

NATURA IN FOGLIO

PAESAGGI E VISIONI NELL'INCISIONE CONTEMPORANEA
QUADERNI DI INCISIONE CONTEMPORANEA

n° 10

I ncisori
contemporanei

A CURA DELL'ASSOCIAZIONE NAZIONALE INCISORI CONTEMPORANEI

NATURA IN FOGLIO

PAESAGGI E VISIONI NELL'INCISIONE CONTEMPORANEA
FONDAZIONE BENETTON STUDI RICERCHE - TREVISO

4 MARZO DUEMILA SEDICI



Con il patrocinio: Fondazione Benetton Studi Ricerche.

Ringraziamenti: Fondazione Benetton Studi Ricerche e in particolare al direttore dott. Marco Tamaro, dott.ssa Diana Gentili per l'organizzazione dell'evento e dott.ssa Raffaella Bonora per la comunicazione. Al prof. Eugenio Manzato e alla dott.ssa Federica Vettori per l'introduzione al catalogo.

Introduzione al catalogo: Eugenio Manzato e Federica Vettori

Edizioni Gianni Bussinelli *Editore*

Stampa: Tipolitografia La Grafica, Verona

Isbn 978-88-6947-132-2

© 2016 - Associazione Nazionale Incisori Contemporanei

Tre anni compiuti il 5 febbraio. Questa l'età della nostra giovane Associazione Nazionale Incisori Contemporanei. In questi tre anni molteplici sono state le attività espositive e didattiche fatte per perseguire l'obiettivo di far meglio conoscere la nobile arte dell'incisione italiana in Italia e all'estero. Attività che hanno avuto luogo quasi sempre lontano da "casa" e che ci hanno visto esporre, anche più volte, a Torino, Bassano del Grappa, Bologna, Gorizia, Ragusa, vincere un premio alla triennale internazionale di grafica a Bitola in Macedonia, tessere rapporti con associazioni straniere che ci porteranno questa primavera ad esporre in Giappone e Argentina e il prossimo anno in alcune nazioni europee.

Con questa mostra che ha luogo nel prestigioso Palazzo Bomben della Fondazione Benetton Studi Ricerche a Treviso, facciamo finalmente tappa a casa, o quasi, poiché l'Associazione ha sede legale a Montebelluna e sede operativa a Villa Benzi Zecchini di Caerano di San Marco. La mostra collettiva "Natura in foglio. Paesaggi e visioni nell'incisione contemporanea" vede la partecipazione di ben trentasette artisti che costituiscono il gruppo più numeroso fin qui presentato al pubblico, gruppo decisamente eterogeneo sia per la provenienza geografica e generazionale (sono rappresentate dodici regioni dal nord al sud Italia e l'età varia da 30 a 90 anni) che per le soluzioni metodologiche e stilistiche proposte che spaziano dall'utilizzo delle tecniche più tradizionali come l'acquaforte, l'acquatinta, il bulino, la puntasecca, la maniera nera, fino a soluzioni in cui vengono usate tecniche e materiali che sono oggetto di continui studi e sperimentazioni, da opere di sapore prettamente figurativo, ad altre decisamente astratte, dove tecniche e stili si mescolano producendo in tutti i casi stampe di notevole valore artistico.

Questa mostra, come tutte le nostre mostre, sarà replicata a Villa Benzi Zecchini dove l'Amministrazione Comunale di Caerano di San Marco e la Fondazione Villa Benzi Zecchini ci hanno concesso uno spazio da utilizzare come sede operativa dell'Associazione e in cui stiamo allestendo un laboratorio di incisione che sarà utilizzato per scopi didattici.

Per aver reso possibile questo evento negli spazi Bomben desidero ringraziare la Fondazione Benetton Studi Ricerche e in particolare il direttore dott. Marco Tamaro, la dott.ssa Diana Gentili per l'organizzazione dell'evento e la dott.ssa Raffaella Bonora per la comunicazione.

Desidero inoltre ringraziare il prof. Eugenio Manzato e la dott.ssa Federica Vettori per l'introduzione al catalogo e presentazione della mostra.

Un ringraziamento a tutti gli artisti soci che hanno ben compreso le finalità dell'Associazione e che si prodigano in modo disinteressato e con grande entusiasmo per contribuire a raggiungerne gli ambiziosi obiettivi.

ANTONIO LUCIANO ROSSETTO
Presidente dell'Associazione Nazionale Incisori Contemporanei

UN SECOLO DI GRAFICA A TREVISO

Una mostra di incisori selezionati da tutta Italia – e con la presenza di un piccolo drappello di trevigiani di diverse età bravi e innovatori – non può che essere benvenuta e apprezzata a Treviso, che vanta una tradizione secolare in questo campo.

L'insegnamento della tecnica incisoria a Venezia, fino a quel momento "libero" e sporadico, si assesta ufficialmente nel 1932 con l'istituzione della cattedra di incisione all'Accademia di Belle Arti affidata a Giovanni Giuliani: fra gli allievi del primo corso figura il trevigiano Giovanni Barbisan, che a partire dal 1933 inizia una straordinaria produzione di acqueforti che proseguirà fertile e ininterrotta per tutta la sua vita. È dunque dall'anno 1933 che si può far partire la "scuola" incisoria trevigiana, giacché Giovanni Barbisan, all'epoca giovanissimo – era nato nel 1914 – si fece tramite degli insegnamenti del Giuliani tra i giovani amici trevigiani.

Giovanni Barbisan non fu tuttavia il primo a usare la tecnica dell'acquaforte a Treviso. È noto infatti il caso di Lino Bianchi (solo in seguito aggiungerà al proprio il cognome della madre "Barriviera"), che, trasferitosi da pochi mesi a Treviso dalla natia Montebelluna, nel 1927 presenta alla *VII Mostra d'Arte Trevigiana*, insieme a oli e disegni, quattro vedute all'acquaforte, avendo appreso questa tecnica un paio d'anni innanzi a Firenze nello studio di Raoul Dal Molin Ferenzona; egli tuttavia nel 1929 lascia Treviso per stabilirsi dapprima a Venezia e quindi, dal 1932, a Roma, e dunque la sua presenza a Treviso è priva di conseguenze. Ma a voler essere pignoli, troviamo per la prima volta testimonianza di acqueforti esposte a Treviso a una data ancora più precoce: nella famosa mostra organizzata da

Arturo Martini a Ca' Spineda nel novembre del 1915 compaiono infatti due acqueforti di Carlo Sartorelli – figlio del più noto Francesco – entrambi residenti a Venezia, ma presenti in una mostra trevigiana in virtù dell'origine del padre, nativo di Cornuda.

Questo per quanto riguarda l'acquaforte: ma tutto il primo trentennio del secolo, fino all'esordio di Giovanni Barbisan, vede una straordinaria sperimentazione di tecniche a stampa alternative all'acquaforte. Se Alberto Martini si dedica all'incisione in maniera sporadica, con tirature contenute di pochi esemplari a puntasecca riservate all'ambito familiare e agli amici (è il caso degli "ex libris"), Arturo Martini si applicherà all'incisione con straordinaria vena creativa, sperimentando la xilografia e il linoleum, e giungendo nel faticoso biennio 1913-1914 alla produzione di stampe ottenute da matrici in terracotta – da lui chiamate "cheramografie" – che vanno ad affiancare le sculture rivoluzionarie di quel periodo: così che capolavori come la ceramica della *Fanciulla piena d'amore* o la terracotta della *Puttana* – così innovative da suscitare scandalo alla mostra di Ca' Pesaro del '13 – si specchiano nelle sconcertanti cheramografie de *La pastora* o *Il cespo di rose* o *Fanciulla che legge*; mentre dal rapporto dialettico con Gino Rossi nascono paesaggi di vigoroso espressionismo, e da suggestioni letterarie esemplari di rara potenza compositiva quali *Superuomo*, *Solitudine*, *Uragano*. E nel 1915, in apertura della mostra già citata a Ca' Spineda fa da pendant al potente e ardito *Arlecchino* di Alberto Martini una vasta composizione grafica realizzata da Arturo: *Ritorno di pescatori a porto d'Anzio* è, forse, un linoleum – ma qualcuno la ritiene una litografia – che misura 140 centimetri per 92, ritocca-

ta ad acquarello, tanto grande da assomigliare, per il formato e i colori, a un manifesto, per altro acquistato da Salce per la sua raccolta. E chiude le sperimentazioni grafiche di Arturo Martini a Treviso.

La tecnica prediletta in questi decenni è la xilografia. Già sperimentata, come ricordato, da Arturo Martini, ne forniscono prove di grande finezza anche altri artisti: Gino Pinelli illustra nel 1919 il libro dei *Canti di guerra* di Emilio Ventura con xilografie di partecipe intensità, e Arturo Malossi decora con xilografie semplici e graziose tutte le pagine del piccolo catalogo della mostra provinciale del 1922; in questi anni vi si dedica, impaginando con originalità piccole composizioni di figure, anche Gino Rossi, che le presenta a mostre, sia a Treviso che a Venezia, col generico titolo di *Composizione*; e anche Sante Cancian ne fa uso fin dai suoi esordi, e se ne avvale anche in seguito specialmente per illustrare i libri di Bepi Mazzotti. La tecnica del linoleum e della xilografia avranno ancora un originale utilizzatore nella seconda metà del secolo nelle opere dell'opitergino Armando Buso, che ne trarrà composizioni di intenso vigore espressionista.

Ma veniamo all'acquaforte, che, come già ricordato, si impone a Treviso a partire dalla metà degli anni trenta grazie all'insegnamento di Giuliani e all'esempio di Barbisan. Questi si fa carico di trasmettere quanto apprende a Venezia a un contenuto gruppo di amici, qualcuno più vecchio altri di poco più giovani di lui, e quando nel 1935 acquista dal maestro Giuliani il suo primo torchio calcografico, lo metterà a disposizione della compagnia: la maggior parte sono autodidatti come Nando Coletti (classe 1907), Bruno Granzotto (1910), Carlo De Roberto (1915), Renato de Giorgis

(1923); ma della schiera fa parte anche Attilio Tonion, compagno d'Accademia di Barbisan, che all'afflato lirico che caratterizza la maggior parte delle composizioni degli altri incisori trevigiani oppone nei suoi paesaggi all'acquaforte una solida struttura formale, realizzata per mezzo di densi intrecci di segni, che gli deriva dallo schietto stile novecentista dei suoi affreschi su pannello.

Dopo il 1945 sarà ancora Barbisan a dettare la linea della "scuola" trevigiana di incisione: lo stacco forzato della guerra gli ha imposto una sorta di pausa di riflessione che lo coglie emarginato rispetto alle tendenze del momento. Si stacca dunque dalle correnti del suo tempo e, non senza aver tentato una messa in discussione del proprio formalismo attraverso una personale ricerca spazialista, si assesta, a partire dai primi anni cinquanta, su un naturalismo debitore alla pittura di Guglielmo Ciardi, aiutato da un paesaggio campestre ancora sostanzialmente intatto: quel paesaggio che nel 1952, presentando una mostra in Palazzo dei Trecento, fa dire a Giovanni Comisso che "*la fecondità di questa terra nella cornice della sua bellezza ha la stessa radice della sempre numerosa e inestinguibile schiera di artisti che mirano a vincere il tempo con le loro opere schiette*". E sarà proprio in virtù della sua produzione grafica, e segnatamente dei suoi paesaggi, che Barbisan, quantunque lontano dalle correnti contemporanee, sarà presente alla Biennale veneziana, riaperta dopo gli anni bellici, fin dalla prima del 1948 e per le altre edizioni fino al 1956, riconoscimento doveroso alla sua tecnica raffinata e a composizioni di lirico respiro. Questa fase stilistica connota tutta l'opera della maturità di Barbisan per quasi quarant'anni, e si evolve nelle acqueforti verso una resa per pic-

coli tratti e segni minuti capace di intridere di luce le composizioni e conferire un'atmosfera di incantata malìa non solo ai sentieri boscosi del Montello e ai vigneti di Combai, ma anche agli angoli domestici del giardino di casa.

È questo il Barbisan che affascina artisti trevigiani che ne seguono gli insegnamenti e ne raccolgono l'eredità: Francesco Piazza, che ne frequenta lo studio fin dagli anni cinquanta, traduce personalmente il lirismo del paesaggio in panica religiosità francescana, rinnovando di volta in volta il Cantico delle creature; a partire dagli anni sessanta Guerrino Bonaldo, che era partito dalle solide volumetrie ispirate dal suo maestro Guido Cadorin, ammorbidisce progressivamente il segno in una fusione luminosa, documentando gli ultimi esiti della civiltà contadina che va scomparendo; in analogia dimensionale espressiva si pone anche il castellano Alessandro Gatto; e ancora più tardi, all'inizio degli anni ottanta, un giovanissimo Matteo Massagrando, appena uscito dal Liceo, esprimerà la sua ammirazione per Barbisan giungendo, in specie nelle nature morte, a vere e proprie citazioni. E il suo esempio è tuttora vivo e fecondo se Livio Ceschin, incisore di rara ispirazione e finezza che ha esordito negli anni novanta – e dunque dopo la morte di Barbisan – ne riconosce il magistero e ne prosegue la poetica.

La grafica del novecento tuttavia non si esaurisce con Barbisan e i suoi seguaci: la seconda metà del secolo contempla infatti anche modi diversi di espressione.

Fa parte a sé Carlo De Roberto, che pur esprimendo un universo lirico, si distingue dallo stile di vibrazioni sottilmente luminose caratteristiche di Barbisan e dei suoi seguaci disegnando paesaggi con un magistrale tratto con-

tinuo che ne evidenzia i profili, prediligendo incisioni chiare, in cui il segno di contorno prevale sul chiaroscuro.

Un filone alternativo al naturalismo lirico ha come capofila Gina Roma, che inaugura fin dagli anni cinquanta uno stile fortemente espressionista che rasenta talvolta l'informale, parallelo ai suoi dipinti di quegli anni; anche Ottorino Stefani, che nei dipinti dedicati al Montello segue uno stile latamente informale, usando i colori per macchie accostate, nelle rare incursioni nella grafica alterna per zone gli scuri, i grigi e il fondo bianco.

Nelle generazioni successive di artisti che cominciano ad operare negli anni settanta, e sono attivi con originalità e vigorosa ispirazione fino al presente, quelli più assidui nella grafica propongono uno stile personale e innovativo, che esce dalla tradizione e dai confini di un'arte provinciale: fra i più geniali è Francesco Michielin, con paesaggi in cui l'esemplificazione rasenta l'astrazione, e con ritratti di un irridente espressionismo, in cui la classicità di fondo si trasfigura in ironica deformazione. Originale si dimostra anche Manuela Bordin in icastici paesaggi caricati di durezza a punta-secca e in arditi autoritratti.

Un altro interessante filone, di forte carica espressionista e dal sontuoso disegno neobarocco, vede artisti come Gianni Ambrogio, che, negli anni settanta, in una delle sue più fertili stagioni, traduce nella grafica le sue complesse composizioni pittoriche; o Aldo Segatto con criptiche e raffinate composizioni simboliche; ma anche Giancarlo David in cui il drammatico vorticare della composizione sembra mettere in discussione la classicità del disegno. Un discorso a parte merita Gino Di Pieri: veneziano trapiantato a Treviso, non ha alcun

legame con la tradizione locale, e in uno sperimentalismo che accomuna la sua produzione pittorica e la grafica, rompe, letteralmente, gli schemi consueti, uscendo dal perimetro della cornice, eliminando il segno in favore di una stesura per zone icasticamente pregnanti, consegnandoci paesaggi di alterità metafisica. Risulta importante in questa resa la tecnica particolare, che si avvale di lastre tagliate e prevede complessi passaggi. Della sua lezione – per molti anni ha insegnato incisione al locale Liceo artistico – sembrano tener conto

non soltanto i suoi allievi diretti (è il caso di Alessandro De Bei), ma anche artisti maturi e affermati: prima di sparire dalla scena trevigiana per rifugiarsi in ignote terre nordiche, Angelo De Martin, artista di lungo corso, ha ritrovato, per una breve stagione fra il 2007 e il 2008, slancio e vena poetica in una serie nutrita di incisioni sperimentali, liriche ed espressioniste insieme, che, pur fedeli al suo stile degli anni ottanta, richiamano, in certi casi, nei tagli e nelle soluzioni compositive, lo stile di Di Pieri.

EUGENIO MANZATO

NATURA IN FOGLIO. PAESAGGI E VISIONI NELL'INCISIONE CONTEMPORANEA

Vaghe fantasie d'ombre, lucide cartoline di uno scorcio di paese, combinazioni di materia e ricordi, puri giochi di luce, divertiti saggi ludici: questi potrebbero essere i diversi sottotitoli di un unico comune tema, ovvero i tentativi di lettura dei fogli esposti in questa mostra. Tema, appunto, più che soggetto figurativo, condiviso nucleo di forme e assieme stimolo o pretesto eidetico, a raccogliere la varietà delle formulazioni grafiche impresse su una ottantina di fogli di un nutrito gruppo di maestri incisori. È la Natura nella sua dimensione universale a farsi qui nucleo di indagine, tema centrale di questa esposizione, presentandosi sotto differenti valenze e rivelando infiniti livelli semantici e sentimentali.

Natura è tutto ciò che sta nell'uomo e oltre l'uomo, che lo circonda, lo cresce, lo sollecita; vale come realtà chiara e conoscibile, afferrabile nella sua plastica serenità. Nella sua materialità e nella sua presenza vive da secoli quale motivo di rappresentazione e scelta d'ispirazione artistica, come esistenza corposa, tangibile, verso cui l'espressività si volge a cercare immagini o spunti. L'approccio al dato di natura avviene con diversi gradi di visione e livelli di spessore analitico, coniugando il principio della spontanea riproduzione con dosi di carica emotiva, perché è già nello sguardo dell'artista la nota dominante che titolerà di riflesso il lavoro, nel nostro caso, sulla lastra calcografica; è in questo primo fondamentale incontro visivo con il reale esterno che si fonda il livello di maggiore o minore trasparenza d'indagine. Ci si offriranno quindi momenti di intensa contemplazione visiva, di felicità descrittiva nella sapienza di cogliere la variabilità degli scorci, come risultati di più carico filtro soggettivo dove il dato reale funge da sostrato. Alla fedeltà della visione non

sarà secondaria la pratica tecnica che, nel caso di questa esposizione, raccoglie la variabilità dei linguaggi incisori, dai tradizionali – dall'acquainta alla puntasecca –, dalla commistione di prassi all'accorpamento sperimentale del colore. Le mutevoli possibilità in questo rapporto silente fra artista e dato naturale permettono così una lettura, di riflesso, per gradi, che dalla piacevolezza del dettaglio matematicamente condotta in segno evolve allo sfibramento sognante. Al primo grado potremmo perciò assegnare un'osservazione limpida e cristallina risolta in immagini di generoso realismo ove le finzze formali regalate dalla stampa rivelano una natura benigna e un rapporto costruito sul gusto della lentezza della percezione: lontani orizzonti o più vicini dettagli sono affrontati con lo stesso piacere ottico. È la lucida schiettezza di una cartolina di paesaggio che si costruisce su profondità di vedute e distese di campi e colline rese con analiticità segnica e sensibilità atmosferica. Aperture su orizzonti vasti, a costruire impianti di paesaggi ariosi, invitanti, giocati sul controllo studiato dei solchi incisi e sulle leggere movenze di grigi alla stampa, su un disegno rigoroso, su un approccio descrittivo che la padronanza della tecnica solleva a finissimi risultati. Questo naturalismo si fonda sull'immediatezza del senso ottico e si traduce in scrittura minuta di solchi e graffi della punta sulla lastra, in tessiture di tratti fitti e calibrati che costruiscono piani senza definire contorni per lasciare trasparire il bianco di risulta del foglio. Oppure il lavoro di impaginazione si affida all'agilità del segno che definisce e modula, lungo e deciso, nello scorrere veloce sulla lastra e nel groviglio della costruzione come nella carica di inchiostro trattenuto fra le maglie morbide della carta. Si

risolvono così in libertà e scioltezza nel disegno i saggi naturalistici di panorami modulati dalla luce o di composte meditazioni su singoli elementi naturali o angoli familiari.

L'elaborazione può proseguire allora inframezzando elementi desunti dal vero con scenografie fantastiche, improvvisate per suggestione, sino a caricare l'immagine di valenze magiche e di risvolti giocosi dove l'espressività scivola nel divertimento grafico. Mascherata con un velo di irrealtà, la natura non è più solo un dato visivo da cogliere e raccontare ma dettaglio di una formulazione più complessa che snerva il reale per ritmarlo con contenuti personali: si inseriscono fugaci scene narrative o trabocchetti ironici, strani personaggi di una poesia interiore che sul foglio si scrive con metonimie, metafore e arguti ossimori visivi. Il fantastico e la dimensione onirica insistono sia sul livello dei contenuti figurativi sia sul piano formale spingendo verso soluzioni stilizzate.

A un ulteriore livello di indagine la natura comincia piano a perdere la propria sostanzialità, aggredita da forze di lacerazione o forse, piuttosto, dalla ricerca dell'artista che da una parte la investe con interrogazioni e dubbi e dall'altra la svela, la sfibra per lasciarla erompere alla stampa. Viene ricondotta a forme essenziali come fossero sottostrutture primarie, sulle quali l'espressività lascia scorrere la grafia incisoria, che da segno fa nascere altro segno, e pure tesse con acidature e graffi la figuratività dell'esistente con l'astratto del sentimento. È il superamento della descrizione: non più il delineare compiutamente una forma notandone particolari e qualità ma accennarla, presentarla come di sfuggita e poi abbandonarsi al

lavoro sulla lastra, per coinvolgimento formale nella bellezza, semplicemente trascinati da un dettaglio o per partecipazione emotiva con la forza del naturale. È per questa via, sempre più insistita, che alla sintesi soggiace la fedeltà naturalistica: il confronto col dato naturale è ridotto ai formanti primitivi sia dal punto di vista figurativo sia dal punto di vista formale, così anche il linguaggio incisivo si condensa e dalla ricercata tramatura segnica in punta evolve all'allusione, all'incompiutezza delle forme, alle vaporose campiture. Come liberato dallo schermo dell'apparenza, l'oggetto naturale è richiamato per un'assonanza estetica tutta affidata al lavoro sulla lastra: la preparazione del piano e il suo trattamento che coniuga più tecniche o insiste sullo scavo e il dosaggio dell'inchiostro. Si congiungono lungo questo confine l'immaginazione e la tecnica, ovvero la percezione, la sua maturazione in visione, l'operazione grafica, e il punto di arrivo può essere la soluzione di forme elementari, come fossero l'inizio generativo del tutto. La forza della condensazione immaginifica quasi giunge ad estromettere il vero, la realtà, dal foglio di stampa: il legame con la verosimiglianza non più assicurato dal sembiante iconico è affidato a ricordi, impressioni, memorie. Come si rapprende la figuratività così si arricchiscono l'operazione incisoria, il processo e la tecnica, con commistioni di procedimenti grafici, con aggressioni e manipolazioni del piano di lavoro, con introduzione del colore. Il lavoro dell'artista va oltre il segno e struttura per campiture cromatiche, per grumi di inchiostro e netti contrasti per far partecipe anche lo spettatore del germinare di una visione.

NATURA IN FOGLIO

PAESAGGI E VISIONI NELL'INCISIONE CONTEMPORANEA

4 MARZO | 3 APRILE DUEMILASEDICI

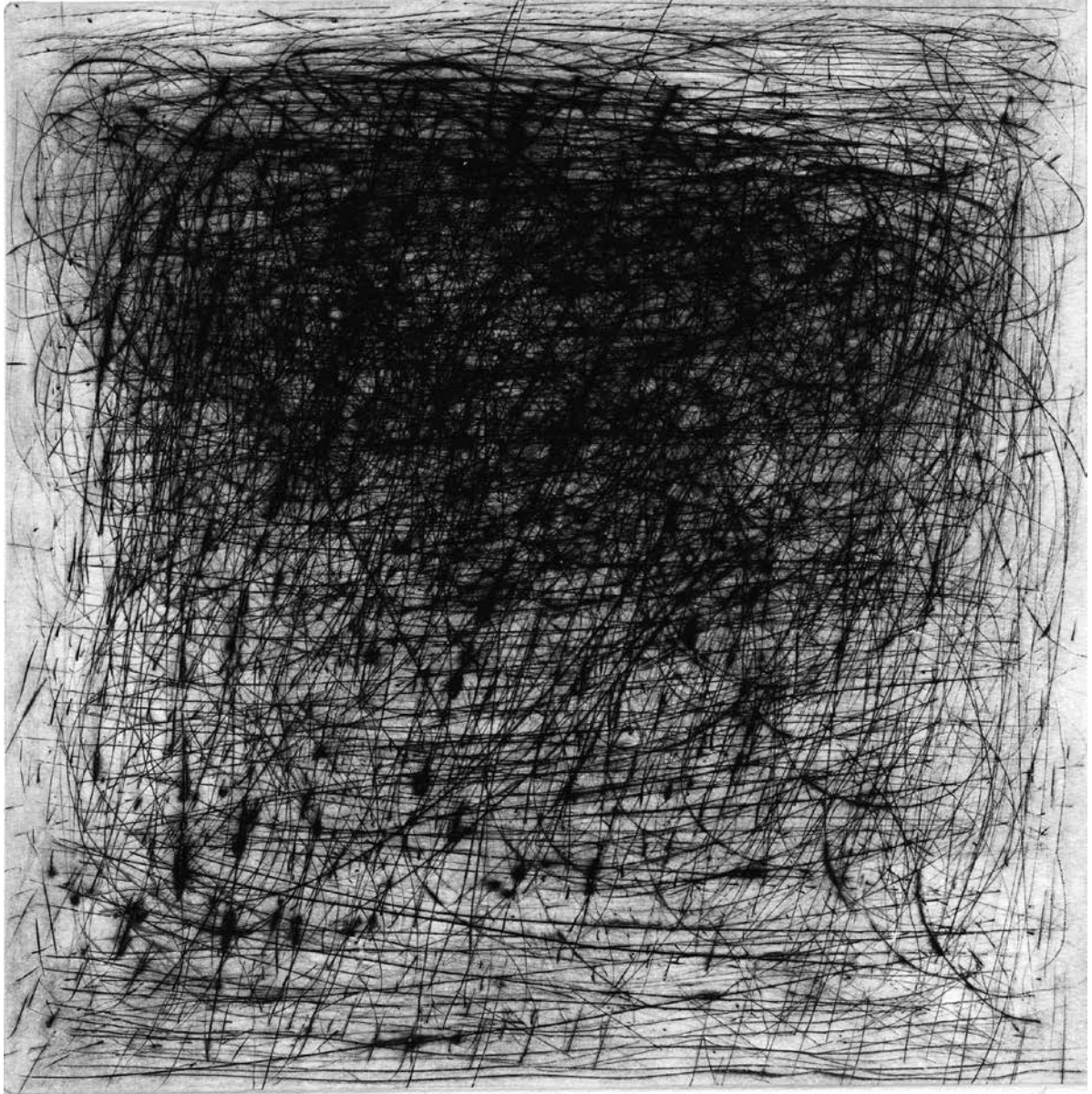


Maria Pina Bentivenga, *Due mondi*, 2012,
acquaforte, bulino, mm 600x800





Gabriele Berretta, *Prime luci*, 2014,
acquaforte, acquatinta, mm 200x200



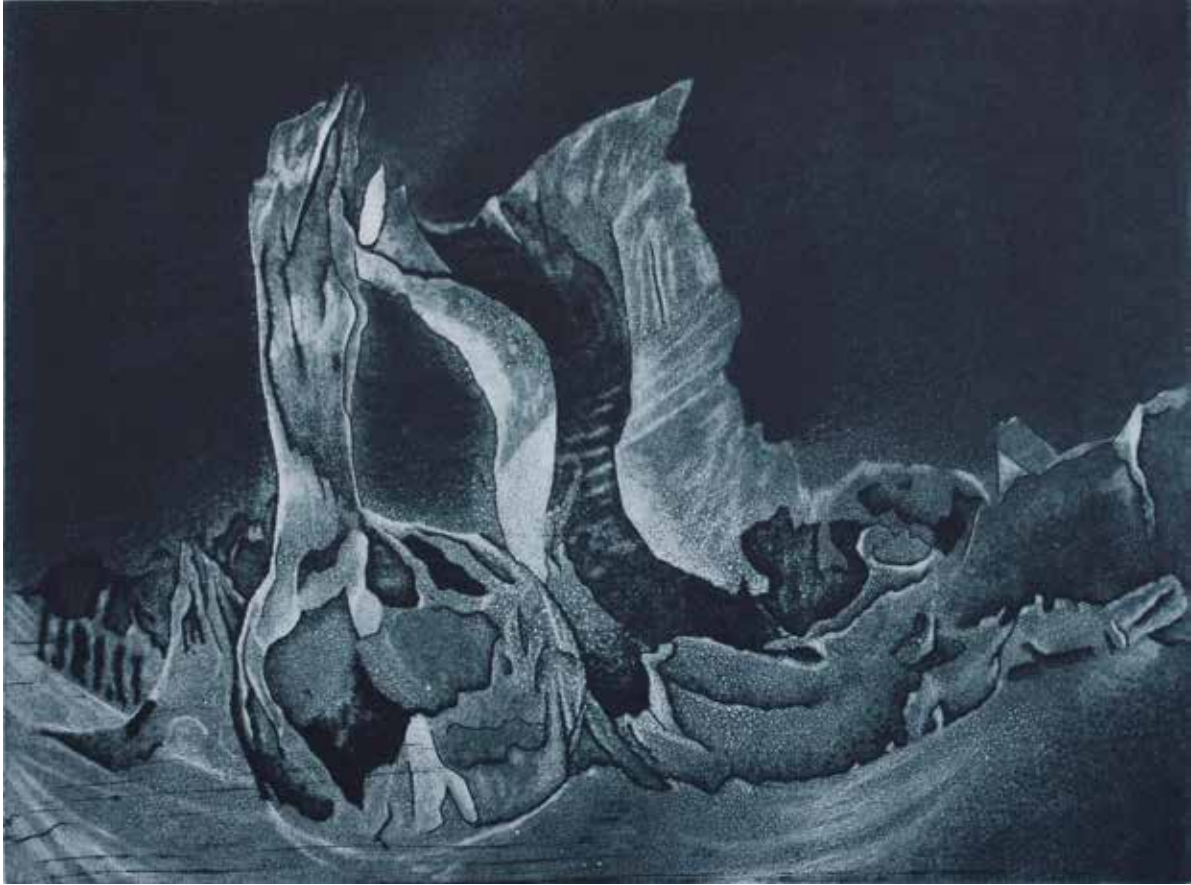


Sandro Bracchitta, *La Luce del Vulcano*, 2007,
carborundum, puntasecca e acido diretto,
mm. 330x450



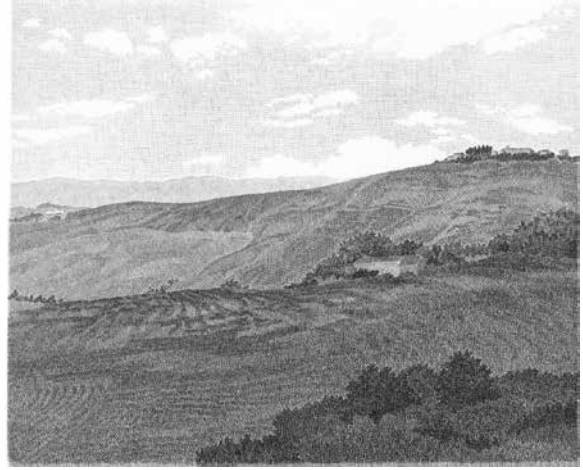
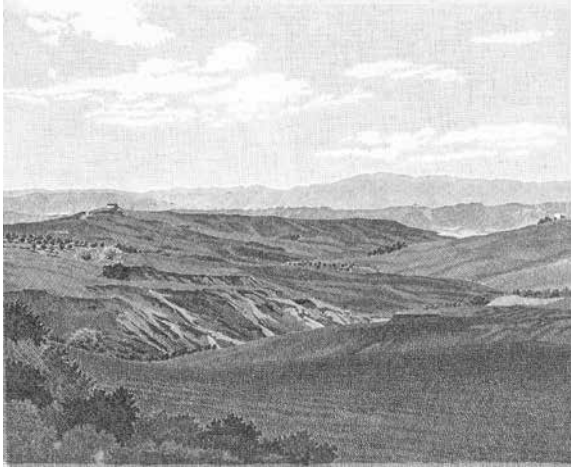


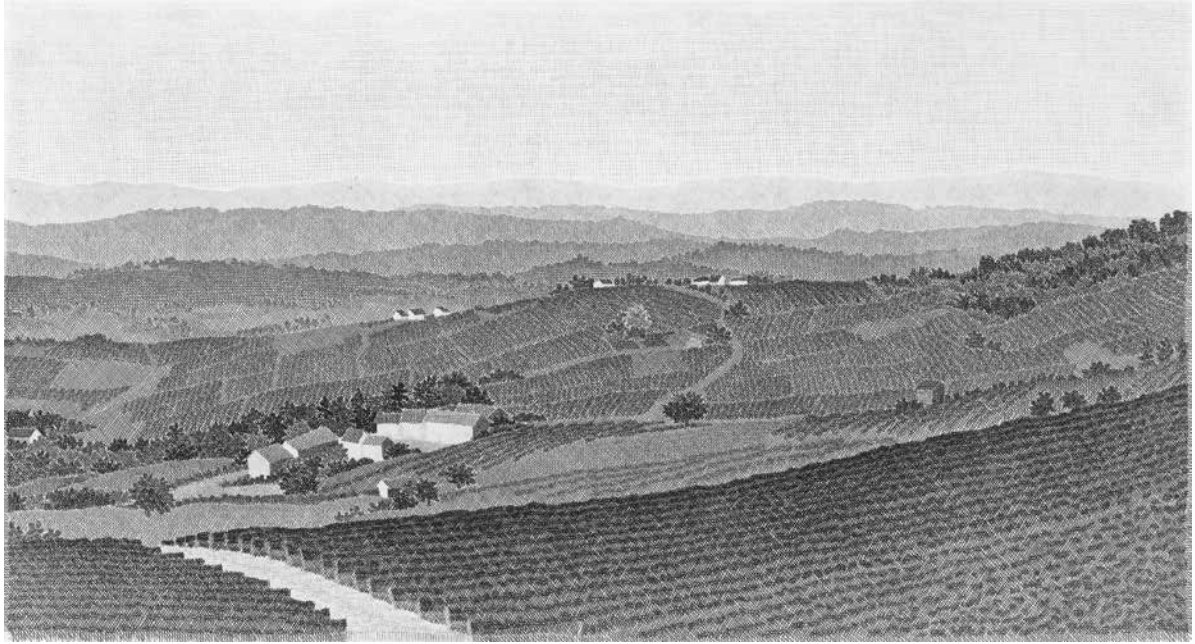




Daniela Cataldi, *Frammenti*, 2014,
acquaforte e rotella su ferro, mm 300x400













Alessandro De Bei, *San Nicolò dei Mendicoli*,
2014, acquaforte, puntasecca, mm 335x422



Alessandro De Bei, *Venezia, sera all'Angelo Raffaele*,
2014, acquaforte, puntasecca, ceramolle,
mm. 360x454



30

92

Valentino De Nardo, *Papaveri*, 1996,
acidatura diretta, acquatinta, aquaforte,
2 lastre mm 290x160



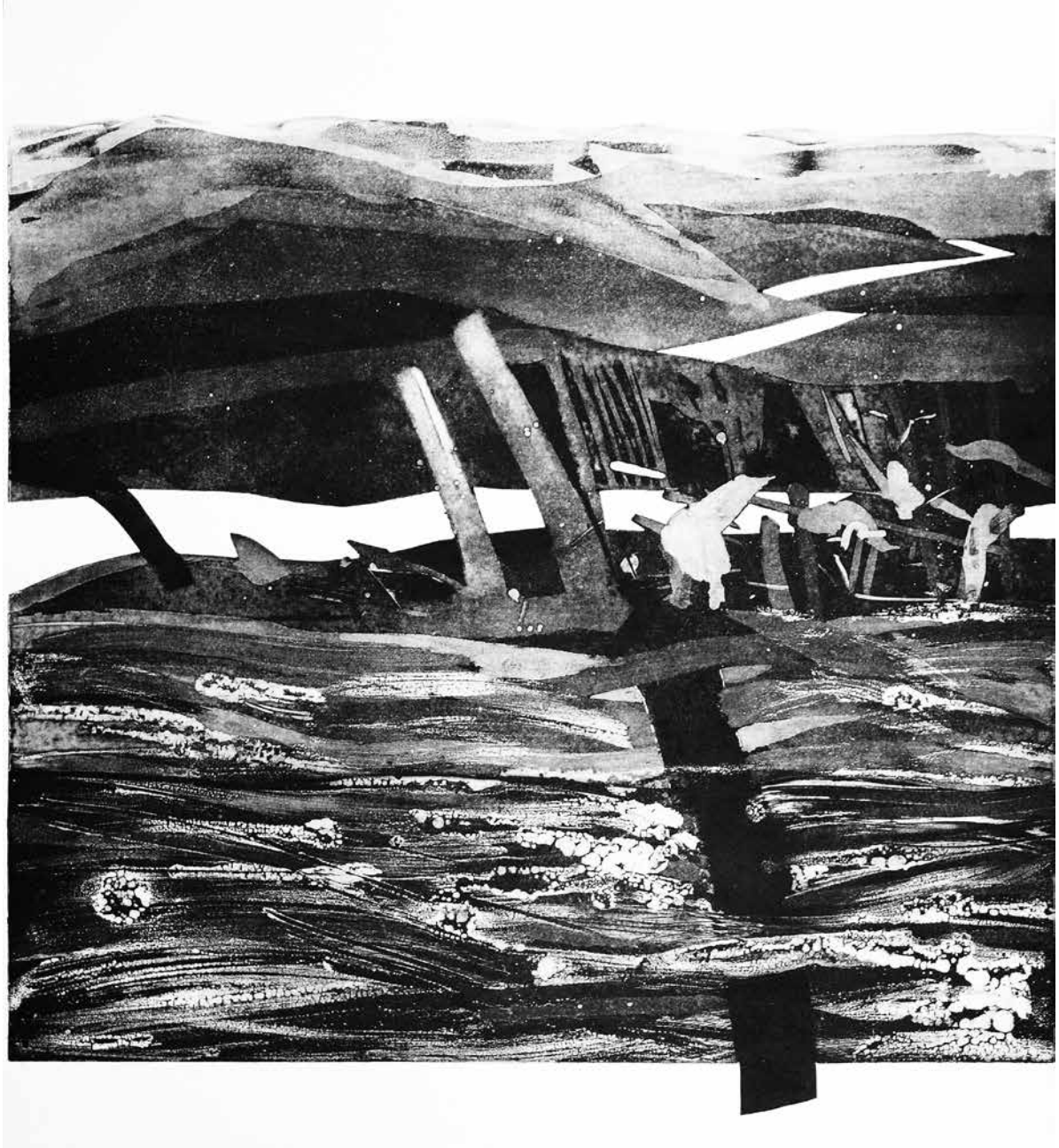


Dario Delpin, *In attesa della potatura*, 2006,
acquaforte, acquatinta, puntasecca,
mm. 377x374





Gino Di Pieri, *Landscape, via maestra 2*, 2010,
acquaforte, acquatinta, mm 500x508



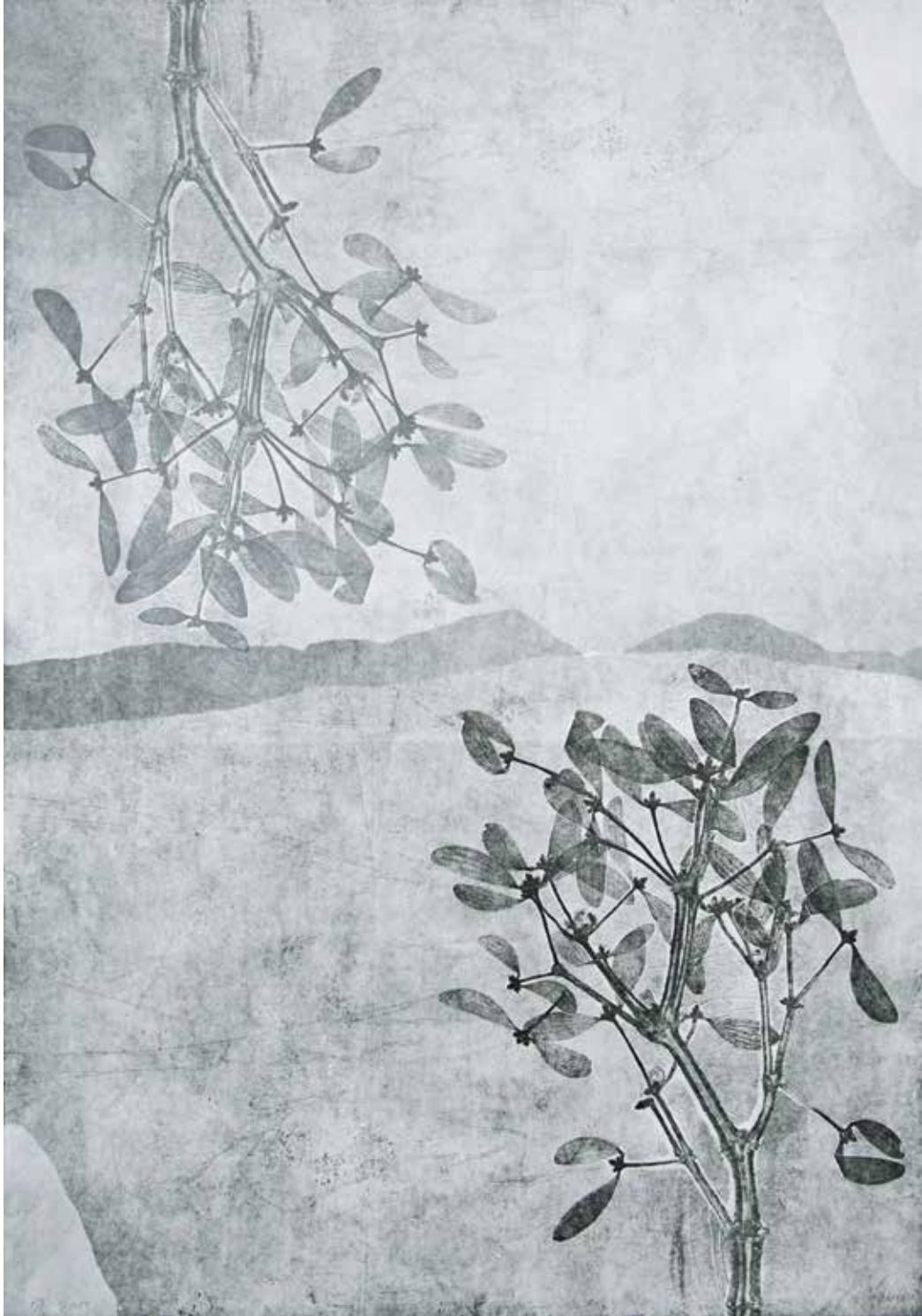


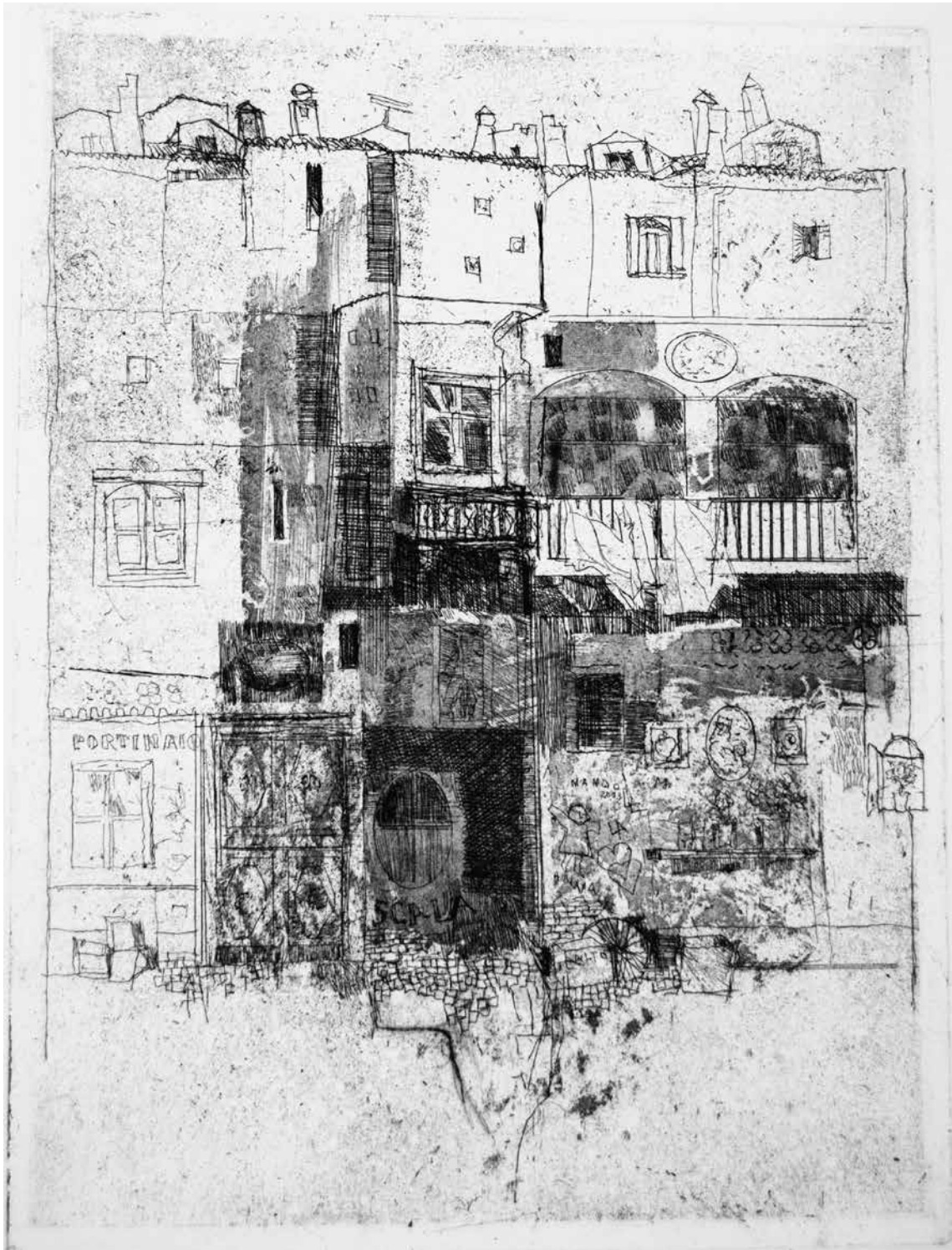
Fernando Di Stefano, *Preludio n° 3*, 2015,
acquaforte, mm 310x330





Elisabetta Diamanti, *ARIATERRA direzione*,
2013, ceramolle, bulino, mm 700x500





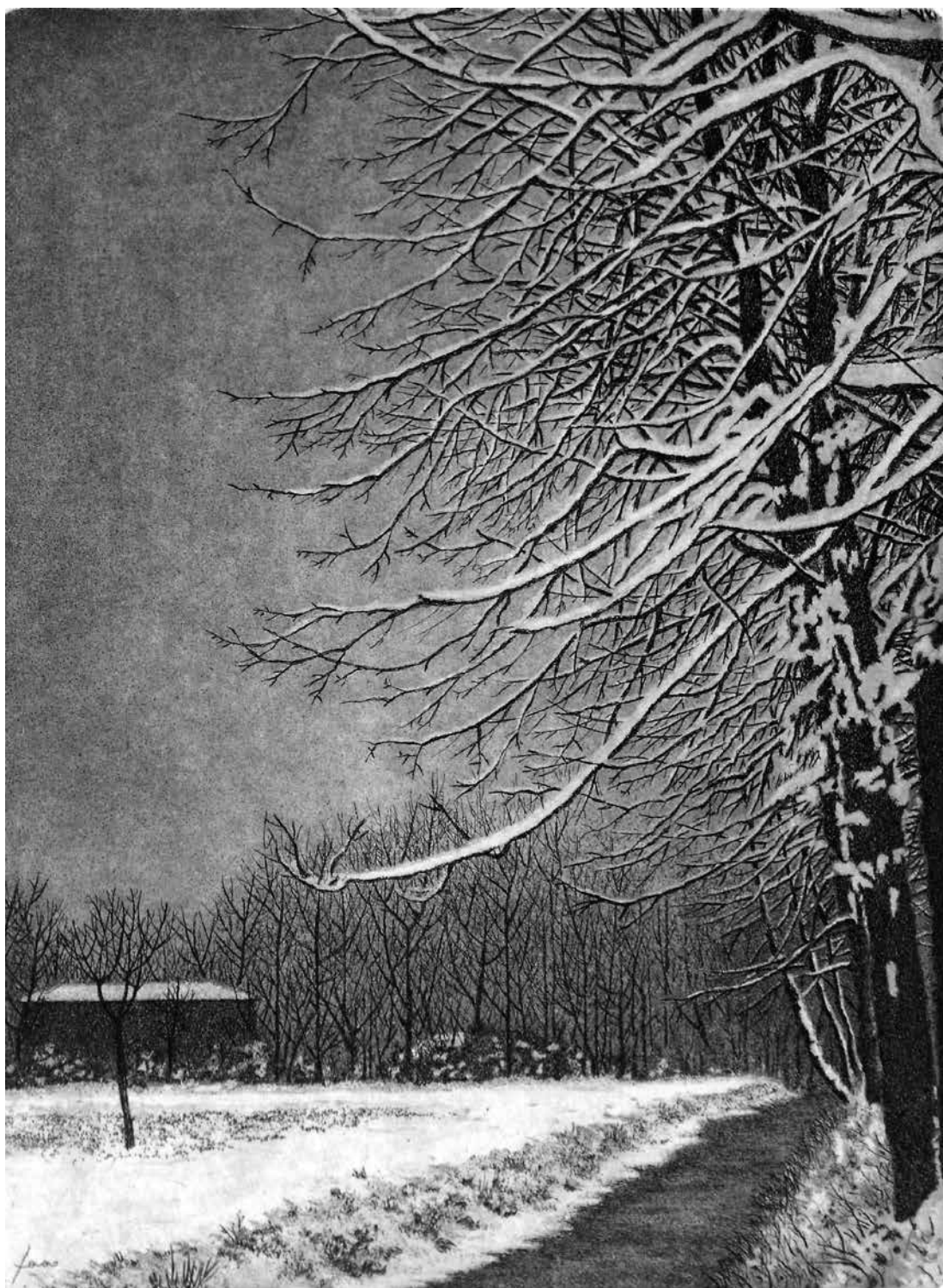
Fernando Eandi, *Cortile a Torino*, 2003,
acquaforte, acquatinta, mm 328x245



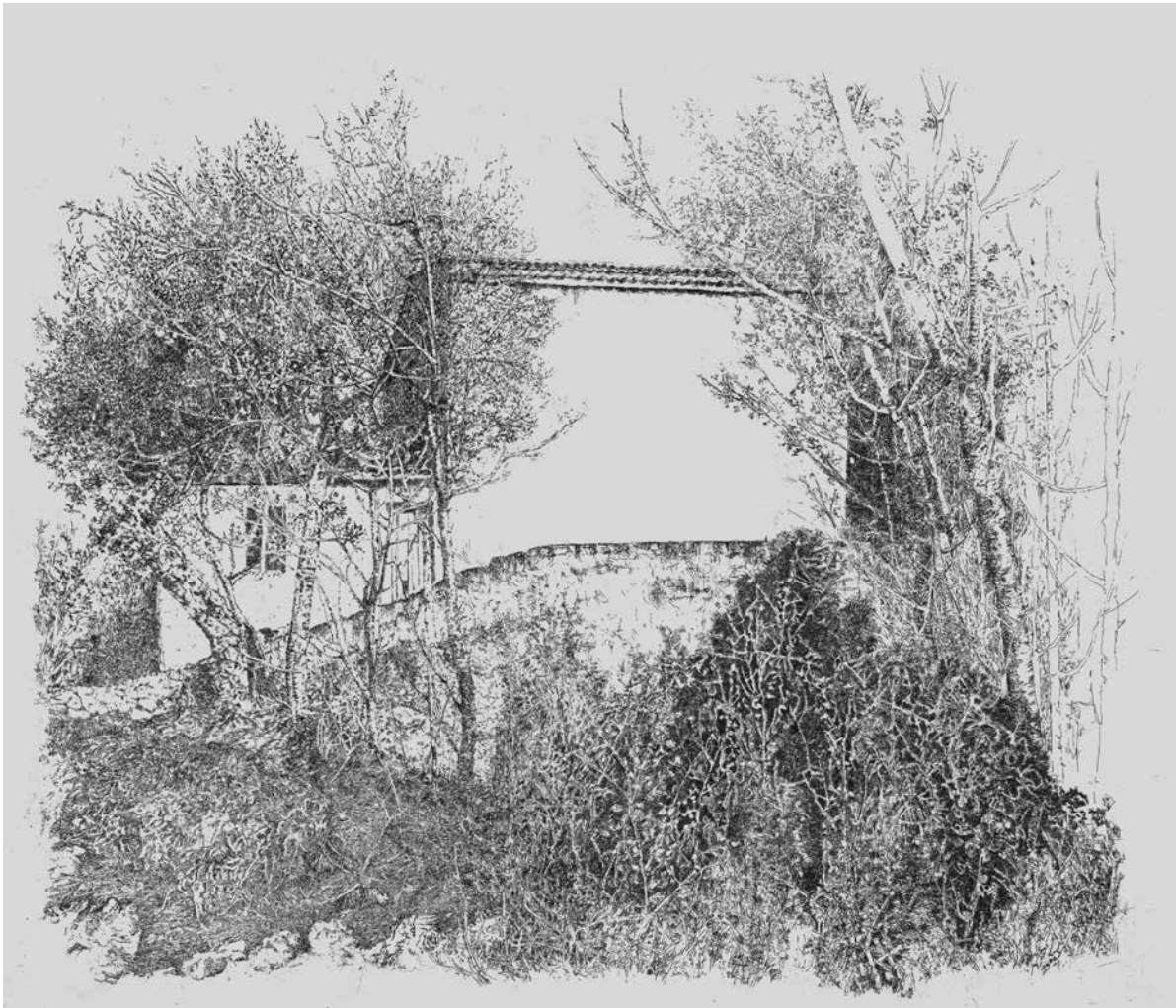
Fernando Eandi, *Gabbiani a Venezia*, 1995,
acquatinte, mm 265x206



Gianni Favaro, *Il gigante*, 2007,
acquaforte, acquatinta, mm 330x200

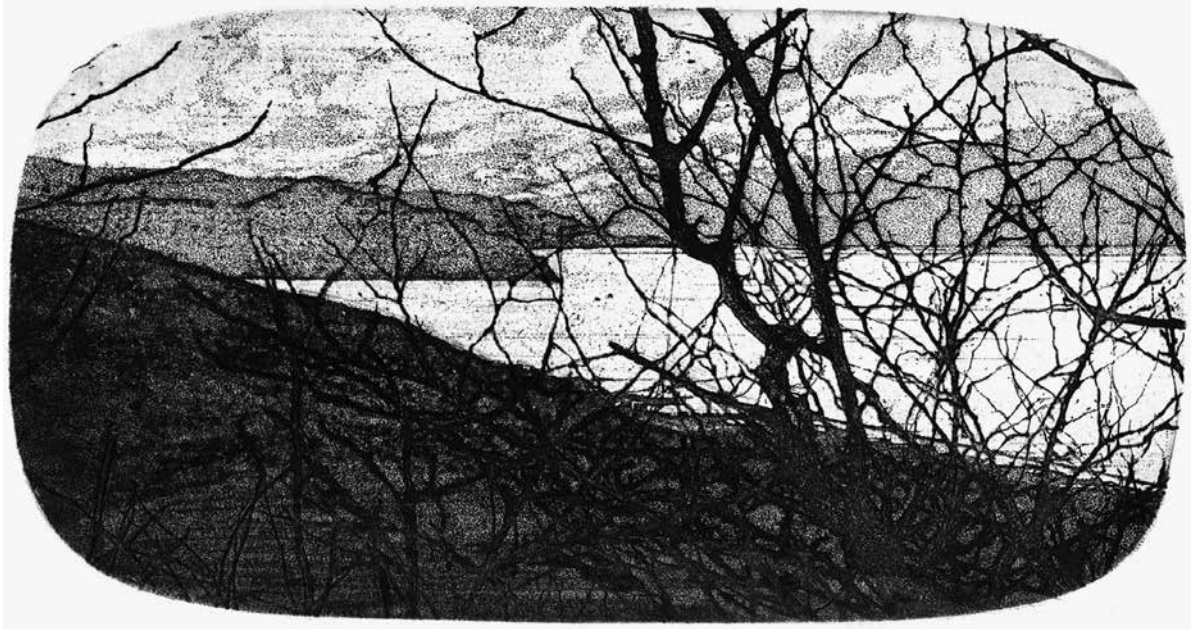


Gianni Favaro, *Neve sui tigli*, 2008,
acquaforte, acquatinta, 300x220



Patrizia Flaccomio, *Casa di campagna*, 2008,
acquaforte, mm 410x440

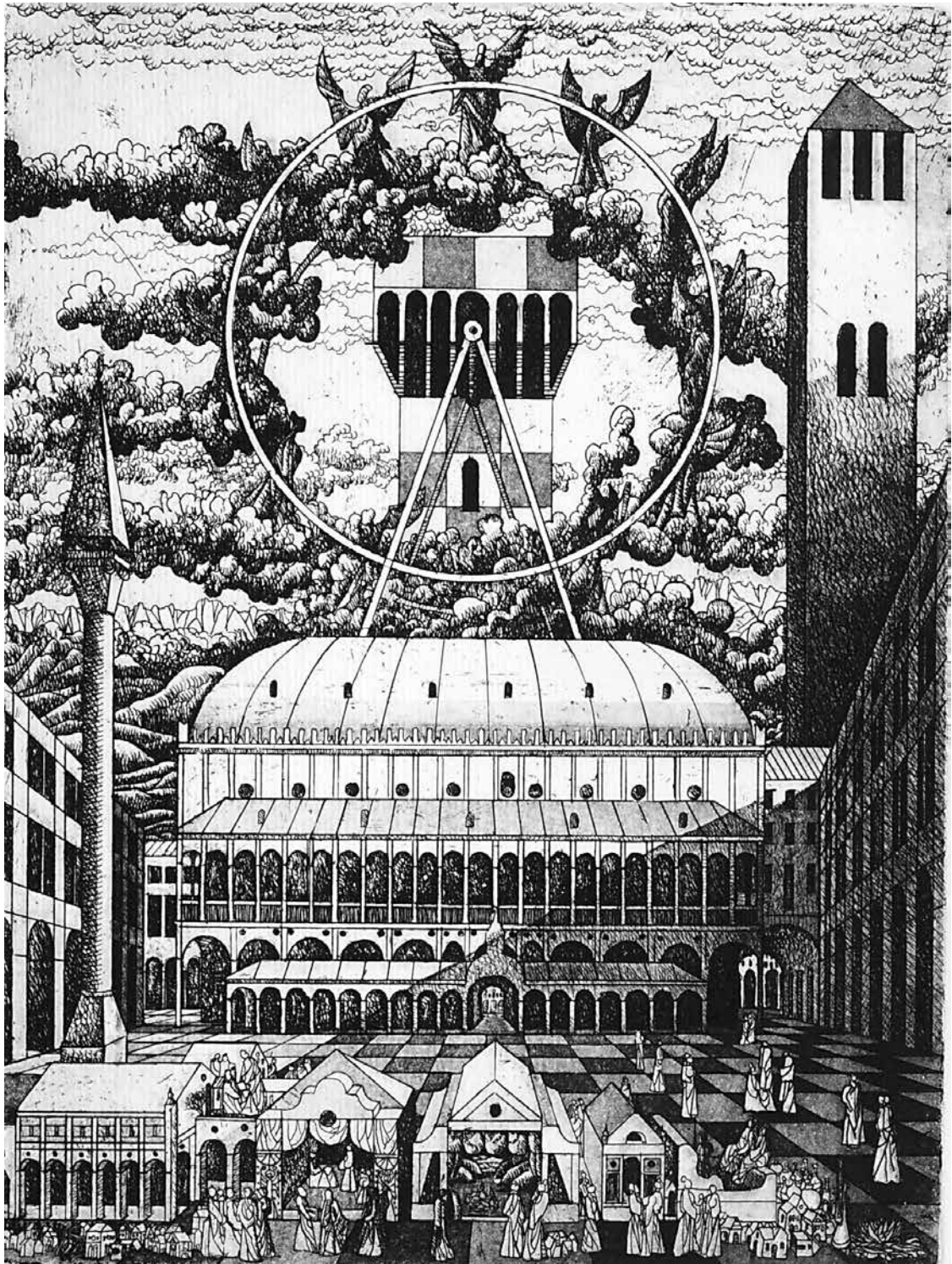




46
92

Paola Ginepri, *Alba dal Faiallo*, 2002,
acquaforte e acquatinta, mm 115x225





Bruno Grolato, *Festa per il salone*, 2007,
acquaforte, mm 237x178



Bruno Gorlato, *La Gran Guardia*, 2008, aquaforte, mm 237x178



Mario Guadagnino, *Ardara*, 1963,
acquaforte, aquatinta,
mm. 640x490





Cesco Magnolato, *Campo di Girasoli*, 1960,
acquaforte, acquatinta, mm 665x500



Cesco Magnolato, *Inverno*, 1960,
acquaforte, acquatinta, mm 665x500



Vittorio Manno, *Calanchi a San Mauro Forte*,
2002, puntsecca, mm 300x400





Silvana Martignoni, *Sovrumani silenzi e profondissima quiete*, 2015, acquaforte, puntasecca, acquatinta, maniera nera, mm 495x342



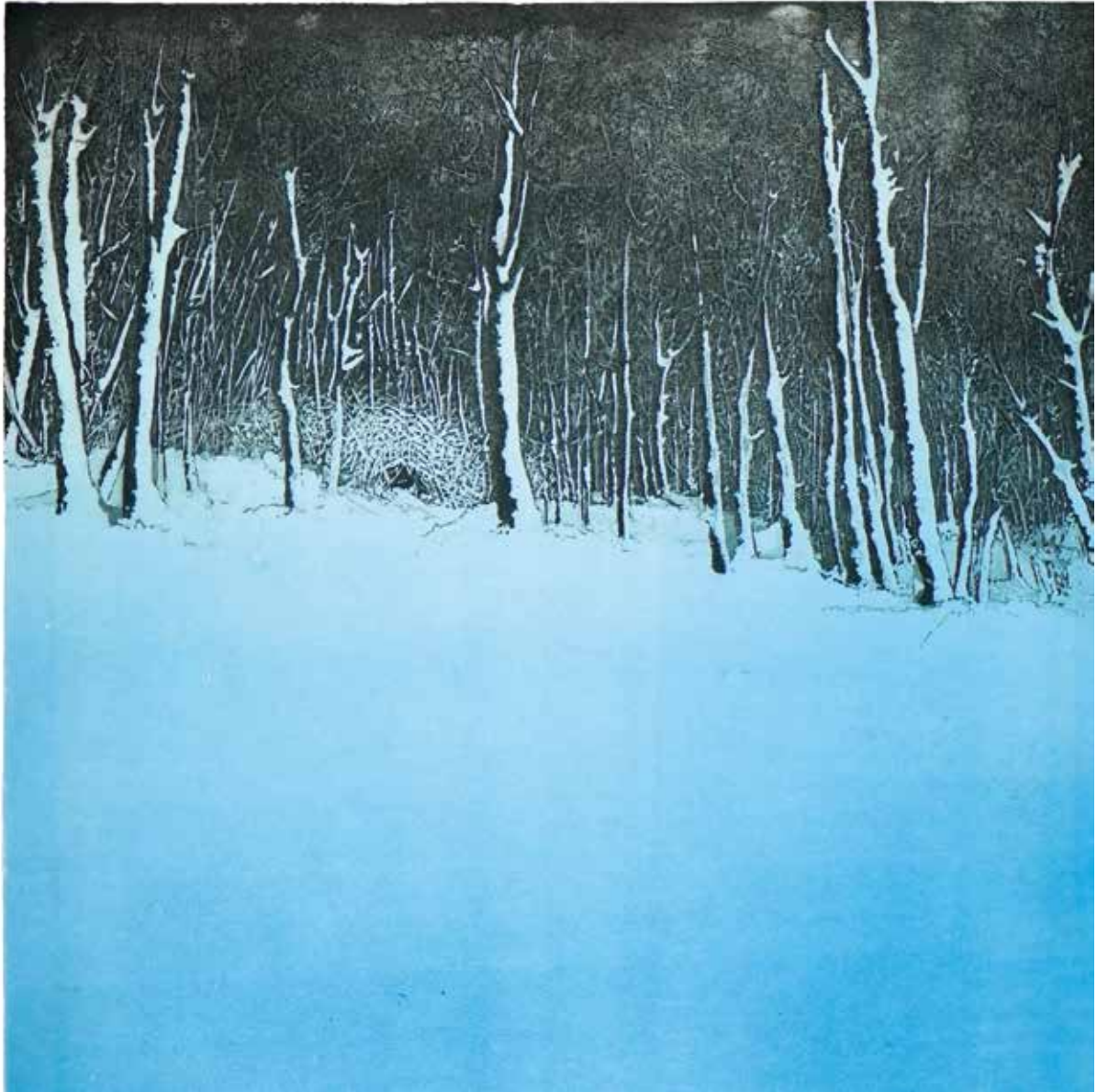


Giacomo Miracola, *La stagione del biancospino*,
2009, acquaforte, carborundum,
mm. 560x760





Bruno Missieri, *Bosco I*, 2013,
acquatinta a colori, mm 500x500





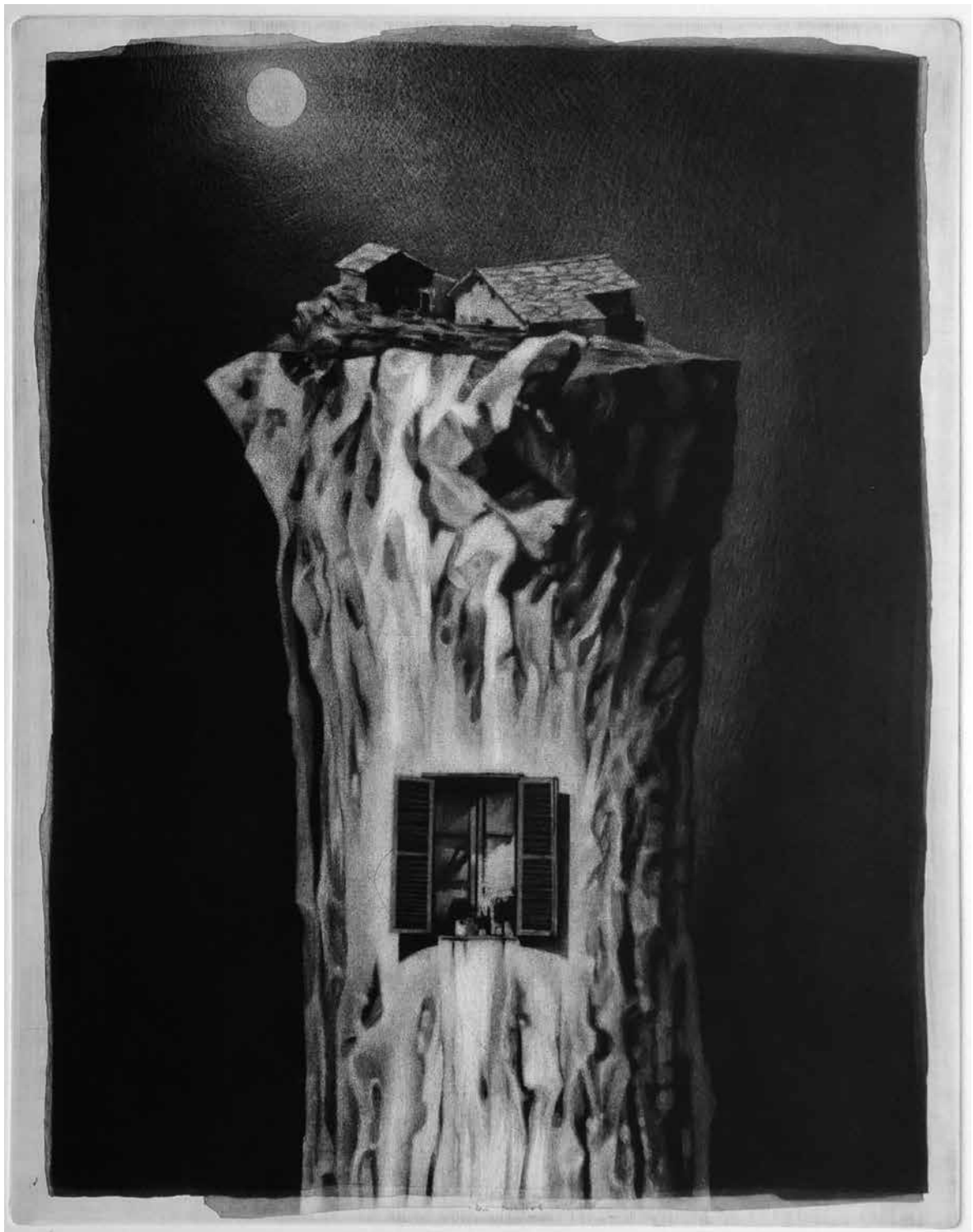
Bonizza Modolo, *Voci migranti I*, 2011,
acquaforte, vernice molle, puntasecca,
mm. 500x400



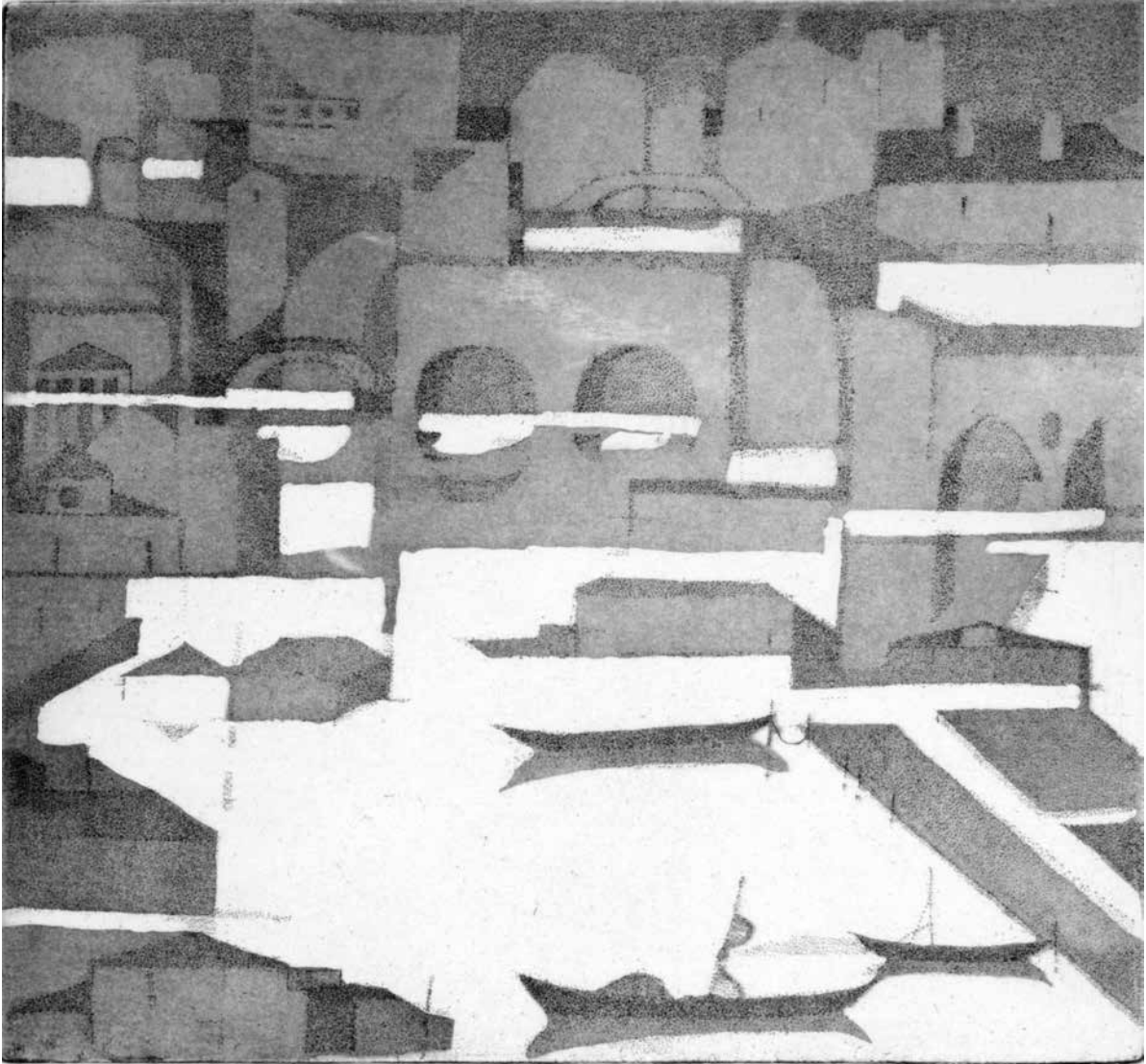
Bonizza Modolo, *Voci migranti II*, 2011,
acquaforte, vernice molle, puntasecca,
mm. 500x400



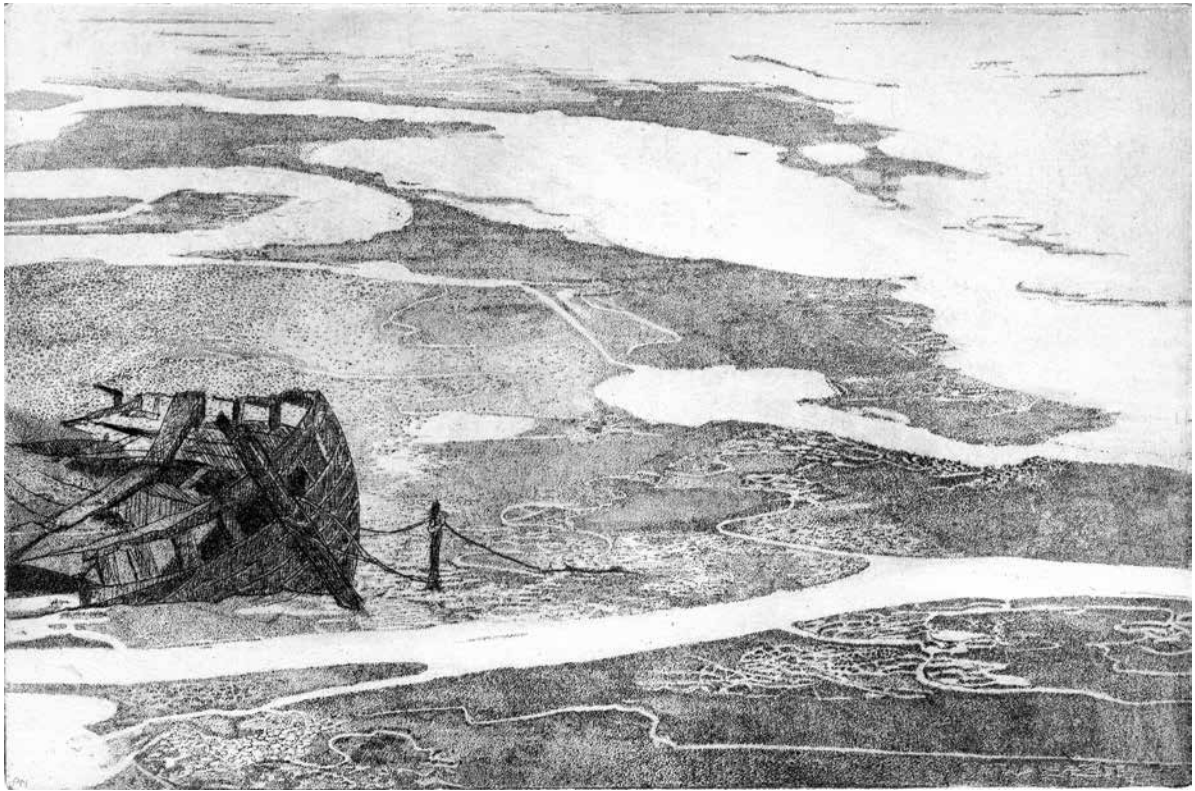
Ivo Mosele, *Il cowboy scruta l'orizzonte*, 2003,
maniera nera, mm 267x262



Ivo Mosele, *Nel paese dei miei sogni*, 1995,
maniera nera, mm 450x350



Paola Nasso Grienti, *Acqua alta a Venezia*,
2007, acquaforte, acquatinta, mm 163x175

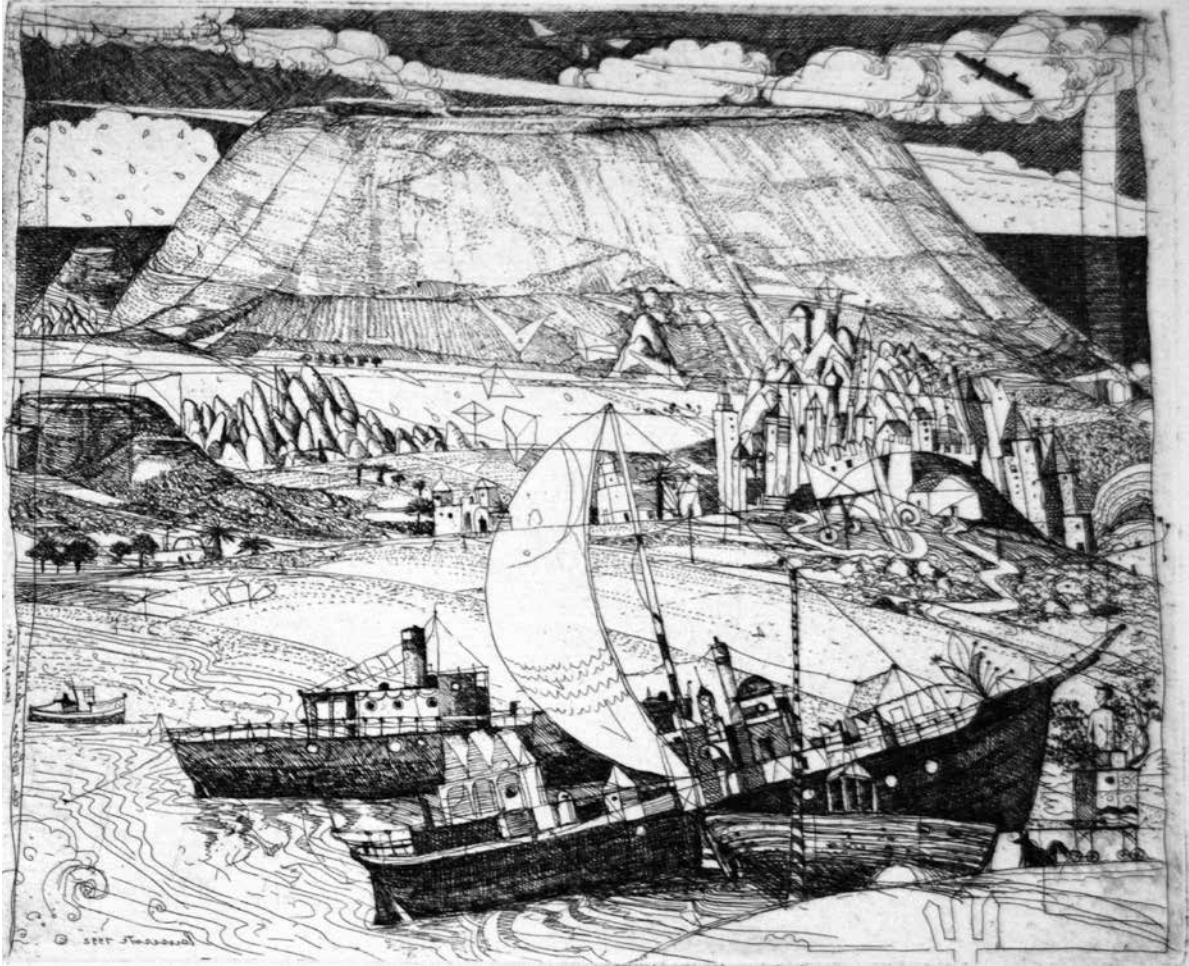




Luciana Nespeca, *Paesaggio ottocentesco*
(*Bassa marea*), 2009, ceramolle, acquatinta,
2 lastre mm 48x640



Luciana Nespeca, *Cartolina, Bassa marea*,
2009, acquatinta, ceramolle,
mm. 480x640



Claudio Olivotto, *Lanzerote*, 1995,
acquatinte, mm 162x198





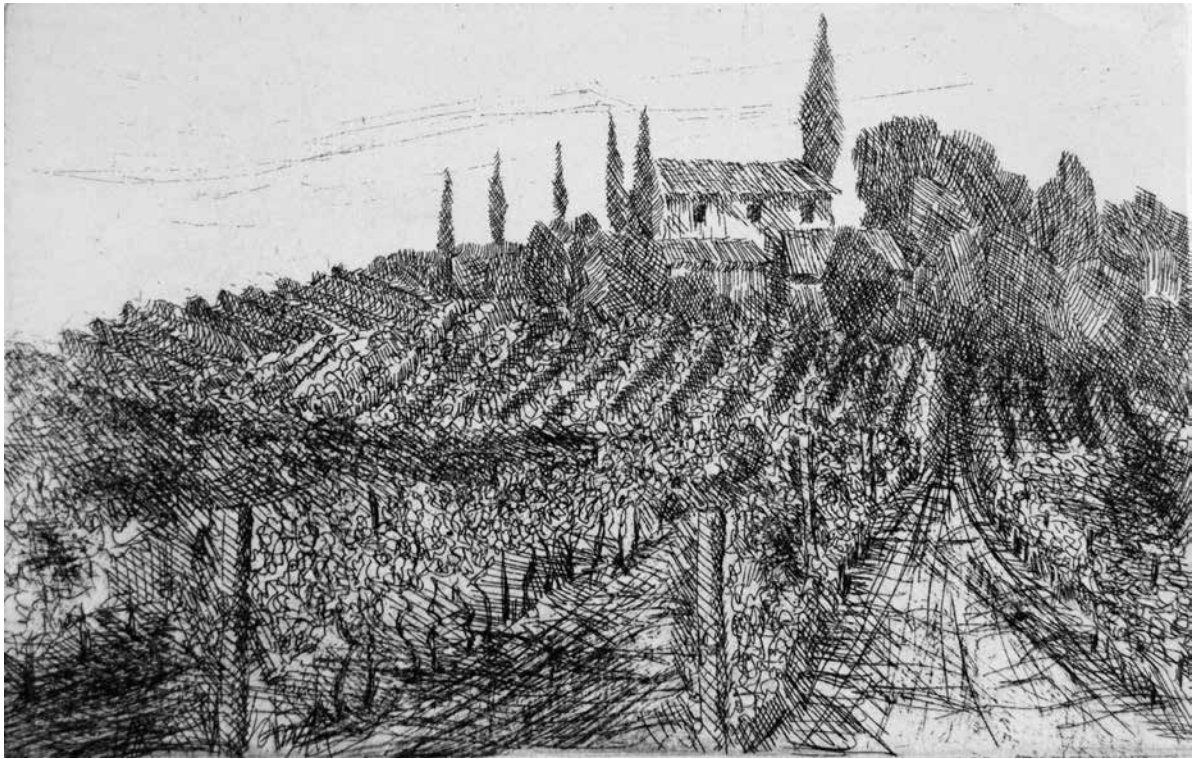
Maria Antonietta Onida, *Le tre sponde*, 2016,
acquaforte, mm 490x390





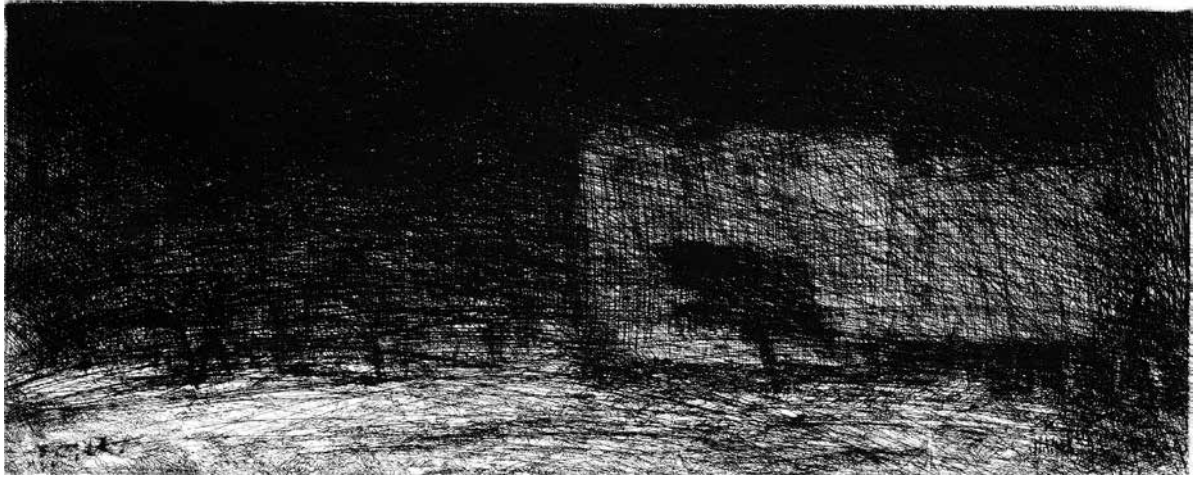
74
92

Maristella Pau, *Casolari con grande albero*,
1998, acquaforte, mm 145x200



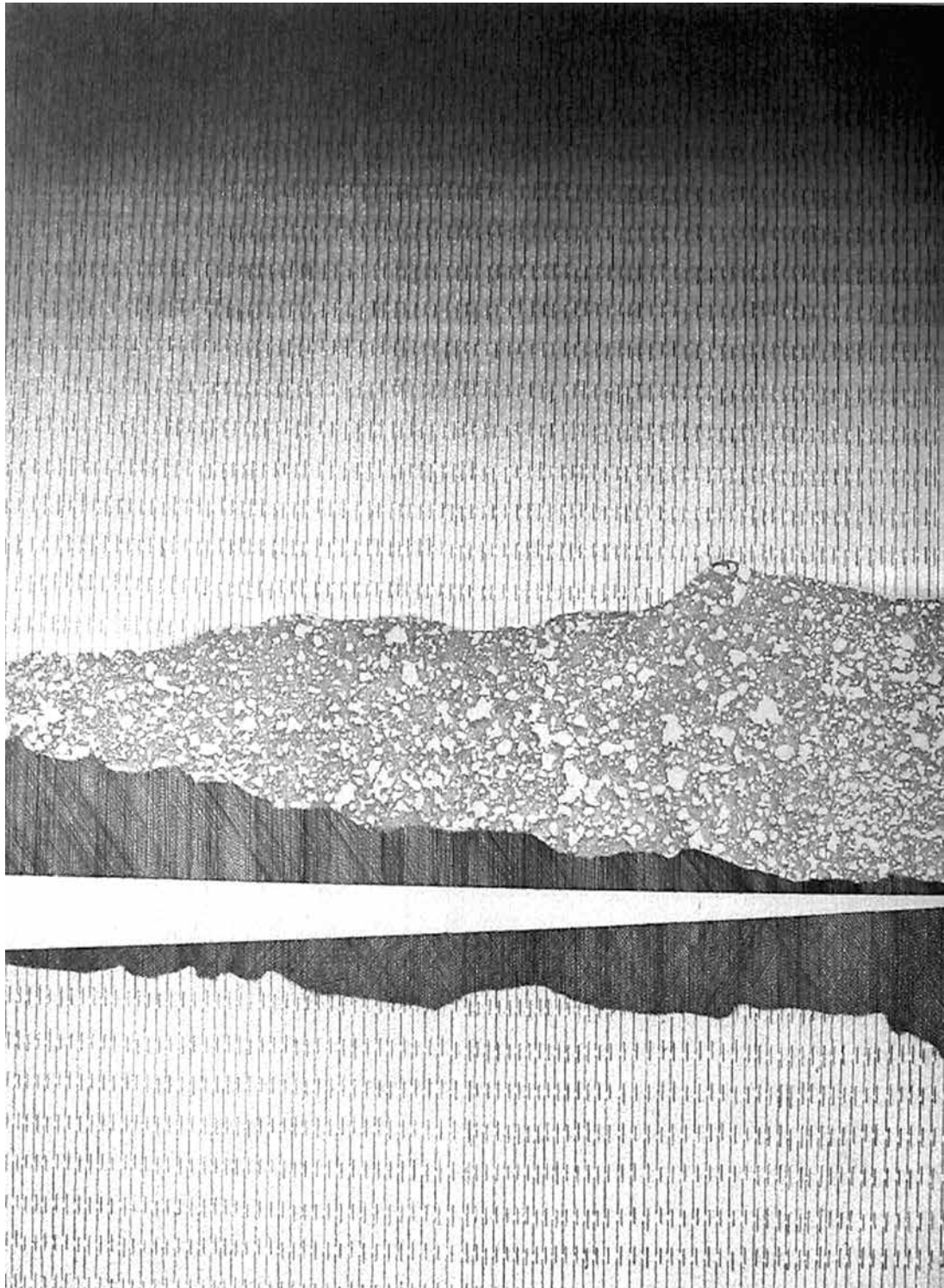


Antonio Pesce, *I luoghi della mia memoria*,
2001, acquaforte, mm 360x270





Angelo Rizzelli, *Segni del paesaggio*, 1987,
bulino, rotella, mm 320x300

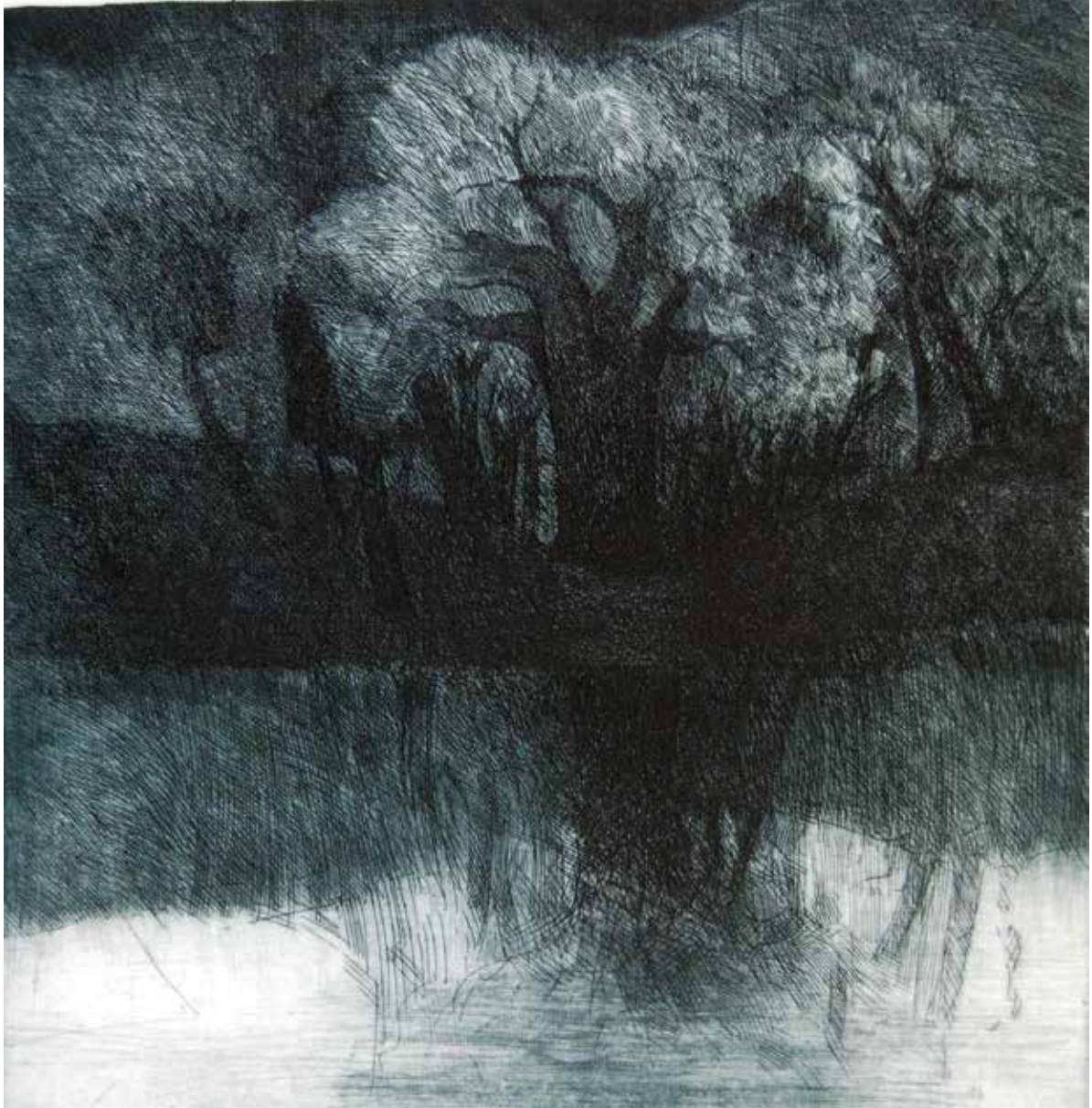




Sergio Saccomandi, *San Marco Venezia*, 2006,
acquaforte, acquatinta, puntasecca,
mm. 500x700



Sergio Saccomandi, *Verso il mare*, 2008,
acquaforte, acquatinta, mm 350x500



Augusta Tassisto, *Notturmo I*, 2015,
acquaforte, mm 302x294



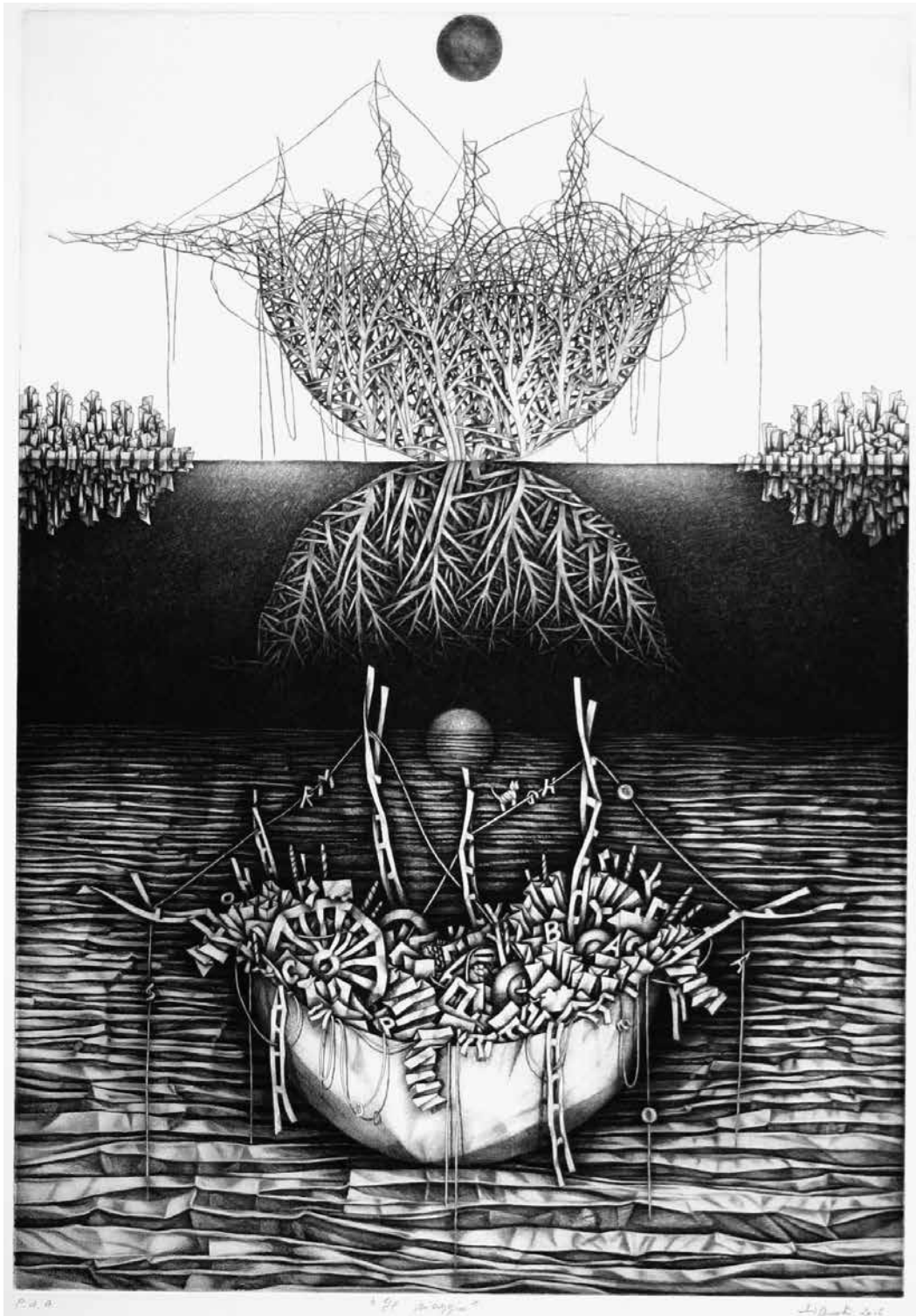


84
92

Elisabetta Viarengo Miniotti, *Giardino 2*, 2013,
acquaforte e ceramolle, mm 240x470



Elisabetta Viarengo Miniotti,
Giardino di Re Mida, 2015, acquaforte
e ceramolle a 2 colori, mm 300x400



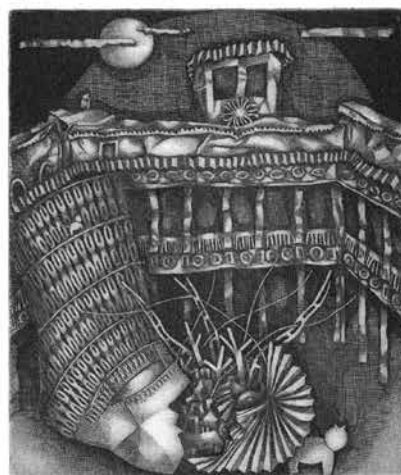
Marina Ziggotti, *Il viaggio*, 2015, acquaforte,
acquatinta, bulino, maniera zucchero,
mm. 500x350



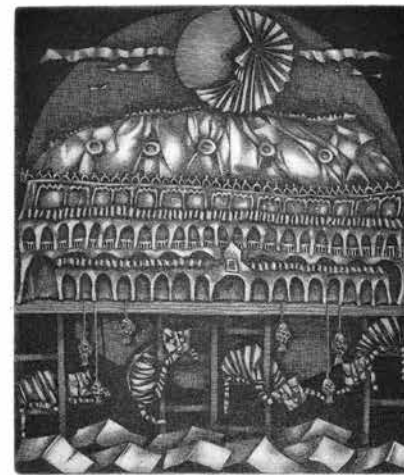
P.d.A. "Sf. Lucia" Ziggiotti



P.d.A. "Sf. Felice" Ziggiotti



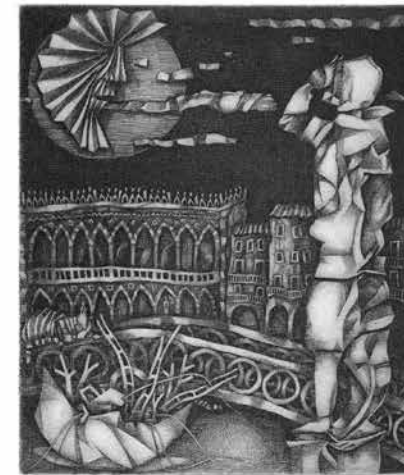
P.d.A. "S. Donato" Ziggiotti



P.d.A. "Sf. Juliana" Ziggiotti



P.d.A. "La porta" Ziggiotti



P.d.A. "La porta" Ziggiotti

Marina Ziggiotti, *Padovane lune*, 1997, 1998, 1999, acquaforte, acquatinta, bulino, mm. 514x284 (6 matrici mm 160x135)

INDICE

Presentazione	5
Un secolo di grafica a Treviso	7
Natura in foglio. Paesaggi e visioni nell'incisione contemporanea	11
Maria Pina Bentivenga	14_15
Gabriele Berretta	16_17
Sandro Bracchitta	18_19
Silvia Braida	20_21
Daniela Cataldi	22_23
Tina Ciravegna	24_25
Lara Monica Costa	26_27
Alessandro De Bei	28_29
Valentino De Nardo	30_31
Dario Delpin	32_33
Gino Di Pieri	34_35
Fernando Di Stefano	36_37
Elisabetta Diamanti	38_39
Fernando Eandi	40_41
Gianni Favaro	42_43
Patrizia Flacomio	44_45
Paola Ginepri	46_47
Bruno Gorlato	48_49
Mario Guadagnino	50_51
Cesco Magnolato	52_53
Vittorio Manno	54_55
Silvana Martignoni	56_57
Giacomo Miracola	58_59
Bruno Missieri	60_61
Bonizza Modolo	62_63
Ivo Mosele	64_65
Paola Nasso Grienti	66_67
Luciana Nespeca	68_69
Claudio Olivotto	70_71
Maria Antonietta Onida	72_73
Maristella Pau	74_75
Antonio Pesce	76_77
Angelo Rizzelli	78_79
Sergio Saccomandi	80_81
Augusta Tassisto	82_83
Elisabetta Viarengo Miniotti	84_85
Marina Ziggotti	86_87



Associazione Nazionale Incisori Contemporanei



Finito di stampare nel mese di Febbraio dell'anno 2016 presso La Grafica Tipolitografia, Verona
www.lagraficatipolitografia.it

