonhart Fuchs, non senza orgoglio (fig. 7):

And with regard to the pictures themselves, which are securely expressed according to the outlines (*lineamenta*) of appearance (*effigies*) of each living plant, we have taken particular care that they should be most perfect, and in such a way that each plant is painted with its roots, its stalks, leaves, flores, seeds and fruits [...] and we have paid careful attention that the shading, and other less crucial things, with which a painter sometimes strives for artistic glory, should not obliterate the basic form of the plants; and we have not allowed the artists this to indulge their whims, in such a way as to make the pictures correspond less to the truth²².

Una simile impostazione sembra aver resistito inalterata fino al XVIII secolo, arrivando a coinvolgere anche la riproduzione delle opere d'arte – in special modo dei ritratti. La saggistica più recente e l'odierna accessibilità in rete di archivi di collezioni grafiche hanno evidenziato come la diffusione di stampe a colori fosse significativamente superiore a quanto finora ritenuto; ciò non toglie che esse rappresentassero comunque un fenomeno relativamente raro. Varrebbe d'altro canto la pena di considerare l'ipotesi che tale eccezionalità – attribuita dagli studiosi d'arte unicamente alla dispendiosità della tecnica e ai costi correlati – non sia discesa in tutte le epoche da questo solo ed esclusivo criterio²³. Da alcuni indizi ricaviamo che la dipendenza dei parametri estetici dalle possibilità di esecuzione tecnica può avere inciso in senso restrittivo sulla richiesta di stampe colorate; è però anche vero che le preferenze del pubblico possono condizionare certe innovazioni tecniche assecondandole (o inibendole)²⁴. Da non trascurare è, inoltre, la constatazione che, proprio perché la riproduzione grafica a colori era frutto del lavoro di tipografi e non di artisti (disegnatori/incisori)²⁵, le stamperie rimasero tendenzialmente al riparo da spinte propulsive all'innovazione – senza contare il freno dell'estetica neoclassica del tardo Settecento²⁶.

Un valido presupposto è che tanto i ritratti quanto le raffigurazioni di piante o conchiglie dovessero risultare immediatamente riconoscibili, soddisfacendo requisiti equivalenti in termini di percezione visiva. Alcuni autori erano addirittura scossi dalla minaccia di critiche negative, come dimostra Johann Jacob Brucker nella sua opera *Bilder-sal* (1741–55); il suo timore è, infatti, “che assai dotti abbiano inteso aver trovato gran cagione per preservare poco o nulla di quell'istesse raccolte, over d'essersi fatta l'opinione che fosse vieppiù raro cavarne una figura fedele e ben riuscita, tanto da render salda la certezza che fosse una veridica espressione del suo vero modello originale”²⁷. Gli autoritratti degli artisti conservati agli Uffizi invitano in questo caso a paragoni con le piante raccolte non da un semplice *connoisseur* ma da uno scienziato che mira a un puntuale ordinamento del sapere disponibile o di interi repertori documentari. Per le piante vale – si dice – quanto segue: “[c]olour, shade, and artifice



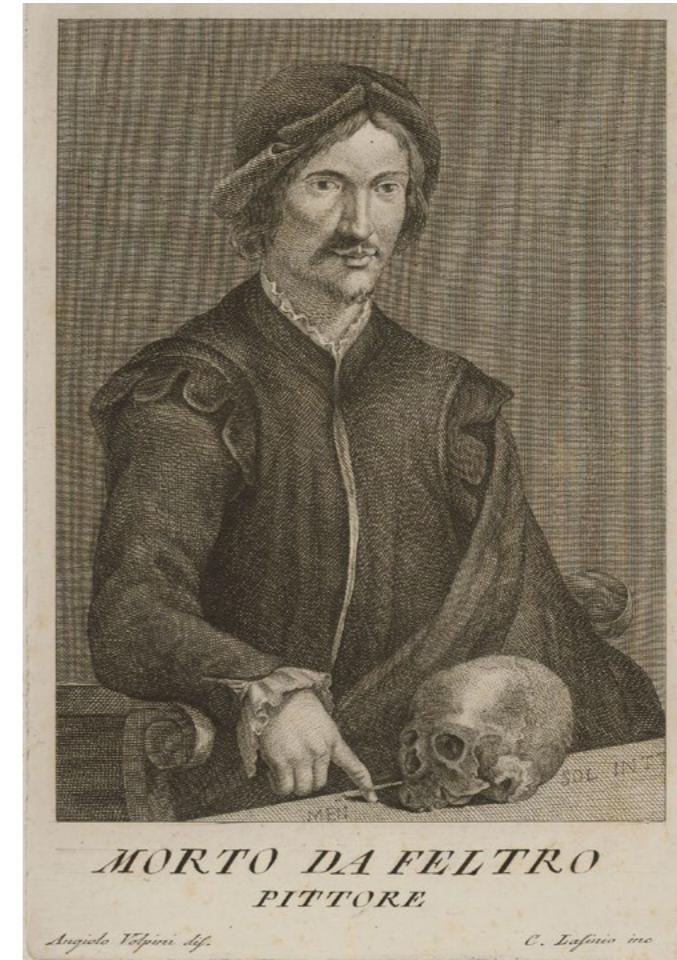
8

Carlo Lasinio, *Morto da Feltro*.
Credit: Rosenwald Collection, 1964.8.1177,
National Gallery of Art, Washington D.C..

are nothing less than obstacles to the clear identification of the characteristics of things”²⁸. Nella sua guida alla raccolta di ritratti, anche Sigmund Jakob Apin reca la seguente annotazione: “Più che dell’arte, i ritratti tengono della simiglianza, ed è di questa che bisogna far conto in primo luogo; se poi un ritratto unisce in sé e arte e simiglianza in pari grado, meriterà, a quel modo, tanta più stima e pregio”²⁹.

Indice ulteriore della sostanziale equiparazione fra ritratti d’artista e pezzi rari da gabinetto delle curiosità è il loro inserimento nel succitato *Museum Florentinum* di Francesco Moücke. Se i ritratti in questione occupano i tomi 7-10, nei primi sei sfilano in rassegna pietre preziose, cammei, statue, monumenti, monete e medaglie – mentre i restanti dipinti degli Uffizi restano esclusi dalla raccolta.

Lasinio non spiccava certo per le sue prove da gran virtuoso della mezzatinta: i colori danno spesso sul brunastro (fig. 8) e il ritocco conclusivo a mano di pressoché ogni foglio non evita il mancato conseguimento di un risultato unitario, come di-



9

Morto da Feltro, in: *Serie di ritratti de' pittori che se stessi dipinsero esistenti nella R. Galleria di Toscana*.
Credit: Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, CC BY-NC-SA 4.0.

mostra, insieme all’occasionale disparità dimensionale (superiore anche di un centimetro tra un foglio e l’altro), anche l’apposizione, a mo’ di marchio in calce all’opera, del nome dell’artista ritratto, dello stampatore Labrelis, nonché di disegnatore e incisore, riportati in una sciatta calligrafia³⁰. A parte i vizi intrinseci dell’arte di Lasinio, la scarsa diffusione della *Raccolta* – il cui prezzo dev’essere rimasto assai più basso anche solo per il riutilizzo delle piastre già usate – lascia anch’essa trasparire la limitata richiesta di pezzi a colori.

A ben guardare, emerge con crescente chiarezza quanto al centro dell’interesse fosse la riconoscibilità dell’artista – utile a re-identificarlo, caso per caso, in altre pitture o stampe (per non parlare di eventuali ritratti criptati) – piuttosto che il possesso della copia di un quadro che fosse la migliore sul piano artistico. A tal fine, i colori erano solo d’intralcio, complicando ulteriormente le possibilità di realizzare un ritratto “oggettivo” (fig. 9).

NOTE

- 1 Cfr. Prinz 1971, p. 52.
- 2 Il prossimo saggio si riserva di fornire approfondimenti su una serie di autoritratti d'artista affrontati solo di sfuggita in Döring *et alii* 2018.
- 3 Cfr. Lanzeni 1999, p. 667.
- 4 Ead, p. 675.
- 5 British Museum, Museum number: 1879, 1011. 603-955: 108 Ritratti: Tomo I "Scuola Fiorentina, o Toscana", 129 Ritratti: Tomo II "Scuola Veneziana. Romana, e Napoletana. Lombarda, e Bolognese.", 117 Ritratti: Tomo III "Scuola Genovese, e Turinese. Francese, e Spagnola. Inglese, e Ginevrina. Tedesca, Olandese, e Fiamminga."
- 6 Cfr. Prinz 1971, p. 51 e Ackermann 2014, p. 200.
- 7 Cfr., fra l'altro, quanto emerge in Thieme-Becker, vol. 22, p. 404.
- 8 Borroni Salvadori 1984, pp. 109-132.
- 9 Lanzeni 1999, pp. 665-691.
- 10 Si veda, al riguardo, Franconi 2018, pp. 340-343.
- 11 Cfr. Lanzeni 1999, p. 674. A quanto pare, alcuni ritratti furono incisi ex novo, come quello di Giovanni Cinqui (del Cinque).
- 12 La tecnica *à la poupée* consisteva nell'applicare su una stessa piastra, con un batuffolo di cotone (noto in francese come *poupée* - ovvero "bamboccio") più colori combinati, che, in fase di stampa, lasciavano un'impronta cromatica. Realizzare un foglio a stampa era in effetti assai costoso e richiedeva notevole cautela.
- 13 Cfr. Lilien 1985, p. 118.
- 14 Cfr. Burch 1983, p. 57 e sgg.
- 15 Cfr. Lilien 1985, p. 96.
- 16 Cfr. Id, p. 8.
- 17 Cfr. McAllister Johnson 2016, p. IX.
- 18 Cfr. Bleichmar 2012, fascicolo n. 1, p. 87.
- 19 Cfr. Kohle 2018, p. 331.
- 20 Bleichmar 2012, p. 92.
- 21 Freedberg 1994, p. 246.
- 22 Fuchs 1542, vol. 7. Traduzione [inglese dall'originale latino, NdT] di Freedberg, p. 249.
- 23 Cfr. Savage 2015, p. 23.
- 24 Cfr. Parshall 2015, p. XVI.
- 25 Cfr. Savage 2015, p. 23.
- 26 Cfr. Stijnman - Savage 2015a, p. IX.
- 27 Brucker 1741, Prefazione (*Vorrede*) - [NdT: la traduzione italiana è ispirata alla lingua settecentesca dell'originale tedesco].
- 28 Freedberg 1994, p. 250.
- 29 Apin 1728, p. 69. [NdT: la traduzione italiana è ispirata alla lingua settecentesca dell'originale tedesco].
- 30 Burch 1983, p. 65.

BIBLIOGRAFIA

- Ackermann 2014: J. Ackermann, *Carlo Lasinio (Kat. 96-99)*, in A. Sors (a cura di), *Die Englische Manier. Mezzotinto als Medium druckgrafischer Reproduktion und Innovation*, Göttingen 2014, pp. 198-204.
- Apin 1728: S. Apin, *Anleitung wie man die Bildnisse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammeln und denen dagegen gemachten Einwendungen gründlich begeben soll*, Nürnberg 1728.
- Bleichmar 2012: D. Bleichmar, *Learning to Look: Visual Expertise across Art and Science in Eighteenth-Century France*, in "Eighteenth Century Studies", 46 (2012), Heft Nr. 1, pp. 85-111.
- Borroni Salvadori 1984: F. Borroni Salvadori, *Carlo Lasinio e gli autoritratti di Galleria*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts", 28 (1984), pp. 109-132.
- Brucker 1741: J. Brucker, *Bilder-sal heutiges Tages lebender und durch Gelahrtheit berühmter Schriftsteller [...]*, 1. Zehnt, Augsburg 1741.
- Burch 1983: R. Burch, *Colour Printing and colour printers*, Edinburgh 1983.
- Döring *et alii* 2018: *Platz da im Pantheon! Künstler in gedruckten Porträtserien bis 1800*, catalogo della mostra (Monaco 25 ottobre 2018 - 1 febbraio 2019), a cura di A. Döring, F. Hefe, U. Pfisterer, Passau 2018.
- Franconi 2018: I. Franconi, *Kat. 70*, in A. Döring *et alii* 2018, S. 340-343.
- Freedberg 1994: D. Freedberg, *The Failure of colour*, in J. Onians (a cura di), *Sight & Insight. Essays on art and culture in honour of E.H. Gombrich at 85*, London 1994.
- Fuchs 1542: L. Fuchs, *De Historia Stirpium*, Basel 1542.
- Kohle 2018: H. Kohle, *Kat. 67*, in A. Döring *et alii* 2018, S. 330-334.
- Lanzeni 1999: L. Lanzeni, *Ancora su Carlo Lasinio e gli autoritratti di Galleria*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts", 43 (1999), pp. 665-691.
- Lilien 1985: O. M. Lilien, *Jacob Christoph Le Blon, 1667-1741. Inventor of three- and four colour printing*, Stuttgart 1985, p. 118.
- McAllister Johnson 2016: W. McAllister Johnson, *The Rise and Fall of the Fine Art Print in Eighteenth-Century France*, Toronto 2016.
- Parshall 2015: P. Parshall, *Preface: The Problem of Printing in Colour*, in Stijnman - Savage 2015, p. XVI.
- Prinz 1971: W. Prinz: *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien, Bd. 1: Geschichte der Sammlung*, Berlin 1971.
- Richards 2013: A. Richards, *Carl Philipp Emanuel Bach, Portraits, and the Physiognomy of Music History*, in "Journal of the American Musicological Society", 66 (2013), H. 2, pp. 337-396.
- Savage 2015: E. Savage, *Colour Printing in relief before c. 1700: A Technical History*, in Stijnman - Savage 2015, p. 23.
- Stijnman - Savage 2015: A. Stijnman e E. Savage (a cura di), *Printing Colour 1400-1700: History, Techniques, Functions and Receptions*, Leiden 2015.
- Stijnman - Savage 2015a: A. Stijnman e E. Savage, *Foreword*, in Stijnman - Savage 2015, p. IX.





ISSN n. 2533-2015

Images
è pubblicata a Firenze
dalle Gallerie degli Uffizi

Direttore responsabile
Eike D. Schmidt

Redazione
Dipartimento Informatica,
e Strategie Digitali