

Nel silenzio della Notte Santa

*Tra colore e bianco e nero
al Museo Uomo Ambiente*



Bazzano (Parma)

*14 dicembre 2013 - 6 gennaio 2014
aperto dalle 15.00 alle 20.00*

Tra colore e bianco e nero

Di notte tutti i gatti sono grigi, recita un vecchio proverbio: condensato di saggezza popolare di più di qualche legge fisica e fisiologica. Senza pretendere minimamente di spiegare un fenomeno complesso come la vista, possiamo dire, in soldoni, che la specie umana vede attraverso la luce; in mancanza totale di questa, ogni nostra possibilità di percepire gli oggetti stessi è annullata. Nel nostro mondo, questa è una circostanza che non si verifica, fortunatamente, mai; ma è normalmente nella nostra esperienza che quello che di giorno appare coloratissimo, verso sera lo è molto meno, che di notte vediamo solo una scala di grigi piuttosto scuri, e magari all'alba le cose appaiono tutte biancastre-azzurrine. Di sera, di notte e all'alba è più facile percepire la forma delle cose; di giorno il loro colore, nella relazione specifica di aree con tonalità diverse. Così, la nostra conoscenza del mondo è anche fortemente legata al colore, come se questo fosse strutturalmente ine-

rente alla forma stessa: per noi tutti è ovvio che un'albicocca è di colore arancio, alcuni tipi di mela rossi, le foglie degli alberi in diverse sfumature di verdi, la terra in differenti *nouances* di marrone, il cielo in varie specie di azzurro. In realtà, questi sono quelli che si percepiscono nella "bianca" luce del sole; ma, mutandone la lunghezza d'onda, come si può fare ad esempio in alcune tecniche diagnostiche per i dipinti, il rosso si percepisce come giallo, il verde come azzurro o violetto, l'azzurro come un viola più scuro, o addirittura come nero. In qualche modo, benché anche questa dislocazione dei colori non accada mai nella realtà, sembriamo esserne ben consapevoli, perché in alcune circostanze, e nel mondo della fantasia, essi possono essere mutati a piacere, senza che per questo noi perdiamo la capacità di riconoscere le cose; un albero con le foglie azzurre o viola resta per noi pur sempre un albero.

Come è evidente, questo costituisce insieme una costrizione e una libertà per il pittore che, come succede-

va nei secoli passati, volesse, per così dire, “riprodurre” nel suo dipinto il mondo visibile; per essere credibile, le sue strutture fondamentali, il cielo, la terra, gli spazi, le cose, dovevano essere rappresentate col loro consueto e “normale” colore: un albero, inevitabilmente, con la chioma verde; d’altra parte, nulla impediva di “intensificare” la realtà, accentuando la luminosità del colore, azzardando accostamenti inconsueti, portando l’intensità delle tinte a livelli mai provati.

Voglio dire, insomma, che il colore è per un pittore uno degli strumenti fondamentali alla costruzione di una immagine che, sul piano bidimensionale della tavola o della tela, simulasse le tre dimensioni del mondo visibile e reale. In questo senso, esso era anche straordinariamente duttile: l’aria, lo sappiamo, è qualcosa di invisibile e irrappresentabile, ma un colore molto vivido e acceso, “saturo”, come si direbbe in termine tecnico, ti fa vedere una forma come molto vicina, quasi come se fosse scomparsa l’aria interposta tra l’occhio e la forma; un

colore spento e alleggerito sulla stessa forma la fa apparire lontana, come se una foschia, un po’ di nebbia, fosse penetrata nel nostro campo visivo. Allo stesso modo il colore scuro designa cose vicine, il chiaro quelle molto lontane. Di per sé, dunque, il colore ha la possibilità di rappresentare la distanza fra i nostri occhi e gli oggetti, e di renderla immediatamente evidente, anche senza l’espedito geometrico della prospettiva; va da sé che la cooperazione tra i due mezzi incrementa in maniera fortissima la sensazione di realtà. Se poi l’artista, anziché scegliere dei colori staccati, senza relazioni l’uno con l’altro, li accosta con una certa sensibilità per le sfumature, la sua possibilità di rappresentare l’atmosfera, il momento del giorno, la stagione, il calore del sole o i primi freddi autunnali, aumenta in maniera esponenziale.

È quanto avviene, ad esempio, col dipinto di quest’anno, una piccola *Natività* (cm 37 x 21) del pittore bergamasco **Andrea Previtali**, attivo nei primi 28 anni del Cinquecento; Bergamo era allora parte dello stato

veneto, e l'artista naturalmente, nei suoi anni giovanili, si recò a imparare il mestiere nella capitale, Venezia. Questo accadeva proprio negli anni in cui Giorgione metteva a punto il suo particolare modo di dipingere, contrapponendo tono di colore a tono di colore, che riusciva a dare la sensazione di una verità atmosferica alle sue immagini sino ad allora mai vista. Inutile dire che, nonostante qualche resistenza mentale dovuta alle cose che aveva già imparato, anche Previtali assorbì qualcosa di questo rivoluzionario metodo pittorico. Il dipinto è infatti stilisticamente coerente con una serie di altre sue opere compiute negli anni Venti del Cinquecento, in cui ricorre l'idea di un primo piano oscurato dal controluce, la cui massa buia è contrapposta ad un brillante paesaggio lontano. Questo espediente di drammatizzazione narrativa gli è del tutto caratteristico, e si rivede in molte sue opere; nel caso specifico si può dire che la nostra tavoletta sia quasi una riedizione in verticale, ed in formato minore, della grande tela con la

Natività delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, della quale ripete in massima parte lo schema della composizione. Quest'ultima è molto simile a una *Crocifissione* nella chiesa di Sant'Alessandro della Croce a Bergamo, datata 1524, e deve essere perciò considerata a questa contemporanea.

La peculiarità di questa immagine è però di essere costruita esclusivamente tramite il colore, rinunciando praticamente del tutto al supporto del disegno: infatti, le linee di contorno delle figure quasi sfumano e si mescolano con la zona circostante. La resa dell'immagine è perciò quella di un colore levigato e fuso, scandito a zone, entro le quali sembra che anche i volumi si appiattiscano; il gregge nel paesaggio, le scure sagome stesse dei pastori sono restituite come macchie di bianco e di nero, quasi a "sporcare" e interrompere la continuità delle aree di colore su cui si collocano. In questo modo si perde un poco il senso del rilievo e della perfezione ideale delle forme, ma si ottiene l'idea di un'aria lucente, di brillio,



a volte aumentato da una serie di piccole pennellate d'oro, che rendono la freschezza di un'alba primaverile, di prati imbevuti di guazza. Le vecchie foglie secche sui rami, anziché annerirsi nel controluce, brillano nel loro ruggine contro il cielo d'argento, con una morbidissima, vellutata fusione di colore. Quella peculiare levigatezza e sfumatura sono parte della tradizione pittorica lombarda, soprattutto dopo Leonardo da Vinci.

Nondimeno, è abbastanza evidente, come ho detto, che questa sia anche una personale risposta alla conoscenza dei dipinti più moderni di Giorgione; quel tocco di macchia sulla mano destra del San Giuseppe, che regge il bastone, i pomelli rossi della sua faccia, il *flou* della barba, l'accordo di gialli e viola nelle sue vesti, il candore del bianco velo della Madonna, dipendono da modelli del grande maestro, come la giovanile *Sacra Famiglia* Benson della Galleria Nazionale di Washington. Val la pena anche di notare che, nonostante la canizie, San Giuseppe appare uomo ancora solido e

vigoroso, e non vecchio e incapace; questa è una variante che si originò, a Bergamo, dalla predicazione quaresimale di fra' Girolamo da Piacenza, nel 1512, molto forte nel rivendicare le sue qualità di marito, e padre, e lavoratore esemplare.

Tuttavia, il substrato della pittura di Previtali era di radice più antica. Per le regole di decoro della sua mente, ad esempio, una composizione non poteva dirsi tale se non era accordata in equilibrio simmetrico: attorno al blocchetto centrale di Gesù bambino a terra, le due figure della Madonna e di San Giuseppe si corrispondono precisamente, persino nella grazia ritmica dei gesti e degli atteggiamenti. Il manto della Madonna si piega verso terra in una curva lenta e dolcissima. Inoltre, come tutti a quell'epoca, egli non poteva fare a meno di ricorrere, come sussidio di invenzioni, al mondo nordico e alle incisioni di Dürer: la particolare forma dell'albero dietro la capanna è derivata piuttosto esattamente dall'incisione col *Grande corriere* del maestro tedesco; e si direbbe che

persino la costruzione, coi suoi rustici travi e le tavole appuntite della staccionata, sia fortemente ispirata a motivi, liberamente rimontati, del pittore di Norimberga.

Per tutte queste ragioni, e nel confronto con le opere documentate di Previtali, si può dire piuttosto tranquillamente che il dipinto esposto è stato eseguito negli ultimissimi anni della vita dell'artista, dopo il 1525 del polittico di Santo Spirito, oggi all'Accademia Carrara di Bergamo, e prima della sua prematura morte per peste, nel 1528.

Quel che al pittore riusciva facilmente, anzi quasi obbligatoriamente, col colore, richiedeva metodi diversi all'incisore. Bisogna anzitutto intendersi sul fatto che "incisione" è un termine estremamente generico, che comporta molti modi diversi di fissaggio di un'immagine su un foglio di carta, generalmente bianco. Diversi anzitutto per il materiale, legno o rame, di cui è fatta una matrice stampabile; diversa per il modo in cui si riesce a ottenerla; diversa per il modo

e i macchinari per cui l'immagine passa dalla matrice alla carta. Descriverli tutti sarebbe troppo lungo; i fogli esposti scartano, ad esempio, il metodo più antico, quello della matrice di legno, o xilografia, già in uso a partire dalla fine del Trecento o dai primissimi anni del Quattrocento. Disegnata un'immagine su un blocco piano di legno dolce, l'artigiano toglieva pazientemente tutto quello che stava tra i vari segni; alla fine, ne veniva fuori una sorta di campo vuoto, con dei rilievi corrispondenti, nel loro spessore, alle linee che si intendevano riprodurre. Inchiostriati quei rilievi, l'immagine si otteneva per pressione sul foglio tramite un torchio piano. Le copie che se ne potevano ricavare nel tempo erano però molto poche, perché i crinali in rilievo erano tanto più fragili, quanto più sottile era il segno da riprodurre; molto spesso la semplice pressione del torchio, per quanto ammortizzata dal letto di feltro, tendeva a spaccarli. Trattandosi poi di legno dolce, facile da intagliare, era altrettanto facilmente attaccato dai tarli,

e la minima tana che fuoriuscisse dai rilievi rovinava l'immagine. Benché molti pensino che stampare xilografie dipenda dall'invenzione della stampa a caratteri mobili di Gutenberg, è vero esattamente il contrario; è quest'ultima a sviluppare l'idea e la macchina necessarie, partendo dal già esistente.

Per ovviare al problema della fragilità del materiale, e dei tempi lunghi necessari, attorno al 1465 due grandi artisti, in Italia, cominciarono indipendentemente a imitare quello che già aveva fatto la sua apparizione nel Nord Europa; si tratta di Pollaiuolo a Firenze, e di Mantegna a Mantova. La novità consisteva nell'abbandono del blocco di legno, passando alla lastra di rame, e nella nuova macchina per stampare: una lastra di rame veniva ora incisa con dei solchi, prodotti da uno stilo appuntito, chiamato bulino, riempiti poi da un inchiostro di stampa piuttosto denso e oleoso. Questo era evidentemente passato su tutta la lastra, e successivamente ripulito. L'inchiostro penetrato nei solchi passava, a pres-

sione, sul foglio di carta; ma, per evitare le differenze tra zone pressate più fortemente e altre meno (nel vecchio torchio piano, a vite, la forza massima corrispondeva al centro geometrico del foglio, e si attenuava, via via, andando nelle aree più lontane dal centro), veniva utilizzata una macchina a rulli che, passando in successione su tutto il foglio, garantiva uniformità di impressione. Questo metodo era infinitamente più preciso del precedente, ma richiedeva all'artista un grande, quando non eccezionale controllo di mano; se lo stilo, o "bulino" sfuggiva per un attimo, si produceva uno striscio incancellabile, e occorreva rifare tutta la lastra. In ogni caso, il rame rimosso nel fare i solchi non spariva miracolosamente, ma si dislocava, in quelle che si chiamano in gergo tecnico "barbe" ai due bordi del solco stesso; non davano noia eccessiva, ma producevano visibilmente avvallamenti più profondi sul foglio stesso.

Nel tempo, si passò dunque a un'altra tecnica; fermo restando il

macchinario, un modo diverso di incidere la lastra garantiva un metodo di lavoro molto più pratico e semplice, per quanto anch'esso non esente da rischi. Si copriva la lastra con una sorta di "vernice", di composizione diversa da artista a artista, che fosse tuttavia impermeabile; su questa si disegnava direttamente con uno strumento non più necessariamente appuntito, quanto piuttosto con una piccola sfera in punta. Il metodo consentiva anche, contrariamente al precedente, di commettere degli errori: si poteva infatti "riverniciare" la zona che si intendeva correggere, e procedere nuovamente al disegno. Sopra a tutta la lastra si versava poi dell'acido; dove la "vernice" era stata rimossa, o estremamente assottigliata, dal disegno, esso agiva mangiando il metallo, e creando i solchi. Bastava poi pulire per bene la lastra, inchiostrarla, ripulirla ancora in modo che l'inchiostro restasse solo dentro i solchi, e si poteva procedere alla stampa. Per le sue qualità corrosive e l'aspetto simile ad acqua, l'acido veniva chiamato

"acqua forte"; e in breve tutta la tecnica incisoria venne designata con lo stesso nome, scritto, stavolta, tutto unito. Qualche artista si ammalò gravemente, tuttavia, o addirittura venne a morte per l'inalazione dei vapori degli acidi usati.

Questi sono, descritti grossamente, i metodi principali per eseguire un'incisione; non sempre è facile distinguere precisamente fra l'uno e l'altro dei metodi su lastra di rame. Ma è intuitivo che, incidendo il metallo a mano libera col bulino, il segno resta più rigido e angoloso, mentre è più fluido e curvilineo quando si disegna come sulla carta, nell'"acquaforte". Soprattutto, è chiarissima la differenza rispetto alla pittura: la forma non può essere rappresentata da un'area di colore, ma deve necessariamente tradursi in segno grafico, principalmente in contorni. Per metafora, questo richiede una ulteriore elaborazione rispetto alla pittura; occorre comprendere, riconoscere e chiarire la forma per poterla tradurre in quel che può apparire un disegno

più forte e stabile di quello fatto col carboncino, la sanguigna, o la matita stessa. Poiché poi il bianco del foglio rappresenta il punto massimo di illuminazione, occorre creare le ombre con una frequenza o ispessimento di segni, in funzione del "colore" da ottenere, in una scala di grigi. In qualche modo, insomma, il processo è inverso a quello della pittura: mentre qui l'illuminazione si ottiene con l'aggiunta progressiva di bianco, sino ad arrivare quasi al bianco puro, nell'incisione si procede per via di velare, con

l'aggiunta, diciamo così, di nero.

Per passare dunque ai fogli esposti, è certo che il più antico di questi, con una *Riposo nella fuga in Egitto*, è una acquaforte, considerata la scioltrezza di segno soprattutto nelle fronde degli alberi; ma non è escluso che alcuni effetti, come i puntini che servono a far vibrare l'ombra sotto il mento della Vergine, per la loro sottigliezza siano stati aggiunti a bulino. Si tratta di un'altra versione di una incisione famosa, e certificata in antico, di **Simone Cantarini**, detto **il Pesarese** (1612-1648): un



pittore
proveniente
dalla città
marchigiana,
ma che
passò quasi
tutta la
sua breve
vita a Bologna

Il foglio qui esposto ripete la stessa immagine, ma è lievemente diverso nei dettagli, soprattutto nel tratteggio delle ombre nelle fronde, o nel controcruce dell'asino, e nella maggio-



re inchiostatura degli scuri. Ma che l'immagine fosse molto famosa, in varie parti d'Italia, lo dimostra un altro foglio, che porta stavolta chiaramente il nome dello stampatore Mattio Cadorin, detto Bolzetta, il quale aveva bottega al Bo' a Padova, cioè nei pressi della sede storica dell'Università; l'artista responsabile era però un notevole artista vicentino, Giulio Carpioni (1613-1679), che, poco dopo il 1650, aveva riutilizzato identico il gruppo delle figure, ma aveva eliminato il paesaggio, aggiungendo, al suo posto, un tavolo con una cesta di fiori e

una grande tenda di fondo. Naturalmente, riproducendo l'incisione di base nello stesso verso, l'immagine si inverte nel processo di stampa.



Non occorre aggiungere che incisioni di questo tipo servivano anche a rendere famosi dipinti appena prodotti, e a popolarizzarli presso un più vasto pubblico; si può dire che, a partire dal Seicento, sempre più l'incisione diventa "di riproduzione". Per questa ragione, sempre più si diffonde anche l'uso di segnalare, sotto all'immagine stessa, di solito designato dall'abbreviazione della parola latina "del." ("delineavit", cioè disegnò), il nome dell'artista che aveva eseguito il disegno (a rovescio), poi affidato alle mani dell'incisore, quello di quest'ultimo, designato da un "inc.", cioè "incisit", e quello dello stampatore, indicato dalla parola "exc.", "excudit", stampò, o "formis", cioè "per i tipi", "nella tipografia di"; sono le tre figure professionali che inevitabilmente intervengono nel processo di riproduzione dell'immagine. La scritta, o le scritte, spesso comprendevano anche la citazione del luogo in cui i dipinti riprodotti erano conservati. Sono queste scritte che molto spesso ci danno la possibilità di identi-

care il dipinto di partenza, e che si diffondono quasi universalmente nel corso del Settecento.

Ma esistono sempre le eccezioni: la seconda incisione qui presentata che rappresenta un momento della *Fuga in Egitto*, non porta il nome del pittore né dell'incisore: dice solo che l'incisione si vendeva a Parigi, presso Jean, in Rue St. Jean de Beauvais al n. 20. Ma anche in mancanza di notizie, qualche deduzione possiamo trarla: si tratta di una stampa che stava dentro a un libro illustrato, forse dedicato allo stesso San Giuseppe, visto che la scritta lo segnala come un modello di obbedienza. In secondo luogo, i personaggi sono vestiti di infinite metrature di stoffa svolazzante: quanto di più scomodo si possa immaginare per una precipitosa fuga nel caldo del deserto. I due stanno pure per attraversare un fiume, ombreggiato da piante secolari: certo si vedono anche dei rami di palma, ma queste, soprattutto, sembrano querce, che non vivono nel deserto. Insomma, tutta l'immagine è costruita con un gu-

sto della teatralità e dell'eccesso esotico, dalle grandi nuvole drammatiche fluttuanti nel cielo, alle teste degli angioletti, che fa indubbio riferimento a quell'interesse per l'Oriente e per la scoperta del diverso che percorre la cultura francese del Settecento, a iniziare dalle *Lettere persiane* di Montesquieu. Così possiamo dire che quell'ipotetico Egitto è in realtà nell'Ile de France o in Alvernia, e che i fuggitivi sono viaggiatori contemporanei che si muovono con agio su un asino assai ben nutrito; l'educata amabilità



del discorrere, il bimbo addormentato, la frescura del luogo fanno pensare non alla realtà ma a una rappresentazione teatrale, quasi

facendo risuonare nel fondo un'aria immortale di Haendel dal *Serse* del 1738, *Ombra mai fu...*

Osservati questi caratteri, non

è nell'interesse di questo discorso spingersi fino a cercare l'esatta paternità dell'inventore dell'immagine; ci interessa di più dire che proprio nel corso di quello stesso secolo, soprattutto verso la fine, era divenuta idea piuttosto diffusa che all'accertamento di paternità dei dipinti dovessero dedicarsi i pittori stessi. Ne conseguiva la necessità di avere sempre più immagini di studio a disposizione; d'altra parte, anche il cresciuto interesse del pubblico richiedeva la conoscenza di opere di grandi artisti del passato, e naturalmente tutto questo sollecitava anche la messa a punto di sempre più fini e fedeli tecniche incisive. Già a partire dalla metà circa del Seicento era apparso un nuovo e rivoluzionario metodo, la "mezzatinta", che, invertendo la procedura classica dell'incisione inondata di luce dal bianco del foglio, immetteva le immagini entro un'ombra molto fitta; come sviluppo ulteriore di questo, attorno al 1768, il francese Jean Baptiste Le Prince creava una nuova procedura, chiamata

"acquatinta", che permetteva la riproduzione di una scala quasi infinita di grigi. Nella pratica, l'acquatinta si otteneva mettendo la lastra da incidere entro una scatola entro cui veniva soffiata della polvere, che si depositava sulla lastra stessa: questo consentiva all'acido di mordere in maniera molto differenziata e vibrata, e la procedura poteva essere ripetuta molte volte, sino a ottenere la tonalità di grigio voluta.

È un'acquatinta la terza incisione qui presentata, con un raro soggetto tratto dai Vangeli apocrifi: si tratta della Madonna che, con un paio di forbici, nella celestiale musica degli angeli, sta tagliando sul dosso di Gesù bambino la sua tunica "inconsutile", cioè senza cuciture.

Si tratta del lavoro di un incisore di cui conosciamo assai poco, **Alphonse Alexandre Leroy**, nato a Lille nel 1821, e scomparso forse negli anni della guerra franco-prussiana del 1870; è ignota la sua data di morte, ma si sa che aveva più volte esposto al Salon di Parigi, e che era stato



dichiara in basso, questo foglio è da Paolo Veronese, ma non da un dipinto, bensì da uno dei suoi disegni più belli e rifiniti, oggi al Louvre a Parigi: esso porta nel retro una lunga scritta seicentesca,

premiato, fino al 1863, per la sua attività, di straordinario talento, di riproduzione non di quadri, ma di disegni antichi. Come egli stesso

forse del collezionista, che lo qualifica come "Pittura quarta" dell'artista di Verona.



enorme da un'incisione di Dionigi Valesi, attivo a Parma circa un secolo prima, fra il 1737 ed il 1766 per capire la superiorità indiscutibile dell'operato del Leroy. Certo que-

Dal punto di vista formale, come si vede, l'incisione copia il disegno con una perfezione assoluta; l'unica differenza sta forse nelle tinte. Ma si deve tener conto che il disegno fu nell'Ottocento così straordinariamente noto e amato, da restare esposto alle folle al Louvre per lungo tempo, così che l'esposizione alla luce ha profondamente alterato i suoi rapporti tonali. È possibile che quando Leroy lo ha riprodotto si presentasse più simile all'acquatinta di quanto non appaia ora. Si capisce bene che, all'epoca, il suo lavoro già rivaleggiava con le prime fotografie, e ovviamente senza esserne vinto, in termini di fedeltà: basta osservare la differenza

sta attitudine a riprodurre le opere altrui ha portato straordinari benefici alla co-

noscenza della pittura, o dell'arte in genere; ma ha in qualche modo coartato le possibilità creatrici

dell'incisione, che è andata quasi dissolvendosi, alla fine dell'Ottocento, completamente entro la fotografia



Mauro Lucco

Didascalie alle illustrazioni

Andrea Previtali (Bergamo, c. 1480 -1528), *Natività*. Olio su tavola, cm 37 x 21.
Collezione privata

Simone Cantarini, il Pesarese (Pesaro 1612 – Verona 1648), *Riposo nella Fuga in Egitto*, acquaforte, mm 157 x 197. Bologna, Pinacoteca Nazionale

Simone Cantarini, il Pesarese (?) (Pesaro 1612 – Verona 1648), *Riposo nella Fuga in Egitto*, acquaforte, mm 151 x 197. Collezione privata

Giulio Carpioni (Venezia, 1613 - Vicenza, 1679), *Sacra Famiglia*, acquaforte, mm 157 x 135. Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe

Anonimo artista francese, c. 1770, *Fuga in Egitto*, acquaforte, mm 355 x 240.
Collezione privata

Alphonse Alexandre Leroy (Lille, 1821 - ?, c. 1870), *La Vergine taglia la veste inconsutile di Cristo*, acquatinta, mm 410 x 310. Collezione Privata

Alphonse Alexandre Leroy (Lille, 1821 - ?, c. 1870), *La Vergine taglia la veste inconsutile di Cristo*, acquatinta, mm 410 x 310. Collezione Privata

Paolo Caliari, detto Paolo Veronese (Verona, 1528 – Venezia, 1588), *La Vergine taglia la veste inconsutile di Cristo*, penna, acquarello e biacca su carta preparata azzurro-grigia, mm 377 x 289. Parigi, Musée du Louvre

Dionigi Valesi (attivo a Parma tra il 1737 ed il 1766), *La Vergine taglia la veste inconsutile di Cristo*, acquaforte, mm 421 x 308. Venezia, Museo

Museo Uomo Ambiente



Il territorio nel tempo Bazzano (Parma)

museo@museouomo-ambiente.it

www.museouomo-ambiente.it

facebook: Museo Uomo Ambiente (Bazzano, Parma)

tel. 3334504976



14 dicembre 2003 - Inaugurazione del Museo

14 dicembre 2013 - la Festa