

Premio Ermanno Casoli XII Edizione

Francesco Barocco
I Saettatori

A cura di / curated by
Marcello Smarrelli

23.05.2011 – 29.07.2011
Elica, Fabriano

Progetto promosso dalla / A project of Fondazione Ermanno Casoli
www.fondazioneecasoli.it

Con il patrocinio del / Under the patronage of Ministero per i Beni
e le Attività Culturali
Con il contributo di / With the support of Provincia di Ancona e
di / and Elica

Testi / Texts by: Francesco Barocco, Marcello Smarrelli

Un piccolo enigma agita la compostezza classica dell'opera creata da Francesco Barocco, vincitore della XII edizione del Premio Ermanno Casoli.

I temi emersi durante la realizzazione di questo lavoro sono caratteristici della sua ricerca e sono gli stessi che, da sempre, animano il dibattito storico artistico: il ruolo dell'artista, la funzione dell'arte, il suo significato, la genesi dell'opera, il suo rapporto con lo spettatore. Termini che, a loro volta, rimandano a concetti di circolarità e di scambio, spesso ripercorsi dagli artisti contemporanei, come ad esempio Giulio Paolini o Gino De Dominicis, con il loro continuo ritorno al tema della triangolazione tra artista, opera e spettatore o alla concezione dell'opera d'arte come vertiginosa apertura sull'infinito e sul cosmo.

Il progetto pensato per i dipendenti di Elica, che ha come momento conclusivo la realizzazione di una mostra permanente negli spazi aziendali, nasce da una lunga fase preparatoria in cui l'incisione diventa protagonista, facendo emergere la contiguità tra questa tecnica e la scultura, nonché l'opportunità di rileggerne i confini. La lastra per la stampa che si ottiene "per forza di levare" e non "per via di porre" (Vasari), deve essere intesa come un elemento da incidere, da scavare, per ottenere un solco che, nella sua millimetrica profondità, contiene già tutti i prodromi della scultura.

Il percorso espositivo, ideato da Francesco Barocco, si sviluppa attraverso due nuclei di opere: da una parte, le sue sculture, su cui sono applicate acqueforti che raffigurano delle teste di gatto; dall'altra, una personalissima selezione di incisioni di alcuni grandi maestri della storia dell'arte: Albrecht Dürer (1471-1528), Giovanni Battista Piranesi (1720-78), Katsushica Hokusai (1760-1849), Edouard Manet (1832-1883), Louise Nevelson (1889-1988), Anders Leonard Zorn (1860-1920), Hans Bellmer (1902-1975), Carol Rama (1918).

Cosa lega le due parti di questa mostra? Che significato hanno i gatti rappresentati? Quali relazioni legano le opere di Francesco Barocco con quelle degli altri artisti da lui selezionati?

L'incisione ha rappresentato una costante di tutte le fasi del progetto, dal primo approccio dell'artista con i dipendenti - che hanno appreso le basi di questa tecnica attraverso una dimostrazione laboratoriale a loro dedicata - fino alla mostra conclusiva, dove accanto alla xilografia di Dürer, all'acquaforte di Piranesi e alle vernici molli di

Carol Rama, fluttuano, appese a blocchi di legno dipinti, le incisioni di Francesco Barocco.

Per le sue connessioni con l'alchimia e con la chimica, per i suoi risvolti esoterici e misteriosofici, per il suo valore didattico, per la difficoltà e il rovello necessari alla sua realizzazione, l'incisione è la tecnica che più si presta a delineare un ritratto ideale dell'artista, dei risvolti simbolici connessi a questo mestiere e delle componenti psichiche che ne determinano la personalità.

Tutto il progetto potrebbe essere interpretato in questa chiave di simbolico autoritratto. Un'immagine intima dell'artista che, nei ritmi connessi alla pratica dell'incisione, scandisce la sua quotidianità e, nella scelta dei fogli da esporre, privilegia autori e soggetti che acquisiscono senso all'interno della sua lettura della storia dell'arte, ma anche della sua storia personale.

Il ristretto gruppo di artisti scelto per questa raccolta, in cui entra a far parte lo stesso Barocco, incarna il senso fortemente neoplatonico del disegno di Michelangelo che dà il titolo alla mostra. Ne *I Saettatori*, compaiono nove figure di arcieri nell'atto di scagliare una freccia contro un'erma marmorea, ma misteriosamente gli arcieri non hanno né arco né frecce. È possibile - come spiega E. Panofsky - che l'omissione delle armi trasmetta un'idea precisa, è come se le figure fossero sotto la spinta di una potenza irresistibile che le fa agire come se stessero tirando, mentre esse stesse sono dardi. Così come gli arcieri vengono trasformati in strumenti di una forza che va al di là della volontà e della coscienza, anche questo piccolo esercito di artisti diventa capace di scagliare il proprio lavoro attraverso lo spazio e il tempo.

Barocco ha interpretato il progetto per i dipendenti di Elica come un'azione che, superando gli schemi didattici tradizionali, affida la possibilità di trasmettere concetti e competenze per contatto, per contaminazione, fornendo di volta in volta alle persone coinvolte gli strumenti per avvicinarsi con maggiore confidenza al mondo dell'arte. Dopo aver svelato loro il processo tecnico e concettuale sotteso alla creazione artistica e alla produzione di immagini, le ha guidate alla scoperta di alcuni dei più grandi artisti della storia, che sono parte integrante della sua formazione e del suo patrimonio di riferimenti visivi. Nonostante tutti i nostri tentativi di decodificazione, il senso ultimo della mostra (come quello dell'arte) rimane sempre un piccolo enigma, come quei gatti così realistici e riconoscibili, eppure così caparbiamente misteriosi.

A minor enigma ruffles the classical composure of the work created by Francesco Barocco, winner of the 12th Ermanno Casoli Contemporary Art Award.

The themes that emerged during the creation of this work are typical of his research and are the same ones that have long animated art history debates: the role of the artist, the function of art, its meaning, the genesis of artwork, its relationship with the observer. In turn, these terms allude to concepts of circularity and exchange that have often been probed by contemporary artists such as Giulio Paolini and Gino De Dominicis through their continuous return to the theme of the triangulation linking artist, work and observer, or the conception of the work of art as a dizzying aperture to infinity and the cosmos.

The project designed for the employees of Elica, the culminating moment of which is the creation of a permanent exhibition on the company premises, stems from a long preparatory phase in which engraving is the leading player, revealing the contiguity between this technique and sculpture, and an opportunity to reinterpret these boundaries. The printing plate, which is made "by removing material" and not "by adding material" (Vasari), must be understood as an element to be incised, carved, in order to create a furrow that, in its millimetric depth, contains all the portents of sculpture.

The exhibition path, designed by Barocco, develops through two sets of works: on the one hand, his sculptures, to which etchings have been applied, depicting cat heads; on the other, a very personal selection of engravings by some of the great masters of art history: Albrecht Dürer (1471-1528), Giovanni Battista Piranesi (1720-78), Katsushica Hokusai (1760-1849), Edouard Manet (1832-83), Louise Nevelson (1889-88), Anders Leonard Zorn (1860-1920), Hans Bellmer (1902-1975) and Carol Rama (b. 1918).

What links the two parts of this exhibition? What do the portrayed cats mean? What ties Barocco's works to those of the other artists he selected?

Engraving was a constant throughout all the phases of this project, from the artist's initial approach with the employees - who learned the principles of this technique through a workshop demonstration conducted especially for them - to the final exhibition, where Barocco's engravings, hanging from painted wooden blocks, flutter alongside Dürer's woodcut, Piranesi's etching and Rama's soft paint.

Because of its connections with alchemy and chemistry, its esoteric and mysteriosophic implications, its didactic value, and the difficulty and torment inherent in executing it, engraving is the technique that best lends itself to delineating an ideal portrait of the artist, the symbolic aspects connected with this métier and the mental components that determine his personality.

The entire project could be interpreted as a symbolic self-portrait. It is an intimate image of the artist whose everyday reality moves to the rhythms linked with the practice of engraving and who, in the choice of folios to be displayed, prefers authors and subjects that acquire meaning within his interpretation of art history and, indeed, his own life.

The small group of artists chosen for this collection, of which Barocco's work also becomes a part, embodies the powerful Neoplatonic aspect of the drawing by Michelangelo that inspired the exhibition title. *I Saettatori* (The Archers) depicts nine figures shooting arrows at a marble herm, but - mysteriously - the archers have neither bows nor arrows. As Erwin Panofsky explained, it is possible that the weapons were intentionally omitted in order to convey a precise idea, "as though they were under the spell of an irresistible power which makes them act as though they were shooting, while in reality they themselves are darts". Just as the archers are transformed into instruments with a force that goes beyond will and consciousness, here too this small army of artists is able to hurl its oeuvre through time and space.

Barocco has interpreted the project for the employees of Elica as an action that, moving beyond traditional educational paradigms, embraces the possibility of transmitting concepts and skills through contact and cross-fertilization, providing each of the people involved with the tools needed to approach the art world with greater confidence. After revealing to them the technical and conceptual process underlying artistic creation and the production of images, he helped them discover some of the greatest artists in history, who form an integral part of his own training and heritage of visual references. Despite all of our attempts at deciphering it, the ultimate meaning of the exhibition (like that of art) nevertheless remains a minor enigma: like those cats, so realistic and recognizable, yet so stubbornly mysterious.

Albrecht Dürer
Nürnberg, 1471 – 1528
Cristo Davanti ad Anna / Christ Before Anne

Silografia monogrammata della serie “La piccola Passione su legno”. Bartsch 28, Meder 137, Strauss 113 (125x97 mm). Bellissima prova dopo il testo latino, stato unico, piccolissimi margini. Tiratura prima metà XVII secolo. Ottimo stato di conservazione.

(...) il mondo in cui Dürer ci conduce, è di un'incredibile forza e intensità, di una architettura potente e severa. Anche nei suoi racconti favolosi, nelle sue allegorie cristiane e cavalleresche, nei meandri dell'ornamento, nella zoologia dei mostri, Dürer risplende d'una lealtà artigiana; le fioriture del calligrafo sono tracciate con mano che non conosce esitazioni. Nulla sfugge all'acutezza della sua lente, all'alta tensione del suo stile categorico. Lo stile, ecco in definitiva l'unità che fonde e assimila le diversità dell'uomo. Questo grande artista ha spinto la sua curiosità fino ad attingere quanto forse gli era più contrario; egli si è estraniato, ha dimenticato i suoi maestri più recenti per apprendere nuove lezioni, ha voluto la sua propria contraddizione e cercato la propria conciliazione: la storia della sua opera ci mostra i depositi di queste alluvioni. Ma Dürer, attraverso gli anni conserva e mantiene la sovranità dello stile, come ogni uomo conserva la particolarità della propria scrittura. Tale è il tono del suo linguaggio: di un'esemplare fermezza, di una ricchezza di sostanza forse unica. Nulla somiglia a un ordito leggero, a una fluida profusione di vocali, ma tutto a un'armatura di prezioso metallo. Applicato al ritratto, o piuttosto alla geografia del volto umano, si nota ciò che questo linguaggio è capace di dare, forse non le armonie dell'anima, ma la temibile intensità della vita. Questo occhio che sa vedere e questa mano che sa scrivere non hanno mai mascherato, dissimulato, sommerso; si può dire che non hanno mai mentito.

Henri Focillon, *I Grandi Maestri dell'incisione*, Edizione ALFA, Bologna, 1965.

Woodcut print, monogrammed, from the “Small Woodcut Passion” series. Bartsch 28, Meder 137, Strauss 113 (125x97 mm). Excellent proof impression after the Latin text, only state, very small margins. Printed in the first half of the 17th century. Excellent condition.

Dürer guides us into a world of unbelievable force and intensity, with a powerful, severe architecture. In his fabulous stories, Christian and courtly allegories, in the meanders of decoration and in the zoology of monsters, Dürer's devotion to his craft shines through and a calligrapher's embellishments are charted with a hand that knows no hesitation. Nothing escapes the keenness of his lens, the taut tension of his uncompromising style. Dürer's style is precisely what fuses and assimilates the artist's diversities. A great artist who pushed his curiosity until he achieved what, in all likelihood, he was most at variance with: withdrawing and setting aside his most recent masters so he could learn new lessons. He wanted self-contradiction and sought self-conciliation, and the content of his corpus reveals the residue of these tidal waves. Dürer does, however, preserve and maintain his sovereignty of style, just as each person keeps his handwriting. The tone of his language is of exemplary firmness and its sumptuous substance may well be unique. There is no trace of weightless warp or flowing profusion of vowels: the weave is all precious metal. Applied to the portrait, or rather to the geography of the human face, it is clear that this language is capable of rendering not so much the harmonies of the soul, but the terrible intensity of life. This eye that sees and this hand that writes have never masked, dissimulated, submerged. It can be said that they have never lied.

Henri Focillon, *Maitres de l'estampe. Peintres graveurs*. Paris: Librairie Renouard, H. Laurens, 1930.



Giovanni Battista Piranesi
Mogliano Veneto, 1720 – Roma, 1778
Tavola Monumentale / Monumental Plate

Acquaforte firmata della serie “Grotteschi”.
Focillon 23, Robinson 24 (396x547). Bellissima
prova, terzo stato su quattro, piccoli margini. Prima
tiratura di Parigi ca. 1800. Carta con filigrana
“Auvergne” databile inizio XIX secolo. Ottimo
stato di conservazione, salvo piega centrale verticale
di edizione visibile al verso e piccoli restauri ai
margini.

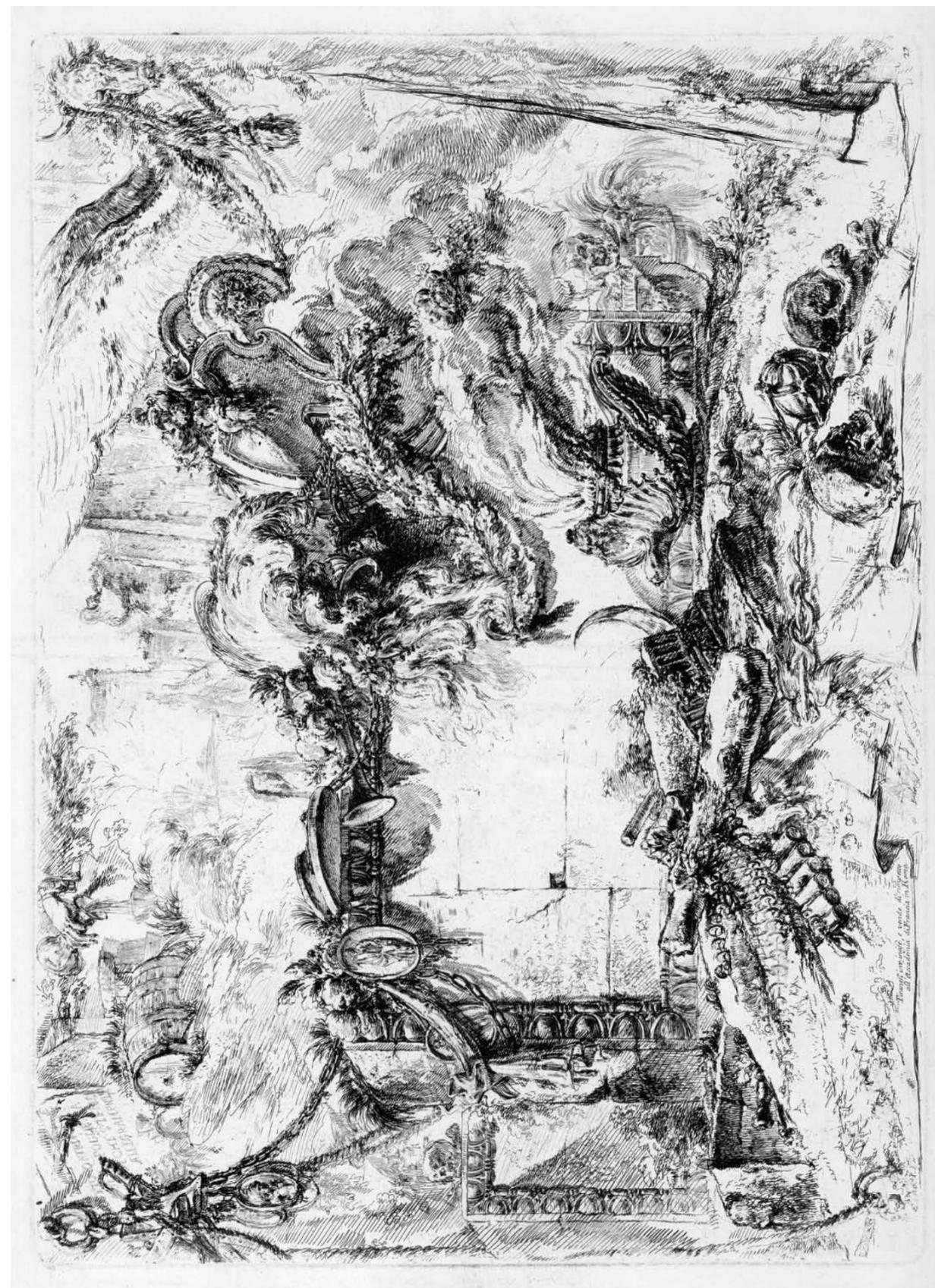
Con le *Carceri* il Piranesi è il solo degli italiani ad
affacciarsi sull'abisso del caos, quel caos che di più
in più diventerà appannaggio del mondo moderno.
E come con le *Carceri*, così coi *Capricci* in cui gli
oggetti, targhe, scudi, cartocci, conchiglie, capitelli,
erme, tamburi di colonne, palme, sfingi, teschi, giac-
ciono alla rinfusa come al fondo del mare i relitti
d'una civiltà sommersa: sono sedimentazioni casuali
d'un mondo abolito. Ha osservato A. Hyatt Mayor:
“A una certa distanza i grotteschi di Piranesi sem-
brano sospesi nello splendore come il dio del sole
sulla gondola dorata che egli creò per una regata
di carnevale, e sembrano ammiccare in modo non
meno birichino dei cartocci che egli disegnò nei
saloni veneziani. Ma guardate più da vicino. Invece
dei cupidi e dei nastri che v'aspettereste, l'affa-
scinante groviglio consiste realmente di colonne
fatiscenti, di aspidi sotto bare sventrate e di crani
con brandelli di cotenna. Il leggero linguaggio della
Venezia rococò non parla che di rovine.”

Mario Praz, *Piranesi – Vedute di Roma*, Mondadori,
Milano, 2000.

Etching from the “Grottesques” series. Focillon
23, Robinson 24 (396x547 mm). Excellent proof
impression, third state of four, small margins. First
printing in Paris, c. 1800. Paper with the “Auvergne”
watermark, datable to the early 19th century.
Excellent condition, except for the vertical central
fold, as issued, visible on the verso and minor
restoration along the margins.

With his *Prisons*, Piranesi was the only one of the
Italians to approach the abyss of chaos, the chaos
that increasingly would become the prerogative
of the modern world. Equally, in the *Capricci*
the objects, plates, shields, scrolls, shells, capitals,
herms, tambours, palms, sphinxes and skulls that
lie scattered like the relics of a sunken civilization
on the seabed are random sedimentations of an
abolished world. A. Hyatt Mayor observed: “From
a distance Piranesi Grottesques seem poised in
brilliance like the sun god on the gilded gondola
that he created for a carnival regatta and they
seem to flutter as flippantly as the cartouches that
he designed for Venetian salons. But look closer.
Instead of the expected cupids and ribbons, the
charming jumble really consists of crumbling
columns, aspids under shattered coffins and skulls
stuck with scraps of scalp. The light language of
rococo Venice tells of nothing but ruin.”

A. Hyatt Major, *Giovanni Battista Piranesi*.
New York: H. Bittner, 1952.







Katsushika Hokusai
Edo, 1760 – 1849
Il Fuji In Una Coppa Di Saké / Mount Fuji in a Cup of Sake

Silografie stampate in nero con gradazione di colore. *Sumizuri/Bokashi* della serie “Fugaku Hyakkei” (Le cento vedute del Fuji). Formato *Hanshibon* (ca. 185x125 mm). Ottimo stato di conservazione, tiratura ca. 1860/65. Vol. II.

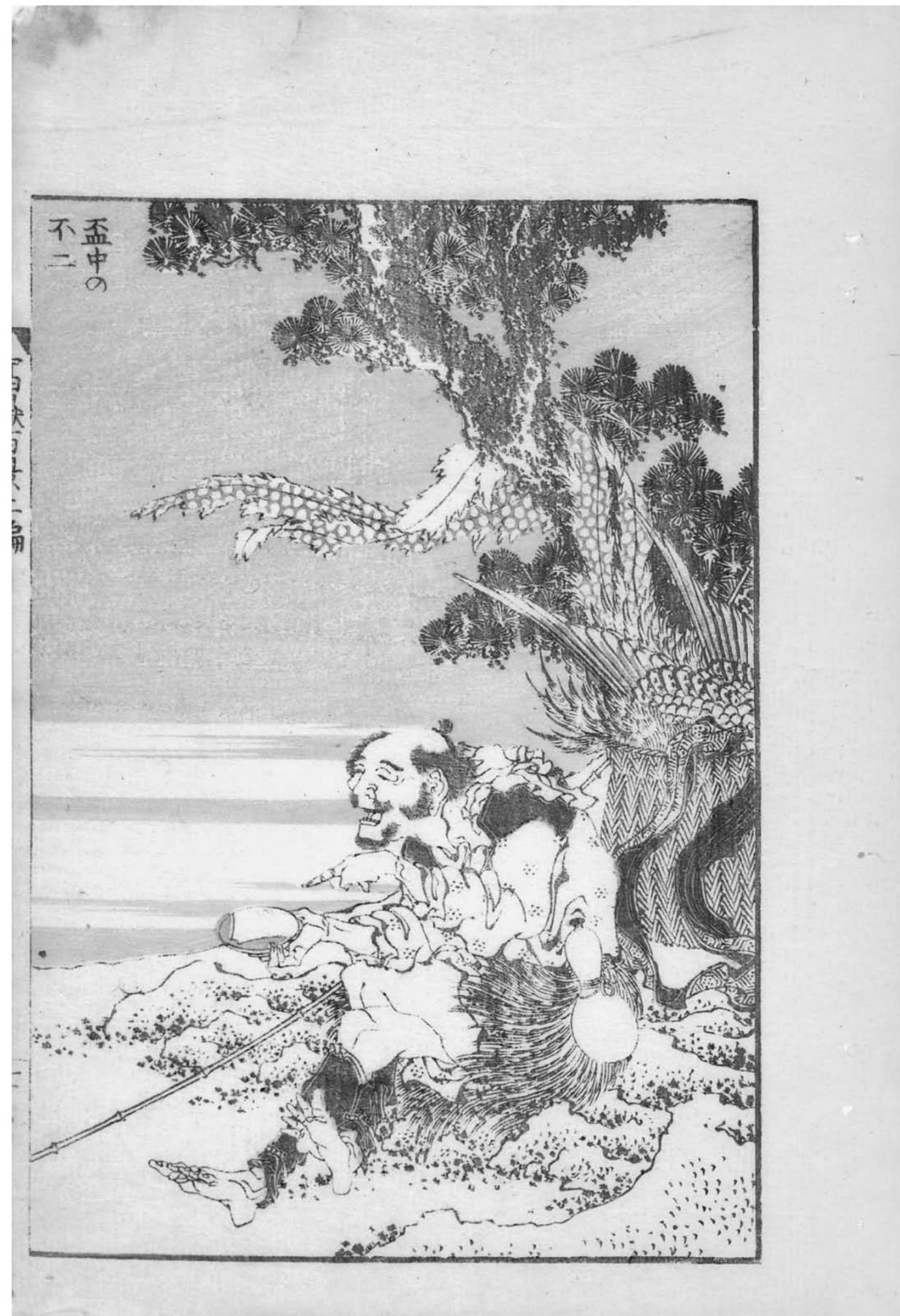
Si narra tuttavia – e dev'essere vero, tanto ben si attaglia il racconto alla vita di un simile uomo – che Hokusai cercò di dipingere senza servirsi delle mani. Un giorno, di fronte allo Shogun, spiegò a terra il suo rotolo di carta e vi sparse il contenuto di un vaso pieno di colore blu; intinse poi le zampe di un gallo in un altro vaso pieno di rosso e lo fece correre sulla pittura, dove l'uccello lasciò le sue impronte. E tutti riconobbero la corrente del fiume Tazuta, recante foglie d'acero arrossate dall'autunno: affascinante incantesimo, nel quale pare che la natura operi da sola, a riprodurre la natura. L'azzurro che si spande cola in rivoli separati, come una vera onda, e la zampa dell'uccello, con i suoi elementi divisi e uniti, è simile alla struttura della foglia. Il suo passo lieve lascia tracce ineguali per forza e nitidezza, e il suo cammino rispetta, ma con le sfumature della vita, gli intervalli che separano spoglie tanto fragili, trasportate da una corrente impetuosa. Quale mano potrebbe tradurre quanto vi è di regolare e di irregolare, di casuale e di logico in tale susseguirsi di oggetti quasi senza peso, ma non senza forma, su un fiume di montagna? La mano di Hokusai, appunto, ed è la memoria delle prolungate esperienze delle sue mani sui diversi modi di suggerire la vita che induce lo stregone a provare anche questo. Le mani sono presenti senza apparire, non toccano nulla ma guidano tutto.

Henri Focillon, *L'elogio della mano*, in *La vita delle forme*, Einaudi, Torino, 1990.

Woodcuts printed in black with shading. *Sumizuri/Bokashi* from the “Fugaku Hyakkei” (One Hundred Views of Mount Fuji) series. Format: *hanshibon* (approx. 185x125 mm). Excellent condition, printed c. 1860/65. Vol. II.

The story goes – and it must be true, as it perfectly fits the biography of such a figure – that “Hokusai tried to paint without the use of his hands. It is said one day having unrolled his scroll in front of the shogun, he poured over it a pot of blue paint; then, dripping the claws of a rooster in a pot of red paint, he made the bird run across the scroll and leave its tracks on it. Everyone present recognized in them the waters of the stream called Tazouta carrying along maples leaves reddened by autumn.” In this fascinating allure, nature appears to work alone to reproduce nature. The spreading blue trickles in separate rivulets, like real waves, and the bird's claw, with its elements divided and joined, resembles the structure of the leaf. Its light step leaves traces of unequal strength and clarity, and its progress respects the spaces that separate such fragile remains, transported by an impetuous current, yet with all the nuances of life. Whose hand could depict the regular and the irregular on a mountain river, the casual and the logical in this sequence of practically weightless but not formless objects? Hokusai's hand, of course. And the memory of the long experience of his hands in various ways of suggesting life led the wizard to try this way too. His hands are there but do not appear. They touch nothing but steer all.

Henri Focillon, *The Life of Forms in Art (Vies des formes*, 1934), trans. Charles Beecher Hogan and George Kubler. New Haven: Yale University Press, 1942.







Anders Leonard Zorn
Mora, 1860 – 1920
Rosita Mauri

Acquaforte monogrammata. Delteil 34, Asplund 34, Hjert 27 (222x158). Bellissima prova, quarto stato su cinque, buoni margini. Ottimo stato di conservazione. Esemplare pubblicato nella "Gazette des Beaux Arts" nel 1891.

Non si fa incisione per imitare e riprodurre qualità di altre tecniche, ma per ottenerne di nuove ed esprimere particolari modi della creatività. La limitazione severa dei mezzi, unita alla necessità di misurarsi consapevolmente con la materia e con il tempo, sono alla base del suo carattere insieme analitico e sintetico.

Anche se ammette la riproduzione di copie, l'incisione non è perciò un mezzo di moltiplicazione di immagini, finalità ampiamente e con ben altra efficacia soddisfatta da altre tecniche, ma un mezzo espressivo originale, in larga misura basato sullo sdoppiamento oggettivo e temporale di una unica volontà creativa.

L'incisione della matrice e la prova di stampa ne sono i momenti catalizzatori complementari, la riproduzione delle copie il ripetuto momento interpretativo.

Qualunque attività creativa che comporti manualità sottintende, oltre e più di un confronto fisico, un colloquio con le cose, ma quando ci si esprime per segni, al limite del rapporto col gesto, il discorso si fa trama trasparente dello stesso accadimento che è il nostro gestire ed è in gran parte a questa condizione che l'incisione, nella sua forma più autentica per segni, deve il suo potere sia di analisi che di sintesi e la sua disponibilità come strumento di autoconoscenza.

Guido Strazza, *Il gesto e il segno: tecnica dell'incisione*, Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano, 1979.

Etching, monogrammed. Delteil 34, Asplund 34, Hjert 27 (222x158 mm). Excellent proof impression, fourth state of five, good margins. Excellent condition. Published in the Gazette des Beaux-Arts in 1891.

Etching is not used to imitate and reproduce the qualities of other techniques, but to develop new ones and express particular kinds of creativity. The concise, analytical basis of the nature of etching is rooted in its severe limitation of means, coupled with the need for a conscious approach to time and material.

Although the production of copies is possible, etching is not at all a way of multiplying images – a scope amply and very satisfactorily fulfilled by other techniques – but an original means of expression, constructed mainly on the objective and chronological splitting of a single creative intent.

The etching of the die and proof impression are complementary catalyzing actions, while making the copies is the repetition of the revelatory moment.

Any creative activity involving manual skills implies not just a physical confrontation but also – and importantly – a dialogue with things. When the form of expression is a sign language verging on a relationship with gestures, the dialogue becomes the transparent weave of the event we manage. Engraving, in its most authentic form, is a sign language and owes its power of analysis, of conciseness and means of self-knowledge, largely to this condition.

Guido Strazza, *Il gesto e il segno: tecnica dell'incisione*, Milan: Edizioni di Vanni Scheiwiller, 1979.



Édouard Manet
Paris, 1832 – 1883
Les Gitanos (The Gypsies)

Acquaforte firmata. Guerin 21, Harris 18 (284x206). Bellissima prova, secondo stato su due, buoni margini. Tiratura intermedia tra l'edizione di Cadart e l'edizione di Strölin del 1905, senza le scritte. Ottimo stato di conservazione, salvo traccia di piega verticale a sinistra visibile solo al verso. Al verso vecchia scritta a matita di ignoto collezionista.

Questa acquaforte è la libera traduzione invertita di una grande tela dipinta da Manet nel 1861-62. Tela e acquaforte vennero esposte da Martinet nel 1863, e di nuovo, nel 1867 nell'esposizione personale di Place de l'Alma. Manet tagliò, in seguito, il quadro di cui tre frammenti sono stati recensiti: il busto del gitano principale, noto solo grazie ad una fotografia di Lochard (1883), il "bevitore d'acqua", tagliato e ridipinto da Manet, e il "sacco con cipolle", di cui a lungo si sono perse le tracce, ma che è riapparso recentemente. L'acquaforte, invertita rispetto all'originale, resta perciò l'ultima testimonianza della tela tagliata.

(...) Questo soggetto segna il debutto ufficiale di Manet come acquafortista. In effetti, si tratta di una delle cinque stampe pubblicate dalla Société des Aqua-fortistes nella prima pubblicazione del 1 settembre 1862, dalla collezione *Acqueforti moderne*. Fondata nel 1862, la Société des Aqua-fortistes pubblicizzò (con dei volantini) l'uscita delle acqueforti e la loro vendita presso Cadart. Fatto raro per le acqueforti di Manet, *I gitani* suscitarono l'interesse della critica. Il 26 aprile 1863, Paul de Saint-Victor scriveva ne "La Presse", a proposito della tela esposta da Martinet: "I suoi contrabbandieri [...] non hanno che da farsi vedere per mettere in fuga i doganieri più intrepidi" e aggiungeva: "L'acquaforte è meglio riuscita della tela, i suoi *Gitanos* hanno razza e forma. Soprattutto ammiro quello che, la testa inclinata indietro, si rovescia una brocca sulla bocca aperta: i *Bevidores* di Velázquez l'ammetterebbero nella loro confraternita".

In questa composizione precoce, un patchwork di motivi non perfettamente integrati gli uni con gli altri (da cui senza dubbio nacque l'insoddisfazione che condusse alla distruzione della tela), Manet tenta di imitare Velázquez, conferendo alla sua famiglia di gitani la nobiltà che si trova nei *Filosofi*, i nani o i buffoni, o nei ritratti reali del maestro spagnolo.

Maria Teresa Benedetti (a cura di), *Manet*, Skira Editore, Milano, 2005.

Signed etching. Guerin 21, Harris 18 (284x206 mm). Excellent proof impression, second state of two, good margins. Intermediate printing between the Cadart edition and the Strölin edition of 1905, without the text. Excellent condition, except the trace of a vertical fold on the left, visible only on the verso. On the verso, old note in pencil by an unknown collector.

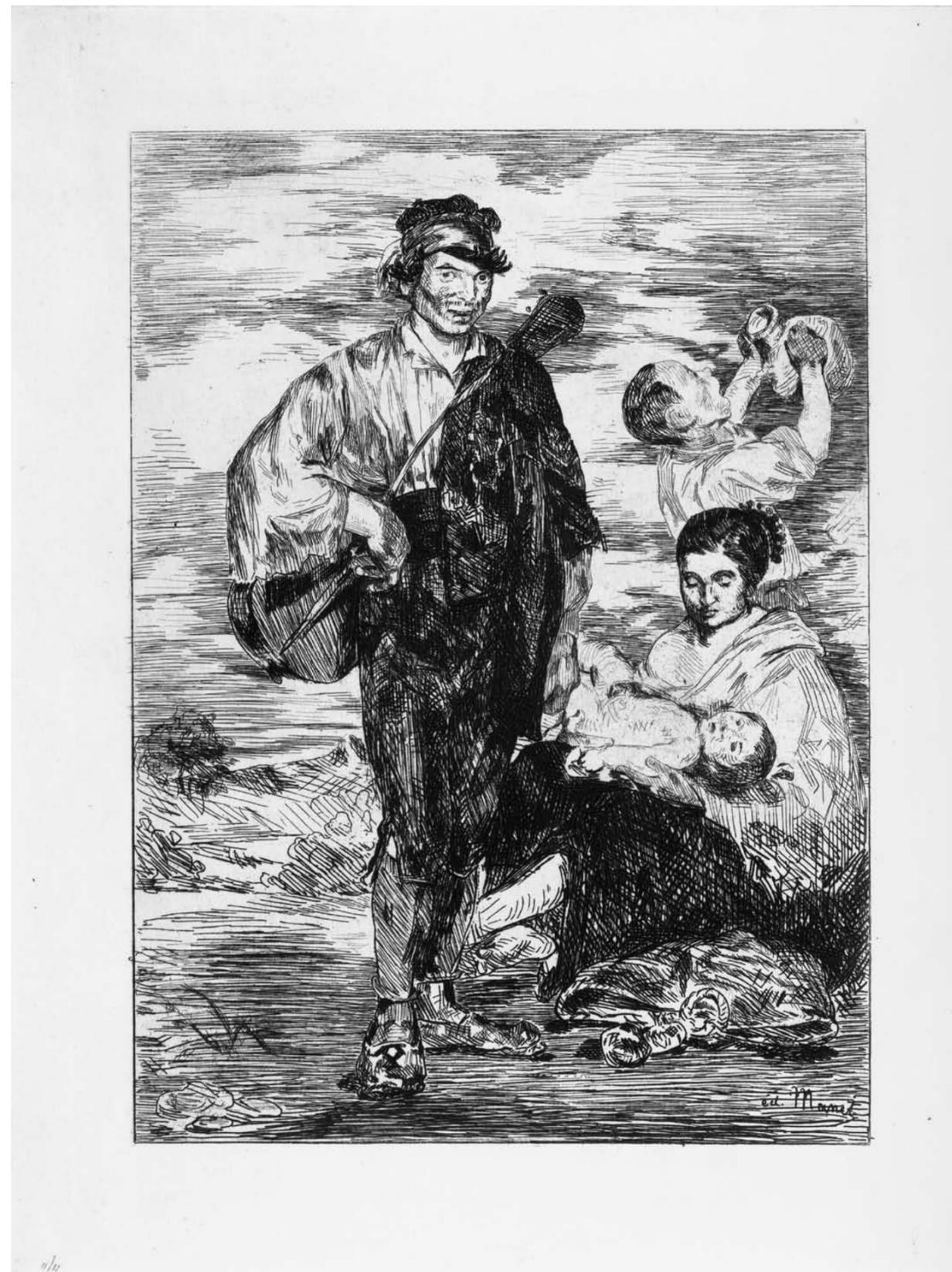
This etching is a free, reversed version of the large canvas painted by Manet in 1861-62. The actual painting and the etching were shown by Martinet in 1863, then again in Manet's one-man show held at Place de l'Alma in 1867. Manet later cut up the canvas and three pieces were reviewed: the bust of the main gypsy, known only thanks to a photograph by Lochard (1883); the "water drinker", cut out and repainted by Manet; the "sack with onions", which was lost for many years but has recently come to light. The etching, reversed with respect to the original, is now the only surviving proof of the dissected canvas.

This subject was Manet's official debut as an etcher. In effect, this is one of the five copies published by the Société des Aquafortistes in its first issue, dated 1 September 1862, from the *Eaux-fortes modernes* collection. The Société des Aquafortistes, founded in 1862, distributed flyers to publicize the availability of the etchings, on sale at Cadart.

Unusually for Manet's etchings, *Les Gitanos* aroused critical interest. On 26 April 1863, Paul de Saint-Victor wrote about the canvas showing at Martinet for *La Presse*: "His smugglers . . . would merely need to show their faces and even the most intrepid customs officers would flee", adding: "The etching is better than the canvas, his *Gitanos* are full-blooded and solid. The one I like best has his head tipped back and is pouring from a jug into his open mouth: Velázquez' *Drinkers* would admit them to their band of brothers."

In this early composition, which is a patchwork of motives that do not quite fit together (no doubt at the root of the dissatisfaction that led to the destruction of the canvas), Manet tried to imitate Velázquez, conferring on his family of gypsies the nobility seen in the Spanish master's philosophers, dwarves and clowns, and in his royal portraits.

Maria Teresa Benedetti (ed.), *Manet*. Milan: Skira Editore, 2005.



Louise Nevelson
Kiev, 1899 – New York, 1988
Moon Lady

Acquaforte e acquatinta. (445x555). Tiratura 1966.

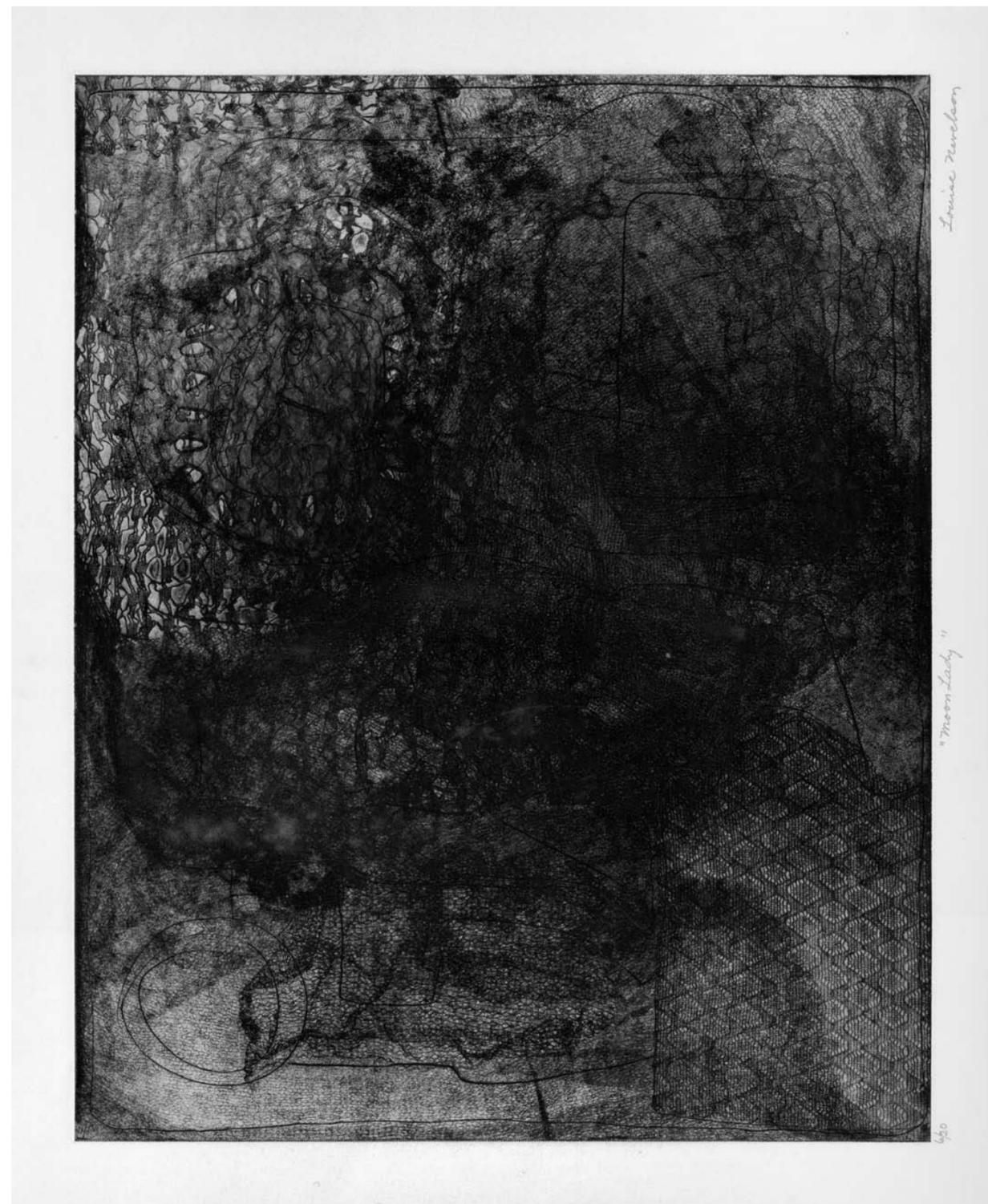
Etching and aquatint (445x555 mm). Printed 1966.

Il processo creativo consiste in una animazione inconscia dell'archetipo, nel suo sviluppo e nel suo compimento, sino alla realizzazione dell'opera perfetta. Colui che parla per immagini si esprime per mille e con mille voci, coglie e domina e nello stesso tempo eleva quel che disegna da ogni falsa unità e dalla sua caducità, fino alle sfere dell'essere eterno: innalza cioè il destino personale al destino dell'umanità.

“The creative process . . . consists in an unconscious animation of the archetype, and in a development and shaping of this image till the work is completed . . . Whoever speaks in primordial images speaks with a thousand voices; he entralls and overpowers, while at the same time he lifts the idea he is seeking to express out of the occasional and transitory into the realm of the ever-enduring. He transmutes our personal destiny into the destiny of mankind.”

Carl Gustav Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Boringhieri, Torino, 1982.

Carl Gustav Jung, *Collected Works* (2nd edition). Princeton: Princeton University Press, 1970, 1976.



Hans Bellmer
Katowice, 1902 – Paris, 1975
Dalla serie “Les Chants de Maldoror” / From the “Les Chants de Maldoror” series

Acquaforte e acquatinta, 1971, firmata e numerata
94/100 a matita dall'artista, 56,5 x 38 cm, stampata
su carta Japon Nacré.

Etching and aquatint, 1971, signed and numbered
94/100 in pencil by the artist (56.5 x 38 cm),
printed on Japon Nacré paper.

Giovedì, 2 maggio 1945

(...) Si direbbe che la vita ci venga da una stella
e che, morta a se stessa nelle lontananze dove è
germogliata, continui a tramandarsi nello spazio
intersiderale, toccandoci (attraverso ciò che dive-
niamo) con tutto ciò che siamo, che saremo stati.
Noi siamo dei morti che non sanno tutto quello che
sono stati. (...)

Primo giugno 1945

(...) Ho davanti a me una grande tela inviata da
Dubuffet, di cui le piacerebbero i colori e la sfrena-
ta, aggressiva ingenuità. Su degli schienali di sedie,
la foresta di Ernst, ben incorniciata, felicemente
limitata da un tratto nero che getta una bizzarra
luce sul lato tenero e sentimentale del nostro amico.
Al muro, di fronte a me, la bambola. La contemplo,
di notte, nell'istante di freschezza che segue un
risveglio. È un oggetto assai mirabile, invero *unico*,
senza riscontro possibile – il che conferisce alla
serie un alto valore d'inimmaginabile.

Joë Bousquet, *Lettere a Hans Bellmer*, in Hans
Bellmer, *Piccola Anatomia dell'inconscio fisico ovvero
l'anatomia dell'immagine*, Arcana Editrice, Roma,
1980.

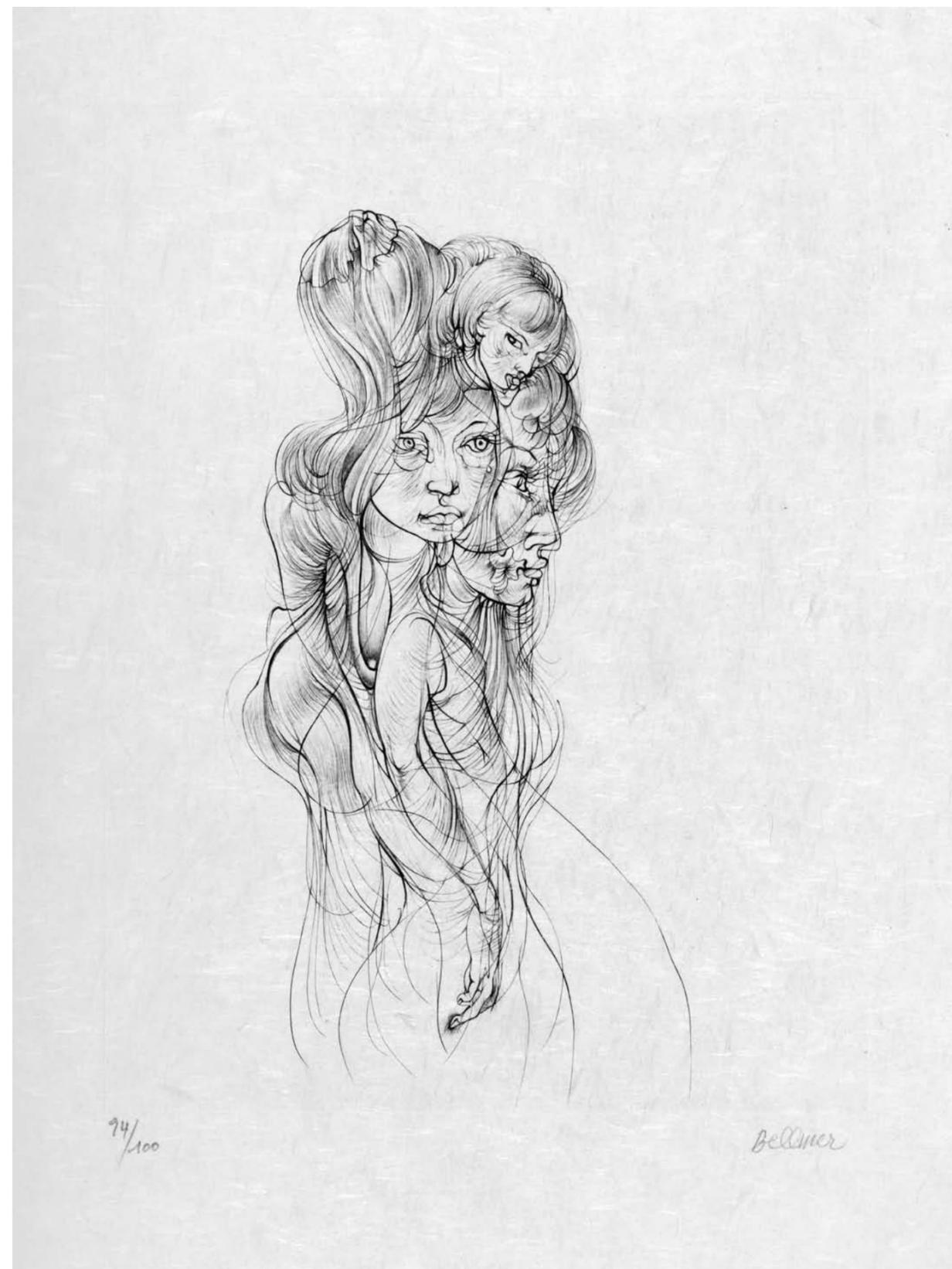
Thursday, 2 May 1945

It seems that life comes to us from a star which,
dead itself in the far distance where it was born,
continues to transmit itself in intersidereal space,
touching us (through what we become) with
everything we are and might have been. We are the
dead who do not know everything we have been.

1 June 1945

I have in front of me a large canvas sent by
Dubuffet, whose colour and frantic, aggressive
ingenuity you would like. Using chair backs, Ernst's
well-framed forest is nicely edged by a black
stroke that sheds a strange light on our friend's
tender, sentimental side. In front of me, against
the wall, is the doll. I look at her at night, in that
fresh instant that comes with awakening. It is an
admirable object, quite *unique*, without any possible
comparison, giving the series a real unimaginable
significance.

Joë Bousquet, *Correspondance*. Paris: Gallimard,
1969.



Carol Rama
Torino, 1918
Piede / Foot

Incisione originale a vernice molle e acquatinta su base foto incisa, due lastre di zinco (cad. 229x303). Carta al tino Zerkall aus Hürtgenwald (38x48). Tiratura 2001. Esemplare 12/30.

Original engraving with soft paint and aquatint on engraved photo base, two zinc plates (each 220x303 mm). Zerkall aus Hürtgenwald vat paper (38x48 cm). Printed 2001. Numbered 12/30.

Per Carol

le lingue esposte lunghe (esperte), e i cazzi contundenti (a tensione, a contenzione): (i corpi, insomma): e i lacci, e i ganci (e i pazzi): le lame (e le parrucche), e la frizione

(frigida) delle ruote, con i mazzi delle rotelle, delle braccia: (e azione di carrozzine, carrozzelle), e i razzi dei riccioli (amputati): (e correzione

(corruzione) di teste (e primavere testicolari), di gambe): i macelli (le macellaie), i coltelli, e le vere

scarpe: i pesci esibiti (e reti, e anelli), i mezzi pezzi (imputati): e le fiere, i mercati: (fioriscono i capelli):

Edoardo Sanguineti, novembre 1980

Edoardo Sanguineti, *Carol Rama*, Franco Masoero Edizioni d'Arte, Torino, 2002.

For Carol

long tongues (expert) exposed, and blunt dicks (in tension, in contention): (bodies, in short): and laces, and hooks (and crazies): blades (and wigs), and the attrition

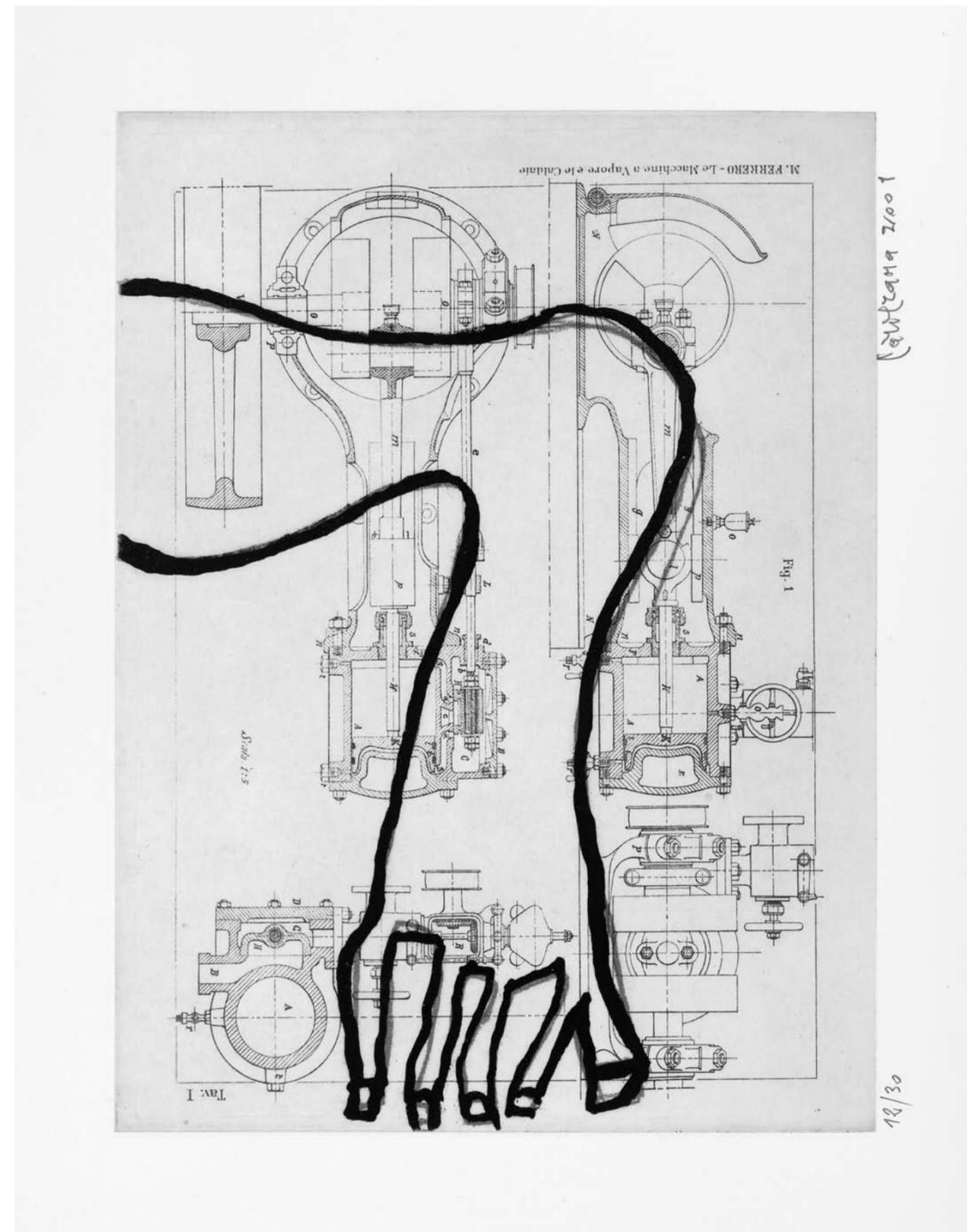
(frigid) of the wheels, with the shafts of the gears, of the arms: (and action of prams, wheelchairs), and rockets of ringlets (amputated): (and correction

(corruption) of heads (and testicular springs), legs): the slaughterhouses (the butchers), the knives, the real

shoes: the fish exhibited (and nets, and rings), the half pieces (accused): and the fairs, the markets: (hair blossoms):

Edoardo Sanguineti, November 1980

Edoardo Sanguineti, *Carol Rama*. Turin: Franco Masoero Edizioni d'Arte, 2002.

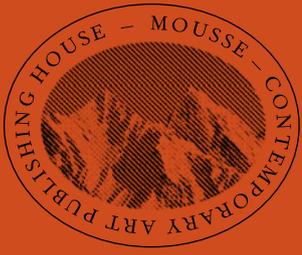


Edito da/*Published by*
Coordinamento/*Coordination*
Graphic design

Redazione/*Editing*
Traduzioni/*Translation*
Photo
Thanks to

Mousse Publishing, Milano
Carlotta Poli
Studio Mousse: Marco Fasolini, Fausto Giliberti,
Elena Mora, Francesco Valtolina
Chiara Leoni
Catherine Bolton
Cristina Leoncini
Norma Mangione Gallery, Torino

2011 © The Artist, Mousse Publishing, Fondazione Ermanno Casoli



ISBN 98767546987

EUR 9.00