

vernici. Le ombre del mento e del naso sono verdi e digradano, traverso ardite variazioni, nel rosso infiammato delle gote, mentre tutto il modellato è messo in rilievo dalle luci bianche argentee date a colpi di pennello con colore denso e grasso, ancor oggi rilevato sul fondo della tavola.

A taluno, colpito dal senso classico che vive in questa pittura, potrebbe sorgere il dubbio che essa si debba portare ancora più indietro nel tempo, tra il VII e l'VIII secolo, ma ciò non è possibile; qui non s'esprime una tradizione pittorica che va gradatamente impoverendosi, ma s'afferma un'arte che ascende.

<sup>1)</sup> J. WILPERT, *Die romischen Mosaiken u. Malereien etc.*, Friburgo 1917, tav. 226; P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, Torino 1927, pag. 1025; R. VAN MARLE, *Le scuole della pittura italiana*, Milano 1932, pag. 81.

<sup>2)</sup> Tra le immagini della Vergine conservate nelle Chiese di Roma e del Lazio che ripetono lo schema

E poi v'è un sentimento della forma veramente determinante e nuovo, romanico, congiunto ad una austera chiarezza espressiva, così fiera e sicura e romana da farci sentire questa immagine come un qualche cosa di perentorio, quasi la presenza di una personalità che, aggiuntasi d'improvviso alla schiera delle immagini medioevali, acquista immediata autorità e rilievo.

E allora bene si intende come questa Madonna, venerata sull'altare dell'Aracoeli, della chiesa ove sul Campidoglio il popolo romano per tutto il Medioevo s'adunò a Parlamento, venisse considerata dai romani la protettrice della loro città.

EMILIO LAVAGNINO

figurativo di questa dell'Aracoeli ricordiamo: Vetralla, Duomo, XI secolo; Roma, S. Maria in Campomarzio, XII secolo; S. Susanna, XII secolo (?); Santi Domenico e Sisto, XII secolo; S. Alessio, XII secolo; S. Maria in via Lata, XIII secolo (?); Tivoli, S. Maria Maggiore, fine del XIII secolo (fig. 7).

## IL VOLTO SEGRETO DELL'INCISIONE ITALIANA DEL SETTECENTO

**I**L Gabinetto Nazionale delle Stampe ha aperto di recente la sua XXXIII Mostra, dedicata agli incisori italiani del Settecento. Qual vasto panorama! Nel fondo, come montagne, si levano le figure di Tiepolo, Canaletto, Piranesi, le prime nette e scintillanti sotto la cupola del cielo sereno, l'ultima avvolta di nubi procellose; e giù la folla degli incisori che per professione, per gusto, per curiosità, si piegarono, chi giorno per giorno, chi a lunghi intervalli, sul rame rutilante. Mai si incise tanto quanto nel Settecento; mai l'incisione ebbe tante applicazioni di carattere artistico, divulgativo, didascalico, ricreativo, mondano. Si incideva nelle officine calcografiche e nelle botteghe dei pittori, si incideva negli studi degli architetti e nelle tipografie; si incideva, dal Veneto alla Sicilia, nei collegi, nei monasteri, nei salotti. Nel convento di Santa Croce in Venezia suor Isabella Piccini, figlia di Jacopo, intagliava ritratti per la *Conchilia celeste* e vignette per libri scolastici ed ascetici,

e "tanto era il guadagno de' suoi lavori che poteva darne dugento annui ducati al monastero per andarne esente da ogni officio,,<sup>1)</sup> a Roma l'abate Filippo Juvara, prima di recarsi a Torino, incideva all'acquaforte i bozzetti degli scenari da lui progettati per il teatrino del cardinale Ottobuoni, pel Teatro Capranica e pel teatro della Regina Casimira di Polonia;<sup>2)</sup> a Palermo, in una scuola di religiosi, don Gioseffo Vasi si andava scaltrendo in quelle arcane pratiche dell'intaglio che avrebbero formato più tardi la disperazione di Giambattista Piranesi. È questo il tempo in cui gli editori di Venezia, di Milano, di Firenze, mettono fuori i loro più bei libri illustrati, il tempo della *Gerusalemme liberata* dell'Albrizzi, con le figurazioni di Giambattista Piazzetta, e fregi di fiori, frutti, amorini, e testate e iniziali e finalini incisi.<sup>3)</sup> È questo il tempo dell'*Orlando Furioso* dato in luce da Antonio Zatta, coi disegni del Novelli e dello Zais incisi da Giuseppe Daniotto e da Giuseppe Zuliani; questo il tempo

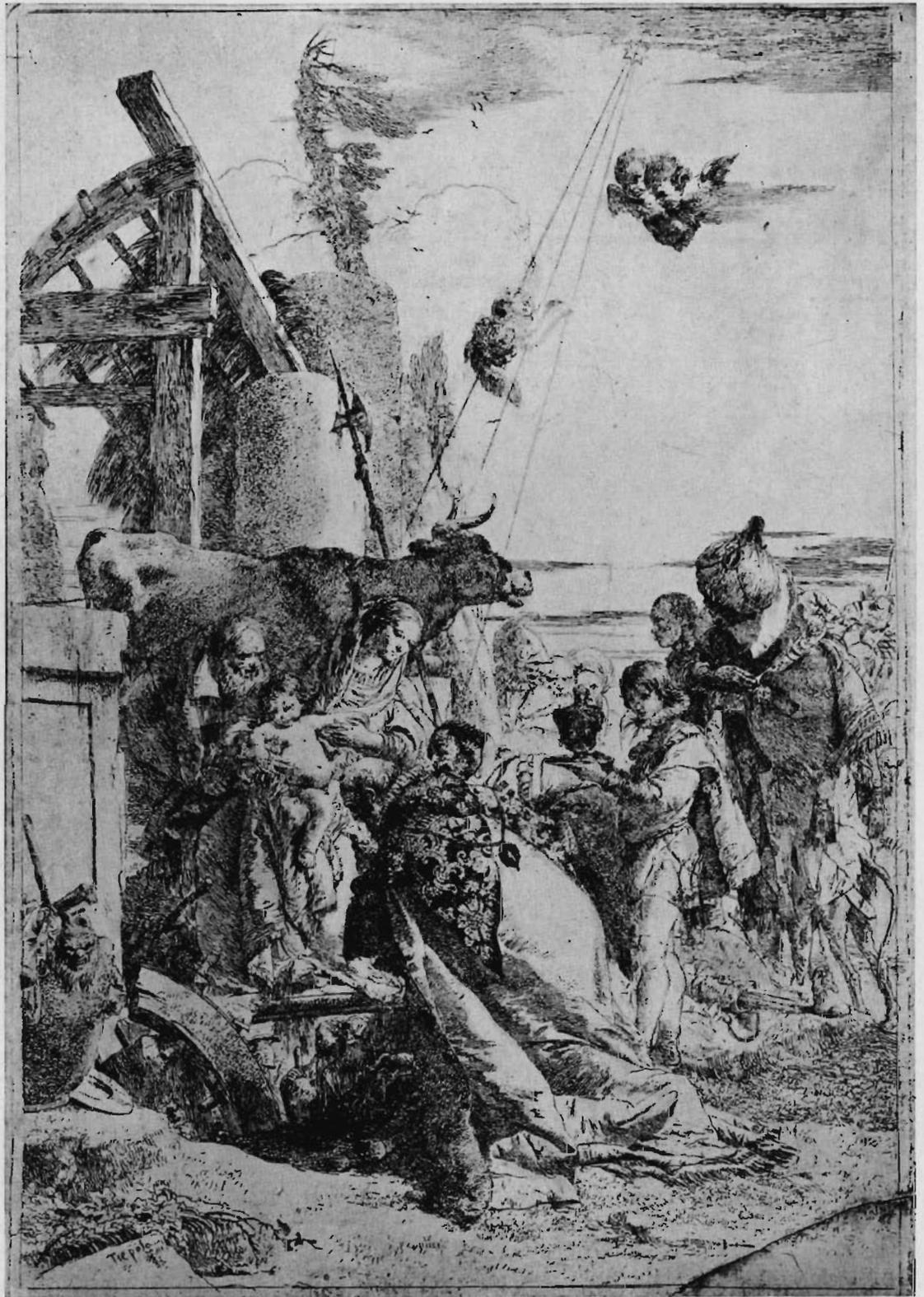


ROMA, GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE - PELLEGRINO DEL COLLE (DA F. MAGGIOTTO)  
UNA BOTTEGA D'INCISORI VENEZIANI DEL '700 (R. Gab. Fot. Naz.)

della *Veterum disciplina in re rustica* di Adriano Kempter, stampata a Milano dal Galeazzi, con vignette e fregi deliziosissimi di Domenico Cagnoni, e dei *Discorsi accademici* di Gastone Della Torre Rezzonico, impressi a Parma da Giambattista Bodoni e decorati da Benigno Bossi;<sup>4)</sup> questo il tempo delle belle edizioni fiorentine illustrate dell'Allegrini, del Pagni, del Chiari, e dell'introduzione dell'acquatinta nella decorazione del libro e del giornale, ad opera specialmente di Andrea Scacciati e Stefano Mulinari.<sup>5)</sup> Sono di questo tempo, oltre ai *diplomi* e agli *indirizzi commerciali*, i *biglietti di visita* e i *biglietti d'invito* per concerti, balli, feste di beneficenza, che, indipendentemente dalla produzione francese, il Cagnoni e il Bartolozzi dovevano portare, l'uno a Milano, l'altro a Londra, al massimo della squisitezza e della leggiadria. Tutti chiedevano

incisioni, e il numero di quelli che si dedicavano all'intaglio cresceva ogni giorno. Incidevano gli uomini ed incidevano le donne. Giuseppe Wagner, giunto a Venezia nel 1739 per impiantarvi la sua celebre calcografia, s'imparentava subito con una famiglia d'incisori: quella dei Capellan. Sua moglie, la bellissima Camilla, incideva, come avrebbe inciso più tardi a Roma Laura Piranesi, la figliuola di Giambattista. La marchesa di Pompadour non incideva forse in Francia, sotto la guida del Boucher, una settantina di lastre? E Carlotta Amiconi, a Londra, non incideva alla "maniera nera", ?<sup>6)</sup>

Intanto, come aumentava l'attività degli incisori, così cresceva nel loro animo il desiderio di tentare nuovi mezzi di espressione, nuovi modi di intaccare ed animare il rame: tanto il bulino condotto sulla lastra secondo le regole classiche,



ROMA, GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE - G. B. TIEPOLO: ADORAZIONE DEI MAGI



ROMA, GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE - GIAMBATTISTA TIEPOLO: UN "CAPRICCIO",

quanto il segno dell'acquaforte, affidato all'estro della punta pittoresca, non bastavano più. Si respirava l'aria del tempo, aria di ricerca, di indagini, di prove, di scoperte; e come in pittura, secondo l'espressione dello Zanetti, "si videro tante maniere quanti erano quelli che dipingevano", così nell'incisione non si volle lasciare nulla d'intentato. E non solo a Venezia. C'è una stampa di Pellegrino del Colle, esposta nella prima sala della Mostra, in cui è figurata una bottega d'incisori veneziani su disegno di Francesco Maggiotto. È una bottega d'incisori di professione; ma quanta serietà, quanto religioso fervore, nel viso di ciascuna delle persone che vi lavorano! Il maestro, seduto alla sua tavola, sotto la finestra bene illuminata, intaglia una lastra di rame. Una donna, probabilmente sua moglie, gli si avvicina per mostrargli la prova

di una stampa or ora uscita dal torchio. Egli solleva il capo, guarda, e l'espressione della donna ci dice che il maestro è soddisfatto. Poco lontano da lui, alla destra della tavola, un allievo alza appena il capo, mentre altri due giovinetti continuano il loro lavoro sotto un'altra finestra. Un quarto allievo versa da un boccale il mordente che dovrà scavare la lastra sul piano inclinato di una bacinella. Questa è l'affascinante operazione dell'acquaforte; ma sulla tavola del maestro si vede appoggiato un bulino, ciò che ci dice come nella bottega sieno praticate tutt'e due le tecniche fondamentali dell'incisione. E infatti la lastra ch'egli ha davanti è nuda, destinata ad essere incisa a bulino, mentre quella che hanno gli scolari è ricoperta di cera e destinata quindi ad essere scavata dal mordente. Ma se lasciamo questa bottega, che è probabilmente



ROMA, GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE - GIANDOMENICO TIEPOLO: UNA DELLE 24 TAVOLE DELLA "FUGA IN EGITTO",

quella stessa di Nicola Cavalli da Longarone, presso il quale Pellegrino del Colle, insieme con Francesco Dal Pedro, operava,<sup>7)</sup> e ci affacciamo in altre botteghe, sia di Venezia che di Bologna, di Firenze o di Roma, oltre al bulino e alla punta dell'acquafortista, troviamo altri arnesi ed altri ingredienti, usati ad incidere ad imitazione dell'acquerello, della matita, dello sfumino.

Accanto all'industria della riproduzione delle opere d'arte, e a parte, s'intende, l'incisione di creazione, era nato un gusto più intimo, quello della riproduzione dei *disegni*, di cui le collezioni private erano ricche. Fu questo gusto che alimentò e stimolò la ricerca e l'uso delle tecniche nuove. E mentre Antonio Maria Zanetti resuscitava, col gioco dei legni complementari, il "chiaroscuro", cinquecentesco, si videro notissimi collezionisti, come il conte Massimiliano Gini di Bologna, farsi essi stessi incisori, pel

piacere di riprodurre i disegni di proprietà loro ed altrui. Ma occorre che le riproduzioni dessero l'idea degli originali. Come rendere dunque un disegno di Raffaello, del Correggio, del Parmigianino, dei Carracci, eseguito a matita, all'acquerello, a sfumino? Ed ecco venire in uso, oltre alla "maniera nera", che in Italia non aveva mai attecchito, l'incisione "al lapis", e all'acquatinta.

A differenza dell'incisione classica di riproduzione, destinata a divulgare le opere dei grandi pittori, la quale da una parte s'era andata creando un sistema di trascrizioni astratte, tutto basato sul principio della modellazione prospettica, e da un'altra si sforzava di rendere adeguatamente i valori di superficie del dipinto, con l'acquatinta e col "lapis", si mirava propriamente al *facsimile*, si cercava cioè un sistema di equivalenze così perfetto da ingannare l'occhio



ROMA, GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE - MARCO RICCI: ROVINE DI UN EDIFICIO FANTASTICO  
(R. Gab. Fot. Naz.)



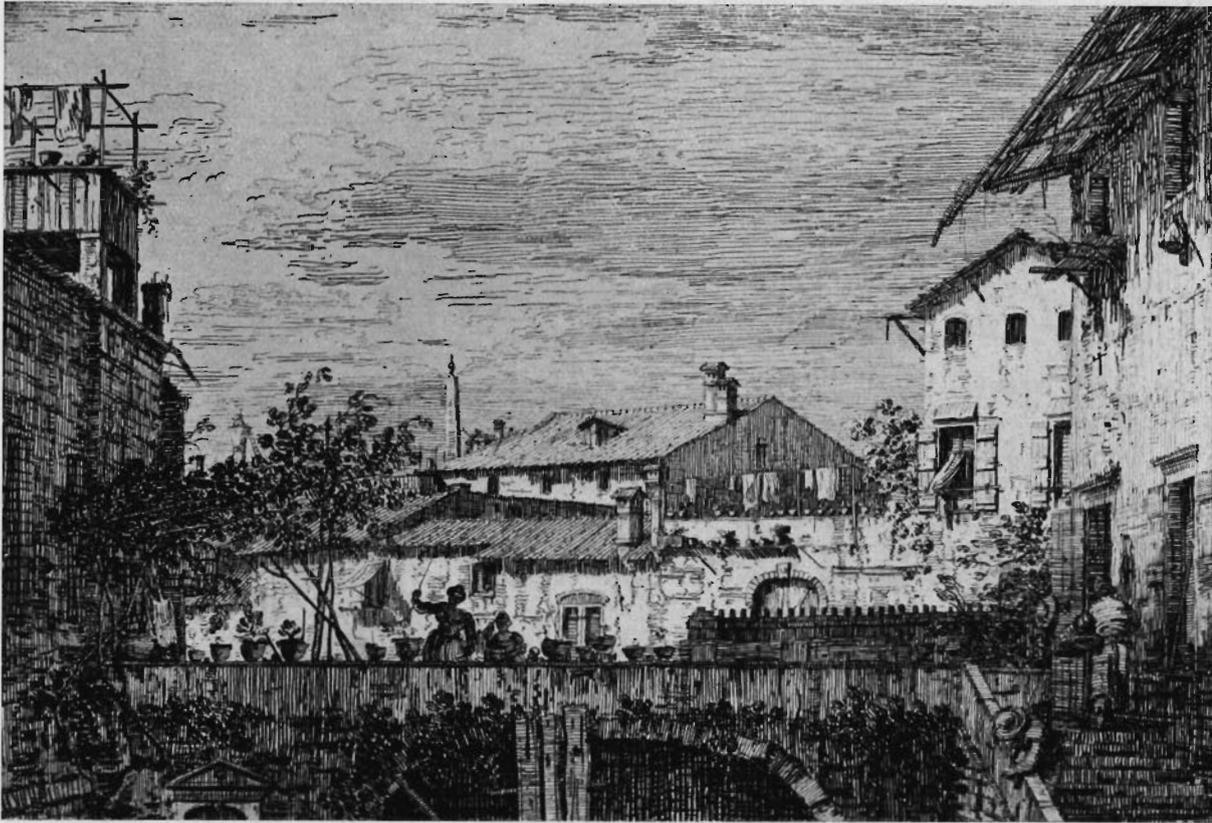
ROMA, GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE - LUCA CARLEVARIS: VENEZIA, LA DOGANA

dell'osservatore. Di incisioni al "lapis,, e all'acquatinta se ne fecero, si può dire, a bizzeffe, specialmente in Francia; ma la loro vista oggi non ci commuove come poteva commuovere forse gli amatori del tempo. Gli è che l'incisore il quale è riuscito a riprodurre senza residui un disegno non ha fatto nulla per renderlo intimo a sè. Nè vale che una volta il disegno sia tracciato sulla carta e un'altra sia invece stampato dal rame inciso. I due esemplari, ahimè, hanno gli stessi tratti, gli stessi punti, gli stessi piani di tinta, e il secondo dice precisamente la stessa cosa del primo, seguitando a vivere di una vita che è rimasta estranea all'incisore, di un sangue che non è passato per le sue vene.<sup>8)</sup>

In conclusione l'incisore che ha rinnovato ed arricchito così lo strumentario della sua bottega, ha finito assai spesso per rinunciare ad avere un suo linguaggio. Sono sue, è vero, le rotelle e le rotelline, sue le punte striate, sue le resine e i sali e lo zolfo, sua, infine, la destrezza nell'usare e arnesi ed ingredienti, ma le parole che essi dicono non gli appartengono, l'accento che in essi batte è indifferente al suo cuore.

E ciò può dirsi sia di una sanguina di Boucher o di Fragonard riprodotta con tanta perfezione dal Demarteau, sia di un disegno a penna del Guercino intagliato dal Bartolozzi in modo da farlo confondere con l'originale. Postosi sul piano della perfetta equivalenza, l'incisore si è precluso da sè il paradiso sognato, e il tesoro che s'illudeva di avere tra le mani gli si è mutato in carbone, come la ricchezza del diavolo. Ma quale gioia per lo spirito quando, all'infuori del mestiere, all'infuori della semplice preoccupazione dell'equivalenza, vediamo farsi avanti lo spirito dell'incisore!

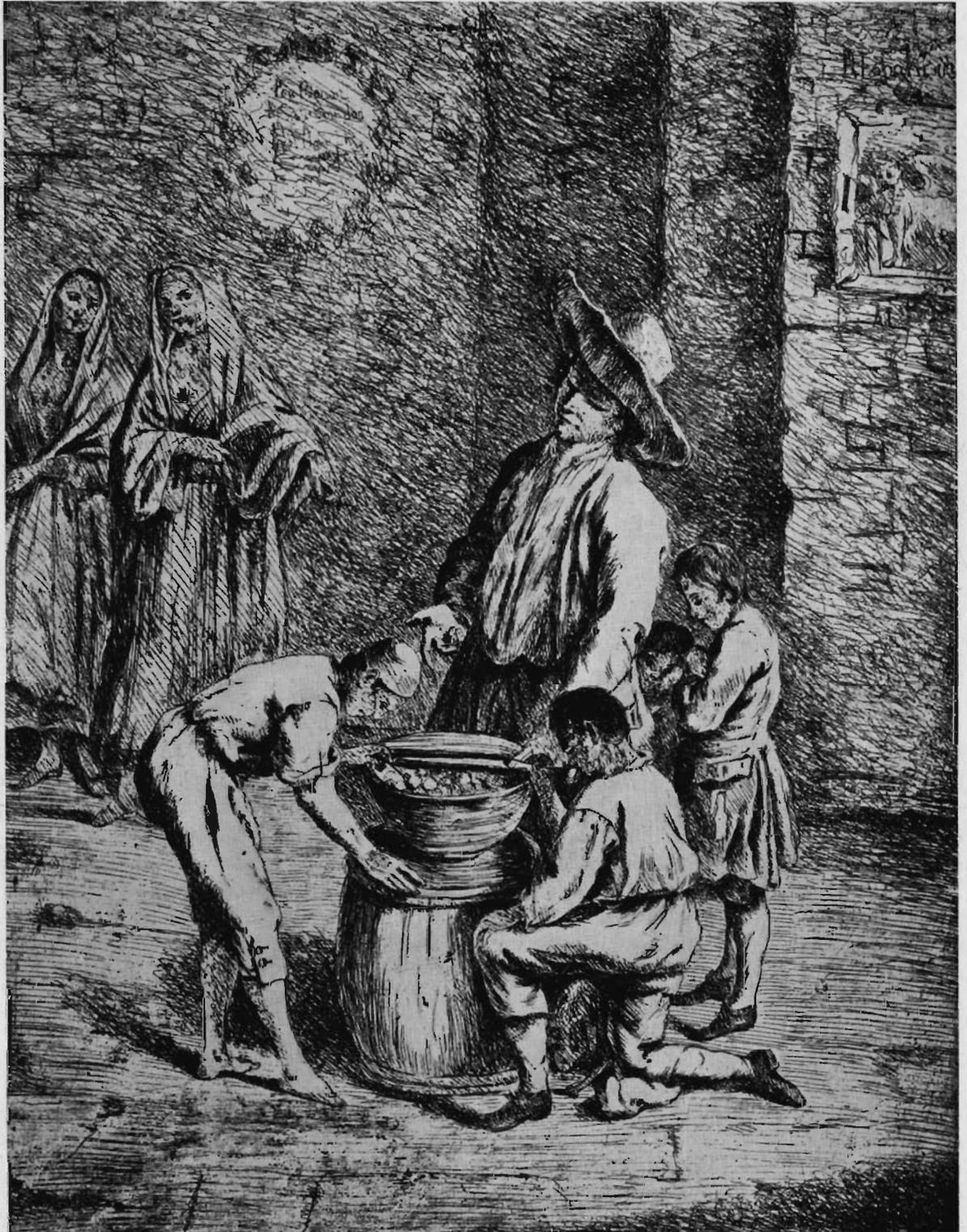
È questo appunto il caso di alcuni saggi di Giuseppe Zauli e di Francesco Rosaspina, i quali, insieme con le acqueforti rare o inedite di artisti più o meno noti, come, per esempio, un *S. Francesco* di Gaspare Diziani, un *Adorazione* di Giuseppe Passeri, un *Combattimento allegorico* di Francesco Casanova, un gruppo di *Alberi al vento* di Marcantonio Chiarini, un ritrattino del *Frate Giuseppe Casata* del Ghezzi, un *Paese con figure* di Giuseppe Andriani, gli stessi paesaggi laziali, così poco noti, di Paolo Anesi, una *Madonnina* del Gismondi, un *Prometeo*



ROMA, GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE — ANTONIO CANAL, DETTO CANALETTO: LA TERRAZZA IN OMBRA  
(R. Gab. Fot. Naz.)

di D. Piola, le acqueforti dei fratelli Filocamo di Messina e due "lapis,, veneziani di eccezionale bellezza, ci aiutano a conoscere in questa XXXIII Mostra del Gabinetto Nazionale delle Stampe il volto segreto dell'incisione italiana del Settecento. Chi incise quelle due teste tiepolesche, grandi quasi al vero, della terza sala della Mostra, che anche persone del mestiere scambiano facilmente per due vigorose litografie o per due "vernici molli,, fatte al giorno d'oggi? Chi mai, in Italia e fuori, aveva trattato a quel modo il "lapis,,? Esse recano un'indicazione: "Calchographia Magna,, che non si trova neppure nella memoria del Moschini, e ci dicono quindi come, oltre alle botteghe già note, ce ne fossero ancora altre in Venezia, nelle quali incisori forse umili tentavano di spiegarsi a modo loro la forma delle immagini in cui si affisavano, dicendo inconsapevolmente le parole definitive che altri cercavano con tanto affanno.

Intanto erano giunte da Londra le prime stampe incise da Francesco Bartolozzi nel sistema del "punteggiato,, o, come si diceva a Venezia, del "granito,,. La moda si diffuse subito in Italia, ma era come se ritornasse in casa sua. Chi disse che il Bartolozzi fu un incisore inglese?<sup>9)</sup> Evidentemente non doveva conoscere le incisioni cinquecentesche di Giulio Campagnola, di Pellegrino da San Daniele, di Marcello Fogolino, come non conosceva certe stampe di Camillo Procaccino e i mirabili ritrattini incisi a Roma da Ottavio Leoni tra il 1621 e il 1628. L'incisione a "granito,, dunque, tornava in Italia e vi si trovava a suo agio. A "granito,, Giovanni De Pian incideva a Venezia l'autoritratto del suo indivisibile amico Francesco Galimberti; a "granito,, Mauro Gandolfi incideva a Bologna il ritratto al lume di candela del galantissimo marchese Albergati Capacelli; a "granito,, Domenico Vacca incideva a Napoli il ritratto di Raimondo Di Sangro, Principe di Sansevero.



ROMA, GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE - ALESSANDRO LONGHI (DA P. LONGHI): SCENA POPOLARE VENEZIANA

Col sistema del "punteggiato,, in cui la linea, sussidio supremo della modellazione e del volume, risultava annullata, era facile cadere nel molle e nel boffice, come già vi era caduta la "maniera nera,,. Ma il Bartolozzi aveva una preparazione formidabile: sotto la sua incisione a granito, anche dove sono eliminate le tracce lineari della punta all'acquaforte e il sussidio delle rotelle giranti nel senso del rilievo, si sente che questo è sorretto da una scienza del modellato non comune. Solo che alla linea sono stati tolti quella tensione e quel predominio, che mal si sarebbero accordati con l'ambiente in cui il Bartolozzi operava e con l'ideale ivi professato, così incline al dolce e al patetico, al vaporoso e all'indeterminato.

La maniera del Bartolozzi, oltrechè ai suoi allievi londinesi, piacque pure a molti incisori operanti in Italia.

Persino Francesco Rosaspina, noto a tutti per le sue incisioni di riproduzione, eseguite secondo le regole del "gran genere,, subì il fascino del Bartolozzi. Egli aveva appena inciso, fra i 16 e i 17 anni, alcune vignette per l'*Asinaia* di Clemente Bondi, quando nelle collezioni Gini e Savioli di Bologna gli venne fatto di conoscere le stampe del Bartolozzi. Non stentò ad imitarne i procedimenti; ma non volle fermarsi a quel punto. Maestro del bulino, dell'acquaforte, della



ROMA, GABINETTO NAZ. DELLE STAMPE - ANONIMO INCISORE VENEZIANO (PIETRO ZANCON?)  
TESTA CARATTERISTICA, DA G. B. TIEPOLO (R. Gab. Fot. Naz.)

puntasecca, egli seppe felicemente sposare i procedimenti lineari a quelli di tinta, nei quali, appunto, condusse cose ancor oggi ammirevoli, come le riproduzioni dei disegni del Parmigianino e certe piccole lastre d'invenzione rimaste nell'intimità del suo studio. Le prove di queste piccole lastre, giunte a noi in esemplari rarissimi, valgono a mostrarci, insieme coi migliori ritrattini fatti dal Rosaspina, veramente in istato di grazia, ai suoi amici più cari (Giambattista



ROMA, GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE - MARCO PITTERI: SANTA CATERINA  
DA G. B. TIEPOLO (PARTICOLARE) (R. Gab. Fot. Naz.)

Bodoni, l'Abate Casti, ecc.), a qual punto giungesse la sua sensibilità di artista. L'uomo troppo preso dal mestiere, l'uomo estraniato da sè, ritrovava finalmente il tempo di soffrire e di amare, e diceva parole che prima si era vergognato forse di pronunciare, per paura che sfigurassero di fronte alle paludate forme del linguaggio accademico. Ma la poesia non sfigura mai, e quando l'uomo, per eccesso di pudore o per mancanza di confidenza, la soffoca o la traveste, essa si vendica gittandogli addosso il manto della dimenticanza.

Ma lo sforzo più possente d'individuazione di una tecnica ansiosa di elevarsi a stile, si ha nel Settecento con Marco Alvise Pitteri. Niente più astrazioni lineari, ma neppure equivalenze brute. I cultori della "maniera nera", del "lapis", del "granito", dell'"acquatinta", non sempre riuscirono, come abbiamo visto, ad evadere dal campo delle equivalenze; il loro era un modo materiale ed estrinseco di trasporre le immagini, come estrinseco e materiale era, in fondo, il modo di quegli'incisori che, seguendo i suggerimenti del Rubens, si andavano sforzando d'interpretare la tecnica stessa della pittura, fino a rendere la direzione delle pennellate e la consistenza delle paste cromatiche. Bisognava dunque

trovare un linguaggio nuovo, in cui anche lo spirito dell'incisore raggiungesse la sua catarsi, placandosi in una forma senza imprevisti e senza convenzioni. Ma il problema appariva di più difficile soluzione per chi, senza ricorrere alle graniture, ai raschiotti, alle rotelline, ecc., intendeva rimanere fedele al segno intagliato ed affrontare nello stesso tempo insolite difficoltà, come quella della modellazione nel chiaro, croce e delizia, più tardi, dell'indagine impressionistica.

Si ponga mente un poco a quel che era un'incisione a "taglio regolare", quale si praticava dovunque, anche prima che i grandi maestri del "bel taglio", dal Volpato al Porporati al Vangelisti al Morghen, l'avessero assoggettata a leggi e formule categoriche: fatto il contorno, l'incisore cominciava col chiaroscuro ad annullarlo, assorbendolo nella superficie; ma in effetti, ritirandosi dalla linea esterna, egli seguiva anche nell'interno della cosa rappresentata a contornare; egli seguiva, cioè, a girare intorno alla forma colta in uno scorcio prospettico idealmente e continuamente spostato. Il suo segno si appoggiava sempre sull'orlo di una superficie.

Ma a Venezia incidevano anche Carlo Orsolini e Giovanni Antonio Faldoni, in una maniera che un veneziano, Jacopo Piccini, aveva già parzialmente attuata nel secolo precedente e che richiamava quella di Claudio Mellan. Di questa maniera s'innamorò Marco Pitteri, sì da rinnegare subito per essa i modi consueti appresi alla scuola del Baroni. La maniera consisteva nel rendere gli oggetti con una serie di tagli paralleli, disposti in sezioni verticali, orizzontali, oblique, circolari, e attenuati o rinforzati in corrispondenza del rilievo e del chiaroscuro che ad

esso era proprio. In siffatta maniera, i cui precedenti ci piace ricercare in alcuni cinquecentisti italiani (il Caraglio, il Rota e lo Stefani) e che il Mellan sfoggiò con esagerato virtuosismo, fino a produrre quella sua celebre *Santa Sindone* con un unico taglio a spirale che parte dalla punta del naso e si svolge per tutta l'ampiezza del quadro, compreso il velo e la scritta, in siffatta tecnica, che l'Orsolini e il Falconi avevano perfezionata e aggraziata, Marco Pitteri vide elementi di sviluppo da altri non sospettati e si affrettò a tesaurizzarli.

Alle parallele unite e continue dei suoi predecessori egli cominciò a sostituire dei tagli vibranti, ottenuti con percussioni ed appoggi misurati del bulino lungo la linea, la quale andava rafforzandosi ed oscurandosi sempre più nelle ombre, mentre si attenuava e si decomponeva scintillando nelle parti in luce.

I segni e i toni, a questo modo, venivano a comporsi in spontaneo accordo, con trapassi che per la loro naturalezza e pastosità nascondevano il procedimento; i piani ne risultavano definiti, senza essere tuttavia delimitati. Ma il Pitteri mirava ad un'applicazione più compiuta del metodo, e vi doveva giungere con alcune stampe eccellenti, tratte da opere del suo grande e tenero amico Giambattista Piazzetta, da opere di Giambattista Tiepolo, ed anche da disegni di sua mano. In codeste incisioni il Pitteri attua un cambiamento fondamentale nella condotta delle linee, avviandole tutte in una direzione prestabilita, la direzione, cioè, dominante nella struttura e nella posizione dell'oggetto. L'apparenza del contorno è in tal modo eliminata perfino nei punti d'incontro delle sezioni in cui il Mellan, l'Orsolini e il Faldoni, ed egli stesso dapprima, usavano scomporre gli oggetti, per poterne seguire coi tagli allineati lo scorcio prospettico. Ed

ecco che le forme, col loro chiaroscuro, vengono ad essere tutte determinate per via di rafforzamenti e di indebolimenti nella stessa unica e univoca serie di segni. Non più incontro, dunque, e non più inimicizia di linee e di piani: la luce e l'ombra scaturiscono dalla medesima fonte, disponendosi in armonia per tutt'i gradi della scala, senza che un segno, per la necessità di profilarli, li renda, anche per un momento, estranei.

Tanto il principio dell'eliminazione degli incroci e delle parallele modellate e chiaroscurate, quanto quello delle direzioni dominanti, erano già adombrati nelle incisioni del Mantegna, del Pollaiuolo e dei fiorentini della "maniera larga", e alcuni cinquecentisti seppero bene utilizzarli, specie lo Stefani, il quale non esitava a gettare masse di ombre possenti sui visi e sulle braccia di talune sue figure, con tagli



ROMA, GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE - JACOPO GUARANA  
LA FANCIULLA CON LA COLOMBA



ROMA, GAB. NAZ. DELLE STAMPE - MARCANTONIO CHIARINI  
ALBERI AL VENTO (Fot. Calderisi, Roma)

filanti di conserva nel senso rigoroso della protezione; ma attuati con coerenza, essi condussero il Pitteri ad una risoluzione integrale del problema dei contorni e della natura avvolgente



ROMA, GAB. NAZ. DELLE STAMPE - GIUSEPPE ZAULI  
SACRA FAMIGLIA, DA V. GOTTI (R. Gab. Fot. Naz.)

dall'atmosfera, contro cui l'arte d'incidere aveva sempre fatalmente cozzato, e gli permisero di presentare sotto un nuovo aspetto la questione del chiaroscuro e del valore tonale dei colori. Nella silenziosa ed oscura conquista di un modesto intagliatore di rami del Settecento, il quale aveva anche lui nella moglie Prudenza Astori una valente collaboratrice, erano avvistate così alcune delle mètte più remote e men facili delle modernissime arti plastiche.

Il metodo, sensibilissimo alle esigenze della atmosfera e dei toni, doveva però esserlo meno a quello della material sostanza delle cose, e il Pitteri, trovandosi a trattare certi soggetti e certo genere di pittura (come le *Delizie della vecchiaia* del Teniers), corse il rischio di cadere nell'indifferenziato e nel neutro, tagliando nello stesso panno le pietre dei muri, il legno della panca, la stoppa della rocca, il metallo del braciere, il fuoco della brace. Il metodo gli rivelava così il punto-limite della sua applicazione, ed egli, pur avendo prodotto con esso opere stupende, piuttosto che sforzarlo ad espressioni insufficienti ed improprie, preferì fare ove gli sembrò opportuno qualche concessione ai modi consacrati dalla comune esperienza. Non altrimenti un secolo dopo, realizzato il massimo di apparenza luminosa, gl'impressionisti dovevano accorgersi che vi era un'altra necessità, quella di solidificare, la quale faceva dire a Cézanne che il suo occhio, a furia di guardare e di lavorare, diveniva concentrico, e gli mostrava in ogni oggetto un punto culminante verso cui i suoi bordi gravitavano inesorabilmente.

All'infuori di questo clima di curiosità più o meno legittime, di ricerche sottili, di studi severi, di cui il ritratto del *Principe di Sansevero* e una indiavolata, quasi breugheliana, *Allegoria dell'Enciclopedia* di Nicola D'Orazio possono considerarsi i simboli più che occasionali, nascono tuttavia, nel campo dell'incisione di creazione, alcune opere di sovrana bellezza. Nè Giambattista Tiepolo, nè Antonio Canale, hanno bisogno di attingere alla scienza incisorica che li circonda. Incuranti di quel che avviene intorno a loro, essi suscitano sulla lastra di rame, con la semplice tradizionale punta

dell'acquafortista, una folla d'immagini luminose. Il Canaletto, anzi, si serve di punte di diversa grandezza, per ottenere la voluta gamma di tonalità nella determinazione dei piani e per poter anche accostare in uno stesso piano segni forti e segni lievi e giungere così ad una certa armonica simultaneità di accenti;<sup>10)</sup> ma il Tiepolo non pensa neppure a questo; al modo stesso del Parmigianino, di Salvator Rosa, del Castiglione, del Lucchesino, egli non si serve che di una punta, "un ferruzzo", qualunque, come diceva Alberto Dürer, e con quel ferruzzo indica più o meno visibilmente i confini dei piani tonali delle sue figurazioni; quindi tra quei confini, riservando il più dello spazio al bianco assoluto della carta, compone il suo ordito lievissimo di segni, tutti brevi, tutti franti e disgiunti nell'atto stesso del loro formarsi, come per prender aria e luce ad ogni respiro. Ed ecco quella speciale inconfondibile luminosità tiepolesca, che produce sugli occhi del riguardante l'effetto di una massa d'acqua corrente, quando, battuta dal sole, va a riflettersi su una parete, sì che tutta la superficie ne trema e sembra mettersi in cammino.

Le acqueforti di Giambattista Tiepolo ci appaiono eseguite di getto, come per gioco e (ad eccezione di un piccolo *S. Giuseppe* e di una grande *Adorazione dei Magi* che riproduce un suo dipinto nel Castello reale di Aranjuez) senza un fine figurativo prestabilito. Si ha l'impressione che l'artista, cosparsa di cera la sua lastra, si sia divertito volta a volta a scoprirla alla brava, lasciando che la punta vi scorresse sopra secondo il suo estro estemporaneo, trasmutabile in tutte guise, come chi, volendo utilizzare al termine d'un lavoro di pittura i colori rimasti sulla tavolozza, si diverta a gettarli su un pezzo di tela o



ROMA, GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE - FRANCESCO ROSASPINA  
MATERNITÀ (R. Gab. Fot. Naz.)

su una tavoletta, non ad altro ubbidendo che ai suggerimenti del suo istinto cromatico, con accostamenti e combinazioni che a volte sembrano assurdi. E assurdi sembrerebbero quei vecchi in strani abbigliamenti, quelle donne nude o mal vestite, quei fanciulli, quei soldati, quei filosofi, quei maghi, quei cavalieri, quei satiri, quelle maschere, quei contadini, quei pastori, quei mendicanti, figurati con tanta disinvoltura fra urne e piramidi, tombe ed altari, scimmie e serpenti, bovi e civette, elmi e bastoni, tamburelli e spade, libri e flautetti, globi e compassi, crani e tirsi, se non fossero giustificati dalla



ROMA, GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE - G. M. CRESPI: BERTOLDO

sola necessità dell'arte: la forma. Che cosa, si domandano da quasi due secoli i critici, ha voluto dire il pittore delle celebri pale e dei folgoranti soffitti veneziani, il fastoso decoratore del Castello di Wurzburg e del Palazzo reale di Madrid, l'esaltatore delle glorie della Vergine e della passione di Cleopatra, il cantore di Achille e di Enea, che cosa ha voluto dire con quella *Ninfa col tamburello basco* e con quel *Serpente che brucia su un altare*, con quel *Mago che osserva tre crani* (uno di cavallo, uno di bue e

uno d'uomo), e con quel *Pulcinella che conversa con due maghi*, con quelle *Sei persone in piedi che guardano un serpente* e quella *Morte che dà udienza seduta per terra*?

Vane domande. La libertà, l'arbitrio, la noncuranza, l'apparente incoerenza di quelle sue disinteressate figurazioni sono, al pari del suo modo d'incidere, il modo stesso della sua fantasia.

Assai più vasta di quella di Giambattista Tiepolo è la produzione acquafortistica di Giandomenico, suo figlio maggiore. Come per la pittura, così per l'incisione il giovanissimo artista comincia a muoversi nella sfera paterna. Ma un po' il suo temperamento, un po' la necessità di dare al suo linguaggio una norma, per poterlo mettere a servizio dell'attività di riproduttore esercitata insieme con suo fratello Lorenzo, lo portano ad una intelligenza della forma più spiegata e conseguente.

Non è tuttavia nell'amoroso esercizio della divulgazione delle opere paterne che si manifesta la personalità di Giandomenico. Egli ritrova

veramente se stesso quando incide senza preoccupazioni. Franca, spedita, scorrevole, sorella carnale del mordente che attacca scava ed avanza, la sua punta non conosce allora indugi e riflessioni, all'infuori di quel calcolato tremolio, che, come nel Canaletto, giova a rendere più luminose e fluide le masse.

Codesta facilità, posta al servizio della caratteristica esuberanza tiepolesca, si risolve a volte in eccessi di carattere scenografico. Ma dove la destrezza aderisce all'ispirazione e il gusto del

chiaroscuro è inteso non tanto a crescer movimento alla composizione, quanto a dar risalto agli scorci, profondità allo spazio, mistero alla scena, Giandomenico crea dei gioielli di splendore incomparabile, come alcuni episodi di quella *Fuga in Egitto*, che egli incise in ventiquattro tavole una diversa dall'altra, per rispondere a un committente che dubitava della sua fantasia.

Quanta calma invece nel Canaletto, quanta parsimonia nel suo modo d'intendere e rappresentare il mondo! Il suo occhio è fermo, la sua visione è discreta, ma quella fermezza e quella discrezione gli permettono di dare alla sua interpretazione della città lagunare accenti puntuali. (Guardate il miracolo di quella *Terrazza in ombra*, apparentemente mutila). Anche se munito, come vogliono i suoi biografi, di camera oscura, egli vede il quadro e non le sue scorie.

Come per i dipinti di soggetto veneziano, così anche per le incisioni il Canaletto prende direttamente le mosse da Luca Carlevaris, il quale, al pari di Domenico Aspari per Milano e di Giuseppe Vasi per Roma, deve considerarsi il primo e più compiuto e documentariamente prezioso incisore vedutista veneto.<sup>13)</sup> Ma Antonio ha altra anima da quella del buon Luca! Egli ha un mondo di luce, più che un mondo di linee e di volumi da rendere, per quanto linee e volumi sieno mezzo e pretesto della sua espressione.

Tra l'uno e l'altro dei suoi viaggi in Italia e in Inghilterra, il Canaletto concepì le sue "vedute, altre prese dai luoghi, altre ideate",

Egli sembra ignorare, come incisore, non tanto i risultati di tre secoli d'incisione, quanto gl'insegnamenti delle stesse scuole venete allora in fiore. Perfino il fremito di Marco Ricci e l'ardore pittoresco del suo amico Tiepolo gli restano

estranei: tutto in lui è riposato e pacifico; nulla rivela la lotta per la determinazione della forma e il dominio della materia. Forse il romano Paolo Anesi, con quelle macchie bianche gettate lì nelle sue acqueforti, come pennellate di biacca, deve avergli detto qualche cosa. Ma il resto è suo.

Il tratteggio di Antonio Canale, sempre limpido e bene spaziatto, si basa su un'armonica rispondenza delle linee opposte, prevalentemente orizzontali e verticali. (Dove tentò altri accordi il Canaletto diviene malfermo e vermicoloso). Leggere, flessibili, tremolanti e come procedenti ad ondate, quelle linee sembrano fatte più di acqua che d'inchiostro:

pavide d'ogni incrocio, sostano sul limite dell'ombra, oppure ripiegano con dolcezza. Non vedemmo già, nel Seicento, in qualche stampina del Mercati, un tratteggio simile? Ebbene, tra non molto lo ritroveremo nell'altro Canaletto (Bernardo Bellotto), reso però sordo dalla preoccupazione veristica, e quindi, arricchito di straordinarie risorse, in Giambattista Piranesi.

Ma il Piranesi non solo non ha la calma del Canaletto, ma è anche l'unico tra gl'incisori originali, operanti all'infuori delle scuole più o meno ortodosse, che manifesti subito un'inquietudine di carattere linguistico. A differenza dei Tiepolo e dei Canaletto, di Gaspare Diziani



ROMA, GAB. NAZ. DELLE STAMPE - MAURO GANDOLFI  
RITRATTO DEL MARCHESE ALBERGATI-CAPACELLI  
DA G. B. FRULLI (R. Gab. Fot. Naz.)



ROMA, GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE  
FRANCESCO LONDONIO: CAPRE AL SOLE

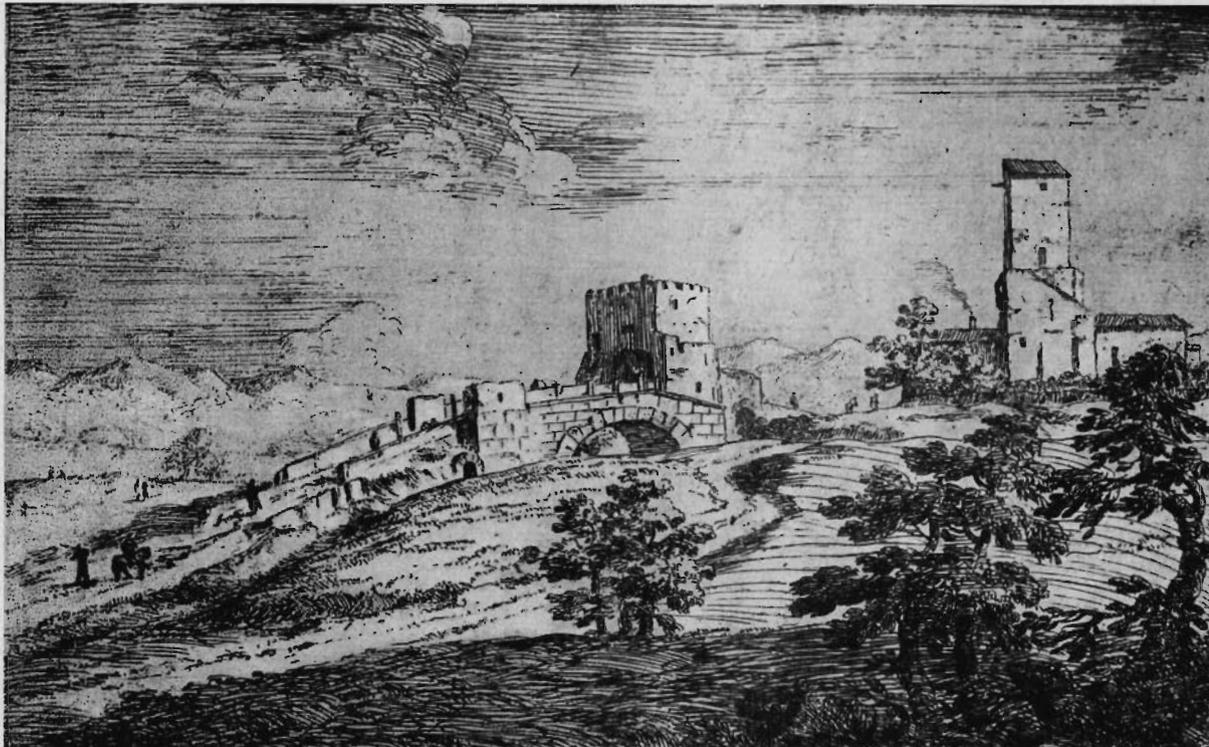
e di Marco Ricci, di Pietro Gaspari e di Gian Francesco Costa, di Jacopo Guarana e del Ben-covich, di Alessandro Longhi e di Antonio Balestra, di G. M. Crespi e del suo "chiaro di luna", Mattioli, del Creti, del Lelli, del Mariani, egli sente che per realizzare il suo mondo gli occorre un dizionario diverso da quelli in uso a Venezia e a Bologna. Perché nel 1740, giungendo a Roma al seguito dell'Ambasciatore della Serenissima, volle entrare nella bottega di Giuseppe Vasi? Non perché, come si crede generalmente, egli intendesse apprendere l'arte dell'intaglio, dato che quell'arte, ad uno che veniva da Venezia ed aveva studiato architettura, non poteva essere ignota, ma perché aveva notato nelle incisioni del Vasi qualche cosa di nuovo, che rispondeva ad una sua misteriosa intuizione delle

possibilità dell'acquaforte nella resa dei valori atmosferici. Perché non fu attratto verso gli altri incisori di cui l'Urbe pullulava? Perché mostrò di non avvedersi neppure dell'Anesi, che del Vasi era assai più poeta? Il perché sta nel fatto che nel linguaggio di costoro egli non trovava nulla di quella misteriosa risonanza che gli destava la vista dei rami del Vasi, come non l'aveva trovata in nessuno degli incisori veneziani, né nel Wagner e né nel Pitteri, né nel Fontebasso, né nel Rotari, né negli Zucchi, né, tra i vedutisti, nel Marieschi, nel Canaletto, nel Bellotto, nel Visentini, nel Giampiccoli, come non la troverà più tardi nel Leonardis, nel Monaco, nello Zilotti. C'era, nelle stampe del Vasi, un alleggerimento dei "lontani", che rassomigliava un po' a quello di certe rovine di Marco Ricci, ma di diversa sostanza, come *scorporato*, saremmo per dire, quasi che l'incisore avesse liberato precedentemente le forme del loro peso materiale o vi avesse in realtà tirato davanti un velo. Era l'effetto ottenuto col sistema delle "coperture". Per giungere

a quell'effetto Giambattista Piranesi entrò nella bottega del Vasi.

Così soltanto può spiegarsi, se non l'aneddoto riportato dal Bianconi (secondo il quale il Piranesi, non essendo riuscito a carpire al Vasi "il vero segreto di dar l'acquaforte", si sarebbe infuriato al punto da volerlo uccidere), almeno il perché della diffidenza e del dispetto del giovane veneziano verso il suo maestro siciliano.

A quel tempo nella città di Roma, che pure vantava le cinquanta incantevoli vedutine di "luoghi dishabitati", del Mercati, incise più di un secolo prima col sistema delle ripetute coperture, s'incideva generalmente a *morsura piana*. Invece il Vasi conosceva ed adottava l'altro sistema, dando agli ultimi piani delle sue vedute una morsura breve e leggera e ai



ROMA, GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE - PAOLO ANESI: ROMA, PONTE SALARIO (R. Gab. Fot. Naz.)

piani avanzati una morsura sempre più forte e prolungata, sì da conferire alla prospettiva aerea, col ben calcolato distacco dei toni, un'insolita proprietà. Questo sistema egli aveva portato con sé dalla Sicilia, dove aveva avuto a maestro di bulino il sacerdote don Antonino Bova e a maestro d'acquaforte Francesco Cichè, e se ne valse subito per illustrare Roma nelle sue feste, nelle sue cerimonie, nelle sue pompe, negli aspetti vecchi e nuovi della sua architettura.<sup>13)</sup> Temperamento un po' freddo, egli diede al procedimento delle "coperture", un valore prevalentemente tecnico, da applicare con la precisione di un teorema; ma il Piranesi ne comprese immediatamente la portata espressiva, e quando se ne fu impossessato ne fece, al pari del Mercati, ma con respiro da gigante, uno strumento di magia.<sup>14)</sup> Il maestro oramai era rimasto indietro; indietro era rimasta la massa di tutti gli incisori che a Roma lavoravano a copiare statue e frammenti architettonici, indietro il gruppo valentissimo (basti ricordare il Polanzani, il Montagu, il Volpato) di quelli che erano intenti a riprodurre le grandi vedute di Pannini junior,

ed egli poteva tuffarsi tutt'intero nella realizzazione del suo sogno eroico, dandoci, accanto ai "capricci", e alle finzioni incubiche della sua portentosa fantasia architettonica, la più vasta, la più originale, la più generosa visione di Roma.

Il secolo oramai sta per chiudersi. Il Londonio, a Milano, ha ribattezzato nel sole fulvo dell'acquaforte il suo mite mondo pastorale; il Vasi a Roma fa l'editore, e a quattro anni di distanza dal Piranesi chiuderà gli occhi anche lui, lieto di aver potuto affidare a quel suo ampio ed arioso *Prospetto dell'alma Città di Roma* inciso in dodici rami, come a coronamento dei dieci libri delle "Magnificenze", il suo amore per la Città eterna, amore che se non ebbe gli accenti gagliardi del Piranesi, non fu però meno sincero e coerente.

Poi l'ombra incomincia a cadere. L'incisione si avvia da una parte al piccolo vedutismo e alle pinellerie popolarische, dall'altra alle più pompose esibizioni del cosiddetto "gran genere", convenzionalmente applicato alla riproduzione delle opere di pittura e di scultura. Il sole ritornerà ad affacciarsi più tardi. ALFREDO PETRUCCI

<sup>1)</sup> *Dell'incisione in Venezia*, memoria di GIANNANTONIO MOSCHINI (manoscritto del Civico Museo Correr), pubblicata a cura della R. Accademia di Belle Arti di Venezia, s. a. (1925).

<sup>2)</sup> I libretti del *Costantino Pio*, musicato dal Pollaroli (A. De Rossi, Roma 1710), del *Teodosio il Giovane*, musicato dall'Amadei (A. De Rossi, Roma 1711) e del *Ciro*, musicato da Alessandro Scarlatti (A. De Rossi, Roma 1712), si adornano di alcuni di tali bellissimi bozzetti incisi all'acquaforte.

<sup>3)</sup> Molti scrittori attribuiscono al Piazzetta le incisioni della *Gerusalemme Liberata*. Ma il Piazzetta non si dedicò mai di proposito all'incisione. Di lui non si conosce che un busto d'uomo, inciso nel 1738. Quanto ai disegni della *Gerusalemme Liberata*, il Mariette, in base alle informazioni dello Zanetti, scrive (*Abecedario*, IV, 146): "... il s'étoit engagé à les graver lui-même; mai comme il en demandait un trop grand prix, le marché ne se fit point...". Una delle incisioni (il ritratto di *Maria Teresa in trono*) reca la firma del Polanzani.

<sup>4)</sup> Il Bodoni, prima di giungere a concepire la bellezza del libro come una semplice armonia di caratteri tipografici, si avvale dell'opera di famosi incisori quali il Cagnoni, il Bossi, il Volpato, il giovanissimo Morghen. Del Cagnoni sono le incisioni che adornano gli *Atti della solenne coronazione fatta in Campidoglio della insigne poetessa Donna Maria Maddalena Morelli Fernandez Pistoiese tra gli Arcadi Corilla Olimpica* (Parma 1769), compreso il ritratto della poetessa su disegno di Evangelista Ferrari. Del Volpato e del Morghen sono i rami per l'orazione in morte di Carlo III (*In funere Caroli III Hispaniar. Regis Catholici Orazio...*, Parmae, ex Regio Typographeo, MDCCLXXXIX).

<sup>5)</sup> Il tomo I della *Gazzetta estera politica e letteraria*, Firenze, G. Allegrini, 1767-68, reca un'acquatinta allegorica di Andrea Scacciati, su disegno di Giuliano Traballesi.

<sup>6)</sup> La prima donna fu vista incidere dal Vasari, ed era una fanciulla: Diana Mantovana. "Ed io che ho veduto lei — scrive lo storico aretino nella *Vita di Gerolamo da Carpi* — e che è molto gentile e graziosa fanciulla, e le opere sue che sono bellissime, ne sono restato

stupefatto...". Le donne che incidevano nel Settecento si contano a decine.

<sup>7)</sup> La stampa reca il titolo: *L'Etude des Gravers en taille douce* e le firme *F. Maggiotto pinx.* da una parte, e *P. de Colle scul. ap. Cavalli Venetiis.*

<sup>8)</sup> Un sentimento suo aveva posto più di un secolo prima Stefano Della Bella nell'uso elementarissimo dell'acquatinta, dando il mordente col pennello sulla lastra nuda, come un acquerello sulla carta.

<sup>9)</sup> LOYS DELTEIL, *Manuel de l'Amateur d'Estampes du XVIII siècle*, Paris, s. d.

<sup>10)</sup> Errano coloro i quali credono che il Canaletto abbia inciso con una punta e più masure. È precisamente il contrario. Lo stesso dicasi per Carlevaris, il quale non ebbe mai la più lontana idea di quello che fosse, dal punto di vista tecnico e stilistico, il procedimento usato invece a Roma dal Vasi. Vedi: ALFREDO PETRUCCI, *Le acqueforti del Canaletto*, in *Mens Italica*, anno I, n. 1, Chicago, 1928.

<sup>11)</sup> Ci riferiamo naturalmente allo sforzo compiuto da un solo uomo, e non alle opere risultanti dalla collaborazione di diversi incisori, che dallo *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafrery vanno al monumentale "corpus", sei-settecento Falda-Venturini-Specchi-Campiglia.

<sup>12)</sup> La biografia del Vasi è tutta da rifare. E come sono erronei i dati che si riferiscono alla sua vita, così incompleta è la conoscenza delle sue opere.

<sup>13)</sup> "Il problema dell'atmosfera lo incanta. Egli vede le rovine, i templi, i palagi, le campagne e i colli assumere, allontanandosi verso l'orizzonte, un aspetto diverso, farsi quasi di una più sottile sostanza, e pensa che non basti diradare o alleggerire il segno sulla lastra di rame per rendere la vera essenza del fenomeno, ma che occorra rendere il segno stesso partecipe di codesta mirabile transustanziazione, scorporarlo dunque, come il pittore scorpora il colore a mano a mano che lo dispone nei piani più distanti del suo quadro. Così Giambattista Mercati giunge, nelle sue vedute di Roma, all'acquaforte per coperture...". (ALFREDO PETRUCCI, *Le acqueforti romane di Giambattista Mercati*, in *Dedalo*, giugno 1932, Anno X).

## SCULTURE ICONOGRAFICHE DELL'ANTIQUARIUM OSTIENSE

### CONTRIBUTI ALLO STUDIO DEL RITRATTO ROMANO

IL nuovo Museo di Ostia, voluto come un'integrazione degli Scavi in mezzo a cui sorge, è destinato ad assicurare i ritrovamenti locali che prima venivano dispersi nei vari musei di Roma e dell'estero. Il primo nucleo fu costituito colla parte più interessante del materiale già conservato nel Castello dei Della Rovere e con oggetti scoperti recentemente (cfr. Calza, *L'Antiquarium Ostiense*).

Gli scavi intensivi tutt'ora in corso, promettono altrettanta ricca messe. Interessante di questo museo è soprattutto una raccolta di ritratti romani, alcuni già abbastanza noti, altri però insufficientemente illustrati. Scelgo un certo numero di questi ultimi che si possono datare nel I sec. a. C. e in quello successivo. Questo primo che presento (*figure 1 e 2*)<sup>1)</sup> è inedito e figurava nell'antica collezione del Castello