

## INCISORI PUGLIESI DELL'OTTOCENTO

---

### ANTONIO PICCINNI

Quando nel 1863 Antonio Piccinni s'iscrisse alla scuola di incisione dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, la lotta fra la stampa di riproduzione e quella originale aveva raggiunto, in Francia e in Inghilterra, proporzioni quasi epiche. Codesta lotta, che risaliva ai principî del secolo e in cui la stampa di riproduzione aveva quasi sempre ufficialmente riportata la vittoria, in Italia non era sentita che di riflesso, anche perchè la stampa originale fra noi non aveva effettivamente mai cessato di vivere, per via di quel genere insopprimibile che era la veduta documentaria, genere che dal Cinquecento in poi, fino alle grandiose trasfigurazioni di Giambattista Piranesi, aveva sempre floridamente prosperato. Codesto genere, alimentato dall'*industria del forestiero*, aveva anche in Roma cultori laboriosissimi, la cui produzione era pacificamente tollerata dai maestri del *genere nobile*, così come erano tollerati i cicli illustrativi del trasteverino Bartolomeo Pinelli,

quello che portava li capelli  
ggiù pp'er grugno e la mosca al barbozzale

e che poi, dopo aver tanto lavorato, doveva crepare — è G. G. Belli che parla — *pe' ccausa d'un bucale*.

Ma la veduta, ove se ne tolga l'opera di Luigi Rossini, pur così inattuale nella sua assurda pretesa piranesiana, e la serie dei *Sette colli* incisa appunto dal Pinelli, era caduta in mano ad una schiera di mestieranti, a cui era assolutamente ignoto il brivido della creazione. Gli Acquaroni, gli Aliprandi, i Marchetti, i Sarti, i Cacchiatelli, i Cottafavi, i Della Lunga, i Giuntotardi, i Fontana, i Moschetti, i Parboni, i Piroli, i Troiani, i Ruga, i Testa producevano, chi più chi meno, piccole e

grandi stampe di una monotonia opprimente, in cui la preoccupazione di ricoprire tutta la lastra di tagli comunque disposti, rubando completamente al bianco la sua parte di gioia, era pari alla meschina diligenza di rendere in tutti i particolari i siti e gli oggetti presi a riprodurre, senza fremito di vita e senza impronta di personalità.

In ogni modo non era questo genere di stampa, consacrato dalla tradizione, garentito nel suo smercio da una secolare organizzazione editoriale e alieno da velleità di concorrenza nel campo ufficiale delle Esposizioni, dei premi, della discussione critica, non era questo genere di stampa che potesse aspirare all'onore di una lotta con l'incisione di riproduzione, della scuola insomma del *bel taglio*, sibbene la stampa intima, la stampa di pura creazione, l'acquaforte pittoresca, così come l'avevano fatta per ultimi Giambattista Tiepolo, il Canaletto e il Piranesi con le sue *Carceri d'invenzione*.

Ma codesta stampa, disinteressatamente sentita ed espressa, non rappresentava in Italia un valore commerciale come in Francia e in Inghilterra, dove era già « una cosa di grande circolazione ». L'artista che mordeva una piccola lastra lo faceva per sè e non per l'editore, tanto meno per l'Esposizione, dove non erano ammessi e premiati che i capolavori del bulino. Per questo la lotta non ebbe per suo campo l'Italia.

Gli stessi professionisti della riproduzione, come il Morghen, il Longhi, il Toschi, il Rosaspina, il Lasinio, incidevano come per divertimento qualche lastrina ad acquaforte o a puntasecca; ma non pensavano mai che in codesto ingenuo abbandono al loro estro potesse esser nascosto il germe di morte della loro stessa arte, del *gran genere* o *genere nobile*, come amavano di chiamarlo pomposamente.

Sintomatico è il fatto che una delle prime e più possenti acqueforti pittoresche dell'Ottocento, il ritratto di *Gabriel Cortois de Pressigny* di Ingres, porti questa data: « Romæ 1816 ». Essa era pacificamente accettata, così come erano accettate le acqueforti del Pinelli.

Ma non così fuori. La lotta s'inizia subito e diviene d'anno in anno più vivace. I maestri del bulino dominano nelle Accademie e nelle Esposizioni e ne escludono sistematicamente gli acquafortisti originali, la cui opera non è considerata come incisione (*n'étaient pas de la gravure...*). Ma questi insistono nell'attacco e, padroni già del mercato, non disperano di vincere su tutta la linea. *L'Art*, la rivista del romanticismo fran-

cese, già si adorna nel periodo dal 1831 al 1837 delle acqueforti di Johannot, Fenchère, Marillat, Nanteuil, Boisselat, Collignon, Leroy, accanto a stampe di riproduzione come *les Moissonneurs* di Paolo Mercuri, e nel 1857 getta per bocca di Teofilo Gauthier il suo squillante grido di guerra: « Il vaut mieux la rature d'un ongle de lion sur le vernis noir d'une planche qu'n

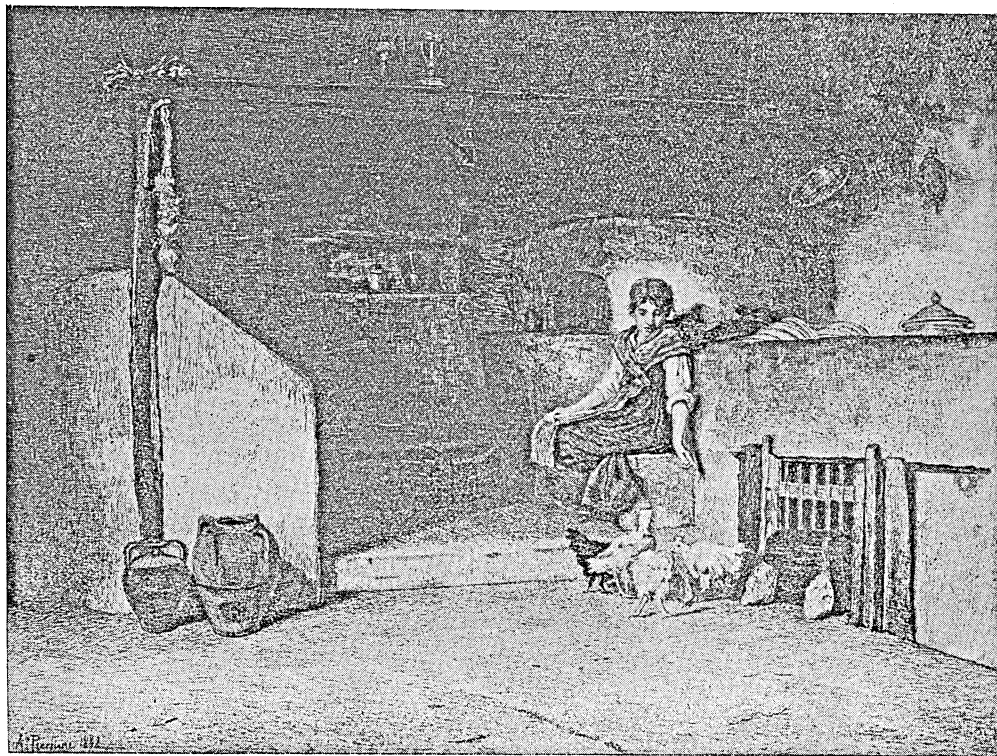


Fig. 1.

A. Piccinni - *Cucina rustica* (acquaforte), fot. CALDERISI - Roma

travail insignifiant et précieux... ». La porta delle Esposizioni è stata già sfondata, ma l'acrimonia dei bulinisti giunge al punto di rifiutare perfino al *Salon* del 1863 due opere di riproduzione come il *Gian Bellino* di Gaillard e l'*Erasmus* di Bracquemond, sol perchè eseguite con procedimenti eterodossi. Si arriverà così alla tempesta sollevata dal Ruskin, con una sua frase imprudente e all'attacco di Francis Seymour Haden.

Chi ha ragione? La schiera degli acquafortisti originali

cresee ogni giorno, mentre quella dei professionisti della riproduzione si va fatalmente indebolendo. *A un jury de gravure* sono rivolti questi versi piccantissimi:

Patient buriniste  
 Qui nous traitez si mal,  
 Prends-tu l'aquaafortiste  
 Pour un simple animal?  
 Ne dis pas, o copiste,  
 Ce mot phénoménal,  
 Qu'on cesse d'être artiste  
 Pour être original...

La fotoincisione, affermandosi rapidamente, dà alla stampa di riproduzione il colpo mortale.

\*  
 \* \*

Tommaso Aloysio-Juvara, maestro d'incisione nell'Accademia di Belle Arti di Napoli, era uomo contemplativo e pensieroso. La lotta, alla quale egli aveva assistito personalmente nel suo soggiorno a Parigi e di cui gli giungeva l'eco sempre più tempestosa, accresceva ogni giorno la sua tristezza. Non riusciva l'onest'uomo a dissimularsi la fine fatale della sua arte e come il Bervic, negli ultimi anni di vita, rimpiangeva di aver sacrificato forse troppo al *bel taglio*, così egli non si consolava di essere giunto all'apice della carriera senza aver potuto indirizzare a fini più attuali le sue portentose capacità tecniche. Codesto intimo dissidio, attenuato in un primo tempo dalle gioie dell'insegnamento, doveva sboccare tragicamente nel suicidio avvenuto a Roma nel 1875, quando l'Aloysio-Juvara era condirettore della R. Calcografia.

Nella diversità di temperamento dei suoi allievi, ch'egli procurava di assecondare amorosamente, il suo dissidio trovava, per quanto era possibile, la pacificazione. Nel foggiano Saverio Pollice, portato per temperamento e per educazione al culto del *bel taglio*, egli appagava il suo vecchio io; nel tranese Antonio Piccianni, spirito genuinamente pittorico, già sollecitato nel rendere le cose prese a oggetto di riproduzione da esigenze di schietta visibilità, sfogava la nostalgia del nuovo, il brivido del Dio ignoto che batteva al suo cuore.

Naturalmente i nuovi procedimenti erano sempre saggiati

su prove di riproduzione. Ma al giovane che incideva all'acquaforte accadeva spesso di tracciare sui margini del suo lavoro, con la punta sottile e scorrevole, qualche schizzo di invenzione, il ramo d'albero che sveltava al di là della finestra, il ceffo d'un compagno, la caricatura magari del professore. L'Aloysio-Juvara sbirciava e sorrideva, e quando la lastra era posta al bagno, egli vi si curvava sopra, insieme coll'allievo, per seguire l'azione del mordente e vedere attraverso la terra arata della vernice delinearci e approfondirsi, insieme col *pezzo di studio*, la fantasia scanzonatamente fiorita in margine.

Era poco, è vero, ma quando si pensi che l'insegnamento dell'acquaforte pittoresca era del tutto bandito dalle scuole e che ancora molti anni dopo, nel 1878, doveva scatenarsi la violenta campagna della *Fine Arts Society* di Londra, capitana dal Seymour-Haden, per far valere « i diritti rispettivi dell'incisione originale e dell'incisione di riproduzione ad essere considerate come branche delle Belle Arti e ad essere quindi rappresentate all'Accademia » (1), bisogna convenire che era molto.

L'acquaforte pittoresca, intanto, era penetrata nello studio dei pittori italiani, ai quali, più che agli specialisti, doveva toccare appunto di ridarle, come nel passato, diritto di cittadinanza nel mondo dello spirito.

Si ricomponeva così il filo della tradizione non mai spezzato dal Parmigianino al Tiepolo, attraverso il Meldolla, il Palma, il Procaccino, il Barocci, il Guercino, i Carracci, il Caravaggio, Salvator Rosa, Orazio Borgianni, Luca Giordano, il Grechetto, Guido Reni, Simone Cantarini, Giuseppe Maria Crespi, ecc., tutti pittori più che incisori di professione.

Prima del 1850, in pieno despotismo bulinistico, il Coleman aveva inciso cinquantatre acqueforti pittoresche della Campagna romana, asprigne ancora ma ardimentose. Tuttavia era ancora in esse il vizio illustrativo della precedente produzione artistica, ciò che non poteva dirsi invece dei pochi saggi fatti anteriormente da Giacinto Gigante. Ma Antonio Fontanesi era stato in Francia e ne era tornato con l'anima vibrante di desiderî nuovi. Nel 1862 dedicava da Ginevra al suo « Nobile

---

(1) *The relative Claims of Etching and Engraving to rank as Fine Arts, and to be represented as such in the Royal Academy of Arts, London, 1879.*

collega ed ill.mo Signor Marchese di Breme » i suoi primi saggi di acquaforte, trascinandosi subito dietro quella balda schiera di incisori torinesi e genovesi che dall'Avondo al Gastaldi, al

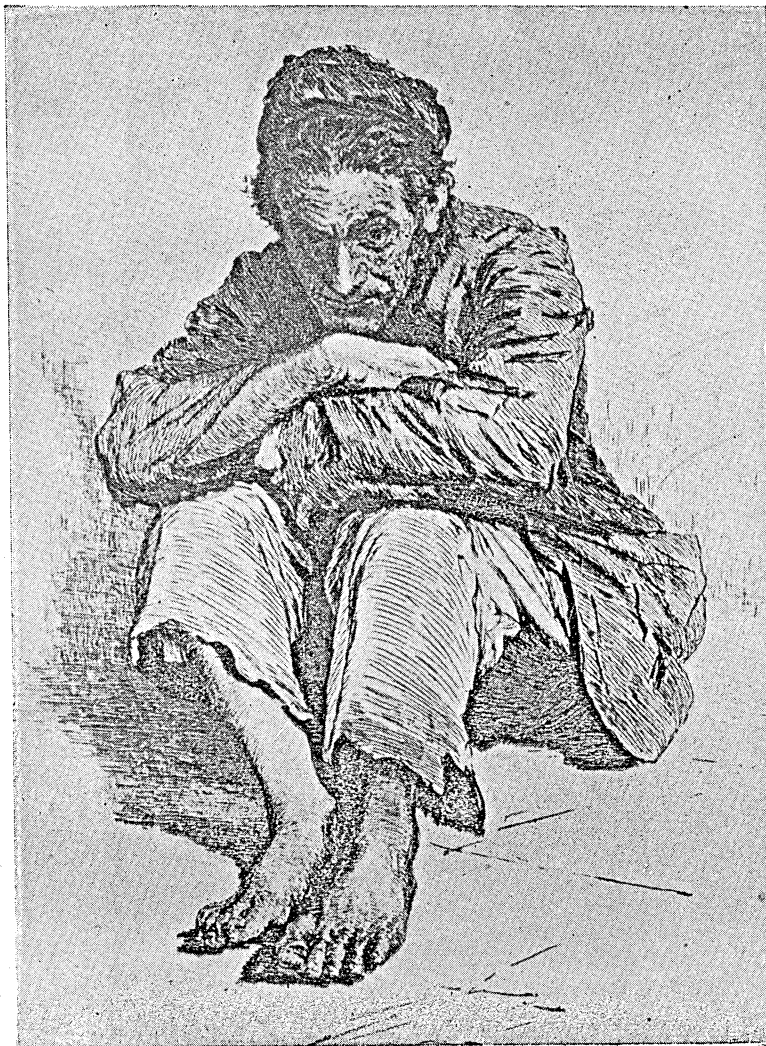


Fig. 2.

A. Piccinini - *Vagabondo* (acquaforte).

Gamba, al Pagliano, al Delleani, al Pasini, al Pittara, al Quadrono, al Bertea, al Perotti, al Turletti, al Gilli, al Ghisolfi, al Chessa, al Pastoris, al Bignami, al Balduino, al Monticelli, ecc. andava ad Angelo Beccaria ed Ernesto Rayper.

Nelle altre regioni, Fattori, Signorini, Serra, Faruffini, Palizzi, Morelli, Tito Lessi, si piegavano sulla piccola lastra di rame a saggiarne il sapore misterioso, seguiti di lì a poco dai più giovani: Mosè Bianchi, lo scultore Grandi, Pietro Paolo Michetti, Raffaele Armenise, Vittore Grubicy, Cesare Biseo, Pio Joris, Cesare Maccari, Filiberto Petiti, Francesco Vitalini ed altri.

In Italia, abbiamo detto, non vi era come in Francia commercio organizzato di acqueforti originali e chi voleva trarne profitto bisognava che le mandasse a Parigi, come fecero appunto più tardi il Palizzi, il Michetti, il Casanova, il Gilli, per non parlare di Giuseppe De Nittis che, stabilitosi nella metropoli francese, ne seguiva il ritmo vorticoso, oltre che col suo pennello fluido e scattante, con una serie di saporite acqueforti, tra le quali cominciava a insinuarsi la nostalgia del paese perduto, come in quel *Busto d'italiana voltato a sinistra, con le spalle avvolte in uno scialle*, inciso raffinatamente a puntasecca, e più ancora nella luminosa *Via di Castellamare* pubblicata nella « Gazette des Beaux-Arts ». Altri artisti, fra cui lo stesso Fontanesi, che pure esponeva e vendeva a Parigi, si davano convegno nella rivista « *L'arte in Italia* » di Torino.

A tanto fervore non poteva rimanere estraneo uno spirito come Antonio Piccinni, il quale trepidante si affacciava quando poteva nel modesto laboratorio del Museo d'Arte Industriale di Napoli dove Filippo Palizzi scavava sul rame, con la sua unghia di cinghiale abruzzese, scene campestri e pastorali bionde di sole. Timidamente egli ne riferiva al Pisanti, altro suo maestro d'incisione, e all'Aloysio-Juvara, il quale, anzichè esserne urtato, come fece il Calame quando Vittorio Avondo gli riferì l'impressione sconvolgente riportata dalla conoscenza della *Scuola dei Trenta* all'Esposizione di Parigi nel 1855, gli sorrideva e lo esortava a lavorare, introducendolo con cuore più aperto nei segreti del mestiere.

Il giovane tranese si sentiva fatalmente attratto verso l'acquaforte originale. Ma intanto gli bisognava di allestire un saggio per la Provincia natale, la quale gli aveva assegnato una borsa di studio che gli permetteva di frequentare l'Accademia, e per saggio non poteva certo preparare, con la complicità del Consiglio Accademico, un'acquaforte extrascolastica. L'aspettativa anzi era per una pittura ad olio, e se invece di una pittura si ebbe un'incisione, fu tutto merito di Luigi Settembrini, il quale, nel 1868, scriveva:

« Nel Museo di Napoli, tra i quadri di Domenico Gargiulo

« detto Micco Spadaro, ce ne sono due bellissimi, *la Rivoluzione di Masaniello* e *la Peste*: ed io ho sempre desiderato  
 « che si fossero ricopiati e fatti conoscere al mondo mediante  
 « un'incisione, perchè dove stanno, a quella luce e fra tanti  
 « altri quadri, non si possono veder bene e considerare. Ecco  
 « ora un giovane di 22 anni, che copia, mi interpreta, m'illumina la *Rivoluzione*, e me la mostra nella sua immensa varietà,  
 « nello sua terribile bellezza. Quelle innumerevoli figure che  
 « si vedono appena e confusamente, perchè da dugento anni i  
 « colori sono degradati, egli ritrae ad una ad una, col lapis:  
 « e le rifà chiare e vive.

« Poi vedete la Piazza del Mercato..... come opera d'arte.  
 « Questo quadro è meraviglioso per grande fantasia, ma come  
 « tutte le dipinture napoletane, che hanno fantasia molta, ha  
 « non molta correzione, e in molte parti v'è trascuratezza...

« Non è arte, che immagina un mondo ideale, ma che idealeggia la realtà; è arte civile, che ritrae i fatti di un popolo.

« Questo quadro dunque, con tutte le sue bellezze ed imperfezioni, è stato la prima volta copiato a lapis dal giovane  
 « Antonio Piccinni di Trani, che ha un sussidio da quella provincia per studiare pittura. . . . .

« Che cosa dunque ha fatto il giovane Piccinni? Con un  
 « lavoro di 8 mesi, condotto a grande diligenza e fedeltà, egli  
 « fa conoscere una bell'opera d'arte, napoletana, che il mondo  
 « non conosce per nostra trascuratezza, che non sappiamo farci  
 « valere e stimare.

« Ed egli si propone d'incidere in rame questo disegno, e  
 « così pubblicarlo, perchè egli è già molto innanzi nell'arte  
 « dell'incisione.

« La sua città aspetta da lui un quadro ad olio. Oh! perchè sforzare l'ingegno dell'artista? Avrete un buon disegnatore ed incisore e non sarà poco. E il lavoro che egli ha fatto,  
 « onora a lui, giova al nome napoletano, deve contentare i  
 « suoi concittadini.

« Andate a vederlo nell'Istituto di Belle Arti, dov'egli lo ha esposto.

« Dopo che lo avrete veduto, io sono certo che direte una  
 « parola di lode, gli direte che faccia subito l'incisione, e poi  
 « disegni con la stessa diligenza ed incida anche la *Peste* ».

Nacque così la grande incisione della « *Rivoluzione di Masaniello* », che poi nel 1877, all'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Napoli, doveva essere premiata con diploma di merito.





Fig. 3.

A. Piccinni - Disegno per l'acquaforte « *A scuola* »

fot. CALDERISI - Roma

Era questa, come abbiamo detto, un'opera di riproduzione, ma la personalità del Piccinni vi si affermava subito spiccatamente. Era dunque, pel giovane tranese, opera d'arte anche la riproduzione? Non intendiamo risollevarne una vecchia questione. La stampa di riproduzione in senso classicista ha fatto il suo tempo e sia pace all'anima sua. Ma bisogna distinguere appunto riproduzione da riproduzione. Anche Fontanesi riproduceva quando intagliava in rame il suo epico *Lavoro*, come riproduceva Lorenzo Delleani quando incideva il quadro *Tonio!* del suo sventurato fratello Celestino. Riproduceva Enrico Gamba facendo del suo gran quadro *Giovanni Huss prigioniero a Costanza* una piccola saporosa acquaforte e riprodurrà più tardi Mosè Bianchi la sua *Monaca di Monza*. E così via di seguito. Ma, si riproduca una cosa propria o una cosa altrui, l'importante, perchè l'opera d'arte non muoia nello spirito dell'incisore, è ch'essa sia riportata sul piano dell'intuizione e riespressa in istato di libertà fantastica. Si deve allora non esser fedeli? La risposta sarebbe troppo lunga e non è il caso di darla qui. Piuttosto nel caso specifico diremo che, avendo il dipinto di Micco Spadaro, già di per sè stesso — come riconosce il Settembrini — perduta la sua primitiva chiarezza e precisione ed apparendo per questo confuso nelle figure e degradato nei colori, il giovane Piccinni aveva largo campo di esercitare, colmando le lacune, la sua attività fantastica, ricreando nel suo spirito il quadro e restituendolo, puntualizzato, nei limiti presumibili della sua forma concreta.

In ogni modo, se non è puro esercizio meccanico di spiriti inerti, tradurre è sempre un modo di spiegarsi il mondo altrui, saggiando al suo contatto la vitalità del proprio linguaggio. E Antonio Piccinni si oppose fin dal primo momento al linguaggio altrui, o meglio al linguaggio comune, impersonale, del *bel taglio*, fondato su regole precise ed inflessibili, simili — secondo il feroce paragone di Seymour-Haden — a quelle dell'incisore araldico, pel quale un taglio in un senso significa *vermiglio*, in tal altro senso *azzurro*, in altro ancora *nero*.

La lotta del grande artista e polemista inglese non era appunto contro l'incisione di riproduzione, ma contro la riproduzione a *taglio regolare*. In natura — egli dice — i tagli non esistono. Vi sono delle forme, dei valori chiari e oscuri, che l'incisore cerca di esprimere con dei tagli. Ma quei tagli l'acquafortista li traccia secondo l'ispirazione, domandandoli alla sua intelligenza: essi sonó imprevisi e originali.

Nella sua clamorosa conferenza, il Seymour-Haden portò con sè un apparecchio foto-elettrico, con cui, a dimostrazione dei suoi asseriti, fece delle proiezioni, mostrando con un ingrandimento di due o trecento volte dei pezzi d'incisione a bulino applicati alle carni, ai cieli, agli alberi, ai primi piani: così amplificati, quei lavori rassomigliavano alle griglie di una prigione.

Antonio Piccinni, al contrario del foggiano Saverio Pollice, non si fece mai sedurre da codesto genere d'incisione, nè al principio della sua carriera, nè in seguito, come stanno a testimoniare i vari rami per la *Promotrice* di Napoli, la riproduzione della *Deposizione e imbalsamazione di Cristo* di Domenico Morelli, che meritò l'altissima lode di Giulio Claretie, quando nel 1878 fu pubblicata dalla Ditta Cadart di Parigi, e il *Romolo e Remo* di Rubens della Galleria Capitolina, ch'egli intagliò pel concorso bandito dal Ministero dell'Istruzione nel 1889 (1), allorchè si tentava invano di galvanizzare la stampa di riproduzione, uccisa, diceva l'Haden, da « un migliore interprete: il sole! »

\*  
\*\*

Nella pagina di Luigi Settembrini c'è un brano, che qui innanzi non abbiamo trascritto, il quale ci rivela un particolare pietoso e tremendo della vita di Antonio Piccinni: « Egli apparteneva — dice il S. — ad una famiglia che discende dal « famoso maestro Nicola Piccinni; era sordomuto; e nella scuola « di disegno di Napoli s'imbattè in un giovanetto, che gli pose « amore, e amorevolmente gl'insegnò a parlare; sicchè ora o « de e parla, e l'organismo della vita si snodò, com'egli appren- « deva l'arte. Quel giovinetto morì, ed egli ora sta con la madre « e i fratelli, che lo amano, perchè è buono e ricorda ad essi « il perduto giovinetto ».

Antonio Piccinni nacque a Trani il 14 maggio 1846, da Giacinto, modesto droghiere, e da Adelaide Lopane. Trascorse la sua prima giovinezza in paese e furono quelli gli anni più tristi per lui e per i genitori. Non potendo per mezzo dell'u-

---

(1) *Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Istruzione*, a XVI, n. 18, 4 maggio 1889.

dito e della favella, egli cercava di comunicare col mondo appropriandoselo, per mezzo del disegno e della pittura. Era un modo di capire e spiegarsi attraverso la forma ciò che non udiva, di esprimere per via dell'immagine ciò che non gli era dato di dire. In questo esercizio egli durava le intere giornate, come per forzare la vita e rivelarglisi sempre più compiutamente, sopperendo alla deficienza dei suoi organi naturali. Da ciò il carattere specifico della sua arte, che potrebbe definirsi una



Fig. 4.

A. Piccinni - *Giabattini napoletani* (acquaforte).

appropriazione insistente, attraverso i moti spontanei e le finzioni della maschera anatomica, dei sentimenti più riposti e impercettibili dell'animo umano. Codesto tirocinio, volto alla conquista dell'espressione grafica, doveva miracolosamente sboccare nella conquista dell'espressione verbale, donargli, mentre era a Napoli, la favella. « Era sordomuto — dice il Settembrini — e l'organismo della vita si snodò, com'egli apprendeva l'arte ». A Napoli, ove i genitori lo mandarono subito dopo i moti del 1860, invogliati dallo scenografo tranese Biagio Molinaro, fu prima privato studente, poi allievo dell'Istituto di Belle Arti, sotto la guida di Postiglione, Ruo, Mancinelli, Morelli nei corsi di disegno e pittura, e di Aloysio Juvara e di Francesco Pisante per quelli d'incisione. Nel 1864, ad insistenza di Vincenzo Rogadeo e di Giuseppe Beltrani, otteneva di essere ammesso

al concorso per il pensionato della Provincia, e lo vinceva. Così dal 65 al 72 restava a Napoli. Nell'autunno di quest'anno vinceva il concorso per il pensionato nazionale e con decreto ministeriale del 18 febbraio 1873 otteneva la pensione triennale per gli studi di perfezionamento a Roma.

Come abbiamo visto, egli entrò ufficialmente nelle Esposizioni con un'acquaforte di riproduzione, « *La rivoluzione di Masaniello* ». Fu tale il successo, che la « Promotrice Salvator Rosa » gli affidò la riproduzione di molti quadri, per farne dono, com'era uso del tempo, ai suoi propri soci. L'incisione di riproduzione a *tratto libero* andava conquistando allora in Italia cultori valentissimi, quali, per non nominarne altri, Celestino Turletti e Maso Gilli, nelle cui opere l'astrazione lineare dei vecchi bulinisti cedeva il posto alla pittoricità varia e saporosa di un tratteggio tanto libero e significativo della personalità dell'incisore, quanto indicativo, per proprietà di equivalenze e forza di suggestione, dei caratteri dell'originale.

Ma il Piccinni solcava per suo conto piccoli rami d'invenzione ed aspettava il momento di farli conoscere al pubblico. Nel 1878 esponeva all'Esposizione Universale internazionale di Parigi il suo quadro ad olio « *L'avaro* »; ma un anno dopo, al Salon, si presentava con due gruppi di acqueforti originali, « *Ricordi di Roma* », a cui aggiungeva una piccola riproduzione in rame de « *L'avaro* ». Il successo fu grandissimo e la editoria parigina, sempre vigile, s'impossessò dei *Ricordi di Roma* e li pubblicò in cartella con una prefazione di Jules Claretie (1), che val la pena di riprodurre integralmente, perchè se non altro non ne vada perduto il ricordo.

« C'est par la curiosité et le pétitement de l'esprit que se distinguent les artistes italiens dont on a pu, cette année, au Champ-de Mars, étudier les plus remarquables. Il y a, chez tout Italien, une rare facilité d'observation et je dirai de comique spécial, un comique très fin et très vrai, avec une science singulière de la physionomie, du geste, des froncements des sourcils, des plis des lèvres. N'oubliez pas que l'Italie est le pays natal des premiers mimes du monde. Et cette mimique, les Italiens l'appliquent à leurs peintures, à leurs tableaux de

---

(1) Publications V<sup>ve</sup> A. CADART, *Souvenirs de Rome*. Douce eau-fortes originales et inédites par Antonio Piccinni. Préface de Jules Claretie - Paris, V<sup>ve</sup> A. Cadart, éditeur-imprimeur. 56, Boulevard Haussmann, 56, 1878.

genres, à leurs aquarelles, à leur sculpture même où leur idéal est non pas l'immobilité, le style, mais le mouvement, le rire, le drame. Ils manient le ciseau avec une souplesse merveilleuse, et le marbre, sous leurs doigts, devient quelque chose de ductile et de facile, de coquet, de chiffonné, d'enrubanné, de leste et de provocant, comme, par exemple, la ferme et virile langue française sous la plume d'un chroniqueur de la *Vie Parisienne*.

« Les Italiens savent voir. C'est une rare qualité artistique. Avec cette faculté, on arrive à tout saisir, à promener sur tout les sujets, sa personnalité et son analyse : c'est ce qu'a fait, avec tant de bonheur et de succès, M. J. de Nittis, le peintre de la *modernité*, des routes ensoleillées de Brindisi, des places publiques de Paris, des *quais* embrumés de Londres. M. de Nittis résume, avec un merveilleux éclat, les facultés mêmes d'une race. C'est ce même tempérament d'assimilation qui fait de M. Pasini un oriental né lorsqu'il promène son pinceau à Constantinople ou en Perse, et de M. Rossano un Parisien de Paris lorsqu'il peint la Seine à Bercy ou les rives de Bougival.

« J'avais remarqué, dans cette section italienne, un amusant tableau, d'une vérité quasi caricaturale mais absolument vraie et intéressante : *l'Avare*. C'est un gros et vieil avare, non pas jaune comme l'or, mais empourpré comme le vin, serrant dans son secrétaire son « cher argent » avec toute sortes de terreurs, un inquiet coup d'œil de travers, une lèvre tombante et menaçante. L'artiste a donné, avec beaucoup d'esprit, à ce *type* l'aspect rougi et congestionné d'un luxurieux gras. L'avare, en effet, n'est pas toujours essentiellement maigre et sec. A. Piccinni, — c'est le nom du peintre, — l'a compris ainsi, et son tableau, que je voudrais d'une dimension plus restreinte, est fort curieux, justement par cette étude de la *mimique* dont je parlais tout à l'heure.

« Et voici que M. Cadart m'envoie une collection d'*eaux-fortes* du même artiste, œuvres très supérieures à cette peinture et qui m'arrêtent par leur vitalité profonde, leur réalité stricte, presque photographique quelquefois, toujours artistique. L'Album de M. A. Piccinni, — qui est Romain, je crois, — a pour titre *Souvenirs de Rome*. Et de Rome, ce n'est point le monument écroulé, le temple majestueux, le Capitole ou le Forum que nous rend M. Piccinni ; c'est le passant, le mendiant, le dévot, tout ce qui donne un caractère spécial à la ville même. Ces types sont vrais. Je les ai rencontrés, je les reconnais.

J'ai réellement vu quelque part ce vieux porteur de besace, planté comme le Philosophe de Vélasquez et chaussé d'espadrilles, comme un fantassin espagnol en campagne. Cet autre



Fig. 5.

A. Piccinni - *Il timoniere* (aquaforte) fot. CALDERISI - Roma.

vieillard, coiffé d'une *bonnette* noire; cet homme aux cheveux durs et secs, une cravate noire tordue autour de son cou, Italien ressemblant à un cordonnier bavarois; cette vieille, pareille à une de nos vendeuses de pommes; cette grosse fille en

belle humeur qu'on dirait dessinée par le crayon de Félicien Rops; ce maigre mendiant ou ce pauvre accroupi dans une attitude de dormeur enguenillé d'un *lane* de White-Chapel: tous ces types, entrevus dans nos promenades de touristes, nous les retrouvons là rendus avec une précision et une vérité absolues. Mais ce qui est supérieur encore, tout à fait personnel et bien italien, dans ces eaux-fortes, ce sont ces profils de *dévots* se détachant en noir sur le fond blanc de quelque église. Ces visages tendus vers l'autel dans une immobilité béate, nous les avons vus découper ainsi leurs silhouettes sur les colonnes de Saint-Pierre. M. Piccinni a rendu, avec une réalité puissante, les expressions pétrifiées, les paupières immobiles, les bouches ouvertes, les écrasements et les effacements de ces hôtes de l'église. L'artiste a donné là une note tout à fait spéciale et d'un intérêt absolu; comme valeur artistique et comme document moral.

« A coté de ces physionomies italiennes, M. Piccinni a gravé, d'après M. D. Morelli, un tableau fort original et d'un saisissant effet. C'est la *Mise au tombeau de Jésus*; mais une « mise au tombeau » traitée d'une façon toute nouvelle, avec un Jésus enveloppé de ligatures à la façon hébraïque, un Jésus réellement juif, comme M. Bida a voulu également nous le rendre. Je ne m'étonne pas que M. Alma Tadéma tienne M. Morelli, le peintre napolitan, en grande estime. M. Morelli cherche visiblement, comme lui, le détail pittoresque et le caractère archaïque. Cette *Mise au tombeau* est une reconstruction, un tableau religieux devenant un tableau historique. L'original est d'ailleurs traité, me dit-on, avec une largeur voulue qui touche presque à la prochade. M. Piccinni, dans sa gravure, lui a précisément conservé cet accent. Tout le drame gît dans ce vigoureux effet de nuit.

« On sent, chez ce nouveau venu, un tempérament et un talent. Les *Souvenirs de Rome* de M. A. Piccinni méritent d'être glissés dans le cartonnier des collectionneurs, à côté des eaux-fortes les plus intéressantes. Et l'eau-forte, cette admirable forme de l'art, compte pourtant, à l'heure qu'il est, de bien attirants et de bien remarquables artistes. Il n'importe: nos Français doivent, dès à présent, garder une place à ce Romain ».

Nella pagina di Jules Claretie è implicita la critica di ciò ch'è vivo e ciò ch'è morto nell'opera di Antonio Piccinni.

Anzitutto lo scrittore francese osserva senza reticenze che



le incisioni dell'artista italiano sono di molto superiori alla sua pittura. E coglie nel segno. Non che il Piccinni non fosse buon pittore, chè opere come *L'avaro*, *Il gessaio*, *La cantata del barbiere*, *Le ultime ore di Giacomo Leopardi*, *Maternità* e gli innumerevoli acquerelli, grondanti e luminosi, presentati dall'85 in poi alle Esposizioni di Monaco, Venezia, Bologna, Berlino, Rio de Janeiro, Pietroburgo, Roma, Londra, farebbero onore a qualsiasi artista; ma in esse il Piccinni non realizza nulla di nuovo nell'ambito di quel ghiotto colorismo applicato ad una rappresentazione un po' realistica un po' sentimentale del mondo, che contraddistingue certe correnti della nostra pittura ottocentesca.

Nell'incisione ad acquaforte invece egli assurge subito ad una originalità inconfondibile. Nato per scavare rami, sembra addirittura che non tenda ad altro, anche quando con la matita o con la penna insegue un'immagine sul fragile foglio di carta. Innanzi a un disegno, sia nel momento stesso in cui lo va tracciando, sia quando finito lo contempla con quella che il Balzac chiama la *seconda vista del genio*, l'impegno del suo spirito è tutto al di là del pezzo di carta, attratto dalla lastra di rame che la fantasia già gli finge solcata dall'acido, pronta a ricevere l'inchiostro e restituirlo al foglio umido nel breve appassionato abbraccio sotto il torchio. Si potrebbe dire che l'atto creativo non è per lui nel disegno preparatorio, ma nel punto d'arrivo, nell'acquaforte. Nella piccola lastra di rame il suo mondo si raccoglie e s'individua meglio che nella tela spaziosa. E questo è il « dono meraviglioso » di cui si beava Alberto Dürer.

Le incisioni del Piccinni si distinguono, secondo il Claretie, per « la loro vitalità profonda e lo stretto realismo, qualche volta fotografico, ma sempre artistico ». Che uno stretto realismo sia alle radici dell'arte picciniana non si può negare, ma che questo realismo cada a volte nel fotografico non è esatto ed è contraddetto dallo scrittore stesso, il quale soggiunge « ma sempre artistico ». Il nucleo lirico del Piccinni, è vero, si rivela subito alquanto modesto, ma perspicuo e perfettamente determinato: nulla interessa questo portentoso osservatore quanto la psicologia amabile delle anime in penombra, e il circoscrivere la sua attività nei limiti di un mondo che sente con tanta immediatezza costituisce la sua forza. Solo così può esprimersi compiutamente. La strada, la casa, la chiesa, la scuola, il tribunale, la tramvia, il caffè gli offrono i soggetti più comuni.

Sono rare le evasioni e più nei dipinti, ove appunto non è tutto lui, che non nelle acqueforti. Chi lo conobbe ci dice che egli, seduto al tavolino di un caffè, nascosto dietro il confessionale d'una chiesa, cominciava a disegnare e non smetteva se non quando aveva ritratto, non già questo o quel tipo, ma tutti gli avventori, tutti i fedeli. E ciascuno aveva, coi suoi particolari caratteri somatici e fisionomici, un'anima viva, tutta sua, fosse grande o piccola, piena di stelle o di fango. Perfino in mare, quando, al servizio della R. Marina per la compilazione della carta idrografica d'Italia, s'imbarca sul *Washington* e sull'*Eridano*, trova alimento alla sua arte nel volto degli uomini che lo circondano, entro il cerchio sterminato del silenzio azzurro. Ed ecco, tra l'altro, l'acquaforte del *Timoniere*, che può considerarsi uno dei suoi capolavori, per proprietà di intaglio e potenza d'espressione. Le sue serie di disegni e le incisioni da esse tratte, raccolte in parte agli Uffizi e nel Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma, in parte sparse per le collezioni private, sono dei veri repertori di fisionomie e di espressioni. È questa la prova della genuinità del suo sentimento artistico. Egli non conosceva procedimenti esteriori: perciò non si ripeteva mai. Il suo spirito, come il suo occhio, era libero; l'assenza di schemi gli consentiva, a contatto del reale, di essere sempre nuovo.

In codesta quotidiana osservazione del mondo e delle sue forme di vita, in codesto perpetuo sondaggio delle anime, egli ha modo di conoscere vizi, debolezze, storture, ridicolaggini. Ma la beffa non lo seduce giammai. Il suo riso è bonario: egli comunica con le sue creature con cuore puro e cordiale.

Se a qualcuno lo dovessimo assomigliare, più che il nome di qualche incisore olandese, Van Vliet, per esempio, di cui ricordava tra l'altro la facilità e la consapevolezza nell'impiego della punta, indirizzata ad effetti di intenso cromatismo, entro i limiti ristretti del bianco e nero, faremmo quello di uno scrittore: Carlo Dickens.

ALFREDO PETRUCCI