

GIUSEPPE DE NITTIS INCISORE

La storia di De Nittis pittore è molto semplice.

Quando nel 1860, dalla natia Barletta, giunge a Napoli, egli ha quattordici anni. S'iscrive all'Accademia di Belle Arti, ma ben presto la diserta, non potendo il suo carattere andare d'accordo con quello del cattedratico Smargiassi. Più dell'aula scolastica e del museo, egli ama la natura. Nel '64, con Rosano e De Gregorio, si rifugia a Portici e fonda quella che Domenico Morelli definirà maliziosamente «la repubblica di Portici». Nel '66 è a Firenze e prende diretto contatto con quei novatori, del cui spirito congeniale Adriano Cecioni gli aveva portato l'eco, e nel '67, dopo il suo primo viaggio a Parigi, vi ritorna per esporvi *Nevicata* e *Diligenza sotto la pioggia*. Le caratteristiche della sua arte futura sono già in embrione in codesti due quadri. Ma col ritorno definitivo a Parigi tali caratteristiche si offuscano, o meglio si tirano umilmente in disparte: De Nittis subisce il fascino di Gérome, al quale si era fatto presentare da Prandon, e di Meissonier, nel cui giardino si compiace di guardare «par dessus les clôtures». Nel '69 espone al *Salon* la *Visita all'antiquario* e prepara un *Concerto nel giardino al tempo di Luigi XV*. Egli non nasconde il suo entusiasmo per i maestri a cui si ispira, e all'amico Cecioni scrive di Meissonier: «è un artista straordinario. La sua tela ha la vita». Si capisce dal tono ch'egli ha ancora poco più di vent'anni.

Ma eccolo costretto dalla guerra del 70 a tornare in Italia. Fa la spola tra Napoli e Barletta, rivede i suoi cieli, riprova i sentimenti che lo avevano portato alla fondazione della sua republichetta e si dimentica totalmente di Gérome e di Meissonier.

Nasce così una messe di studi freschi, ingenui, frizzanti, tra i pianori di Puglia e il mare partenopeo, studi che, esposti in parte a Milano, riscuoteranno la lode anche dei critici più ortodossi e che, tradotti in tre quadri memorabili esposti a Parigi nel '73, (« La discesa dal Vesuvio », i « Crateri », la « Strada da Barletta a Brindisi »), gli daranno all'improvviso una fama clamorosa. L'ultimo quadro, specialmente, con l'ombra violetta gettata dalla diligenza gialla sulla strada polverosa, parve un segno di rivoluzione, e gl'impressionisti francesi non stentaron a riconoscersi. De Nittis così fu considerato senza volerlo dei loro. Quell'ombra violetta, vibrante di luce, quasi fosse non ombra, ma luce di diversa specie, era un po' la spiegazione e la conferma del principio scientifico su cui essi fondavano la loro riforma: lo scoloramento dei toni sotto l'azione della gran luce e la conseguente apparizione degli oggetti nello spazio come fenomeni luminosi, indipendentemente dalla convenzione chiaroscurale a cui la tradizione aveva legata l'arte della pittura. Nel '74 il De Nittis si trova per la prima volta ad esporre, « chez Nadar », col gruppo degli Impressionisti. Degas e Manet sono divenuti intanto i suoi più cari amici.

I quadretti di costume vengono dimenticati per sempre, ma De Nittis oramai non è più a Portici o a Barletta, bensì a Parigi, la cui vita quotidiana, tumultuosa e raffinata, tenta il suo pennello rapido e scattante. Per le strade non gli è possibile piantare il cavalletto, essendo ciò vietato dai regolamenti: si caccia quindi nel fondo di una botticella e di lì ritrae gli aspetti della città, così come gli si presentano attraverso il rettangolo del finestrino: il quadro in tal modo è già tagliato, ma la necessità di cogliere in quel breve passaggio la figura e il moto dei personaggi che lo animano, rende ancora più rapido il suo tocco, imprime alla sua pittura un carattere di fulminea accentuazione che lo distingue da qualunque altro. Un figlio del Guardi e del Canaletto, fu detto. Sì, ma con in più una finezza tutta sua e il senso vertiginoso della vita moderna. Dalle due damine impellicciate, sgambettanti lungo il laghetto del Bois de Boulogne, di *Quel froid!*, apparso nel '74 al *Salon*, alle innumerevoli figure formicolanti nella vastità della *Place de la Concorde*, di *Saint-Augustin*, del *Boulevard Haussmann*, egli è ormai, come si disse, *le peintre des parisiennes*. E lo è davvero, in quanto riesce non solo a dare delle impressioni incantevoli di movimento e di luce, ma a caratterizzare, nonostante il suo sistema di lavoro e la conseguente rapidità di tocco, in quadretti non più grandi di un tovagliolo, le figure prese di

mira, fino a renderle talvolta anagraficamente riconoscibili. Col passaggio a Londra, avvenuto nel '75, codesta sua facoltà si potenzia e si affina, fino a permettergli di fissare tra la folla minuta di un piccolo quadro come «le Corse a Lochamps» i tratti del Principe di Galles. E tutto, in servizio di quella sua particolare e inconfondibile visione luminosa del mondo, fatto con tale una



Giuseppe De Nittis. *Autoritratto* (Puntasecca).

naturalità e un senso di necessità pittorica, da rendere ridicola l'accusa di aneddotismo.

Il cielo di Londra, come quello di Parigi, gli diventa senz'altro familiare e dà ai suoi dipinti un nuovo accento; «c'est par le ciel que je me représente les pays ou j'ai vécu.» Sotto il cielo di Londra non si verifica più quel fenomeno di decolorazione dei toni, dalla intuizione delle cui conseguenze sembrava nata la sua

pittura italiana e parigina; il colore locale conserva qui tutta la sua intensità, che il cielo brumoso, potenziando, giustifica. Si tratta di trovare una nuova tavola di accordi, ed egli la trova immediatamente. Nel '75 è appena giunto a Londra e già i suoi primi quadri inglesi figurano a Parigi, riportandovi lo stesso successo degli altri. Nel '78, all'Esposizione internazionale, vince il Gran Prix. È un trionfatore. Di codesti quadri londinesi, *Trafalgar Square*, *Journée d'hiver*, *Westminster*, *National Gallery*, *Green Park*, *Charling Cross*, ecc. che rappresentano il meglio della sua opera e uno dei quali, *Piccadilly*, passato alla Collezione Ingegneri di Milano, era a quel tempo venduto da Goupil per 54 mila lire, Léonce Bénédite dice: « Pour ceux qui aiment Londres, rien qu' à voir ses tableaux, on est pris de la nostalgie de la vie anglaise. Chaque ville a son odeur. Fromentin disait que, dès l'entrée dans le port, on reconnaissait a son odeur Algeri. Londres, également, a son odeur propre; il semble qu'on la respire devant les toiles de De Nittis... Il y a un tableau, entre autres, qu'on ne peut oublier, c'est la *Dimanche à Londres*. Rien ne peut rendre la torpeur lamentable de ce jour du Seigneur dans la capitale anglaise. Entre les maisons rouges, dans la vide absolue des rues, sans un cab, sans un piéton, sous un ciel égale et morne, seule, la silhouette en deuil d'un policeman souligne ce silence funebre ».

Nel '79, tornando definitivamente da Londra a Parigi e dopo una delle solite soste a Napoli, comincia a dipingere a pastello e trascina con sé Degas ed altri pittori. Nasce così la *Société des Pastellistes*, di cui egli è l'animatore prodigioso. Mai il pastello, dal Settecento in poi, era stato trattato con tanta audacia e larghezza. « De Nittis — dice il Bénédite — fa suo immediatamente il procedimento, che attacca con una *verve* e uno spirito nuovo ». La sua maniera così si amplia. Gli stessi soggetti mondani, che aveva costretti in piccole tele ad olio di non più di 50 cm. per 30, risorgono ingranditi al naturale e ricchi di nuovo fascino, sotto il segno tenero e vaporoso del suo pastello. Lo spettacolo delle *Corse d'Auteuil* è il suo soggetto preferito, e ritratti, ritratti, ritratti, uno più bello dell'altro, come quello di Edmondo de Gongourt, che lo scrittore avrebbe voluto fosse visto sempre nelle ore crepuscolari, rischiarato dalle braci del caminetto e riflesso nello specchio, per mostrare la sua « vita fantastica tutt'affatto straordinaria », e quello, tra i ritratti di Léontine sua moglie, intitolato « Feuilles d'automne », che faceva esclamare a Paul Mantz: « Il pastello così sentito è la più deliziosa delle musiche ».

E ad un tratto, il 21 agosto 1884, la morte. Osservando le ultime pitture da lui eseguite a Saint Germain, come quella « Collezione in giardino » della Pinacoteca di Barletta, ove tra le ombre violette degli alberi e l'oro dilagante del sole, le figure ancor liete della moglie Léontine e del figlio Jacques sembrano non accorgersi che il suo posto è vuoto e lo sarà ormai per sempre, pare impossibile che tanta luce abbia potuto essere espressa sulla soglia del buio eterno.

* * *

Altrettanto semplice è la storia di Giuseppe De Nittis incisore. Poco conosciuto è in verità codesto aspetto della personalità del nostro artista. Vittorio Pica non ebbe sott'occhio che una parte esigua delle stampe di De Nittis, nè il Béraldi, che compilò il suo elenco sulle raccolte parigine, si può dire sia stato più fortunato. Dodici stampe sole egli menziona, dopo averci detto che De Nittis « a laissé quelques jolies eaux-fortes ».

Di fronte alla produzione degl'incisori parigini del suo tempo quella di De Nittis non è certo la più copiosa; ma in materia siffatta quel che conta è la qualità e non la quantità. Un giorno, racconta proprio il Béraldi, un acquafortista qualunque chiese ad uno dei più celebri incisori: « Quanti pezzi avete incisi? Io arrivo a cinquecento ». L'interlocutore, che ne aveva incisi mille, ma era uomo di senno, rispose: « Io ho fatto venti pezzi ». « Come, venti? ». « Già, venti pezzi che contano e che resteranno. Il resto è niente! ».

Le incisioni di Giuseppe De Nittis appartengono tutte al suo soggiorno parigino ed alcune di esse portano la data del '73 e '74. Erra quindi Léonce Bénédite domandandosi se non si debbano alla consuetudine di De Nittis con Alfonso Legros a Londra, dov'egli si recò verso il 1875, i suoi tentativi d'incisione all'acquaforte. Il suo caro Degas incideva abbondantemente ed Edgardo Manet aveva inciso fin dal '61 il suo « Guitarrero ». Il De Nittis non aveva bisogno quindi di andar troppo lontano per trovare un incentivo ad incidere. Egli tornava allora da quel suo viaggio in Italia ch'era servito ad allontanarlo dalle facili concessioni parigine ai modi del Gérome e del Meissonier e restituirlo alla freschezza delle sue visioni giovanili, riscoprendolo quasi a sè stesso, ed aveva visto come anche nella patria del Parmigianino e del Piranesi l'arte dell'incisione, mortificata nella prima metà dell'Ot-

tocento dal despotismo del « bel taglio » bulinistico, andasse ritrovando la sua strada, ad opera di pittori animosi come Fontanesi, Fattori, Signorini, Bianchi, ecc.

A Napoli stessa, che per tutta la prima metà dell'Ottocento, all'infuori delle accademiche riproduzioni a bulino di opere d'arte classica, non aveva visto che le solite uggiose serie di vedute, in cui, con un calligrafismo contrastante con la sua pittura chiara e serena, si era esercitato anche Giacinto Gigante, a Napoli stessa già Filippo Palizzi scavava qualche robusta lastra, e la stampa di riproduzione, per merito di Piccinni, Durante, De Santis ed altri, si rifaceva vittoriosamente al genere detto « pittoresco ». Ma Parigi era addirittura in quel tempo una fornace ardente. La battaglia ingaggiata contro i fautori della cosiddetta « taille militaire » si poteva dire definitivamente vinta e gli stessi artisti del bulino si andavano orientando verso altre forme, come quelle instaurate da Calamatta e da Gaillard; la « Gazette des Beaux-Arts » già da tempo ospitava nelle sue pagine la produzione dei migliori artisti, e l'editore Cadart iniziava dal '74 la pubblicazione annuale di una cartella di acqueforti originali, cartella in cui nel 1878 dovevano figurare i dodici rami dei « Ricordi di Roma » di un italiano, Antonio Piccinni. Una rivista letteraria, « Paris a l'eau-forte », non era illustrata che con incisioni all'acquaforte. Bonvin, Bracquemond, Brunet-Debaisnes, Chaplin, Chiffart, Corot, Chauvel, Cham, Daubigny, Daumier, Doré, Delatre, Edwards, Fantin-Latour, Flammeng, Gavarni, Gaucherél, Guérard, Seymour-Haden, Hédouin, Hervier, Huet, Jacquemart, Jongkind, Lalanne, Legros, Manet, Méryon, Pissaro, Rops, Ribot, Rousseau, Taiée, Veyrassat, Ziem, Wistler, oltre a un gruppo cospicuo di amatori, facevano parte della « Société des aquafortistes », che, ad iniziativa del Cadart, era stata fondata fin dal '61. Non mancava, si può dire, nessuno. Come resistere? Giuseppe De Nittis si curvò, con la sua candida disinvoltura, su un pezzo di rame e cominciò anche lui ad incidere.

* * *

« Le conquiste dei suoi amici — dice il Bénédite — De Nittis le aveva realizzate da parte sua, prima ancora di aver subito la loro influenza, grazie all'indipendenza della sua visione, formata all'infuori della scuola e fortificata dall'esperienza »; ma per l'incisione nessuna spinta, neppure quella dei suoi amici fiorentini,

dovette essere tanto forte su lui quanto quella di Edgard Degas, che in codesta misteriosa e affascinante forma d'arte poteva considerarsi maestro. Tutte le tecniche egli aveva tentato: puntasecca, acquaforte, acquatinta, monotipo, producendo ritratti squisitissimi, come quelli in diverse posizioni di Manet, e figurine di danzatrici e di bagnanti piene di spirito e di movimento.

È difficile stabilire se il De Nittis, a cui si deve pure qualche piacevole litografia, come il Menu pel «Pranzo della Polenta», si sia cimentato dapprima col rame nudo, intagliando a secco, oppure abbia affrontato senz'altro i pericoli e le sorprese del mordente.

Il Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma si è assicurato di recente un gruppo importantissimo d'incisioni del De Nittis, proveniente dalla collezione di Philippe Burty. Fa parte del gruppo, fra altri pezzi unici o rari e prove di studio, un abbozzo di albero a puntasecca, che ha tutta l'aria di un saggio di procedimento, il primo forse compiuto dal De Nittis in codesta tecnica. La lastra è di una grandezza piuttosto sproporzionata a siffatto genere d'incisioni, e l'albero sfrondata e squallido sembra smarrirsi in essa, sopraffatto dal grigiore del cielo non ancora svegliato alla luce.

Forse, più che altro, l'artista si proponeva di fare uno studio di cielo, uno di quegli studi ch'erano la sua passione e che finivano sempre per dare il tono anche ai quadri di maggiore impegno. «Oh, le ciel! J'en ai fait des tableaux! Rien que des ciel avec des beaux nuages». Ma il rame non era un pezzo di tela, e il fare di esso un quadro dovette sembrargli subito una pretesa impossibile. La lastra appena graffiata fu così posta in abbandono per altre di dimensioni più acconce e di soggetti più idonei. Giungere di qui alla perfezione di «Ridente» non dovette essergli difficile. Egli aveva il dono di trovarsi subito a posto. Tutte le altre puntesecche, tra le cose sue a noi giunte, sono infatti irriprensibili, sia dal punto di vista tecnico che da quello della realizzazione fantastica.

«*Ridente*» rappresenta una testa di donna anzianotta, quasi di profilo, volta a destra. Il sorriso le mette una fossetta nella guancia e tutto di lei sorride: gli occhi lievemente socchiusi, le labbra, le narici un po' dilatate, la gola grassottella. Pochi tratti essenziali, d'impagabile proprietà, limitati all'ombra dei capelli e delle sinuosità del profilo, sono bastati all'artista per realizzare questa puntasecca, il cui effetto è completato da un'inchiostratura saporosa, da vero pittore: contro il tono grigio dello sfondo, rile-

vato a sua volta come un quadretto sulla velatura dell'intera lastra, stacca il nastro bianchissimo che avvolge la gola della « rieuse » e le scende sul petto.

Più lieve ancora e incredibilmente parca di segni è « *Attenzione* » una figura di donna seduta, con le braccia esili distese sulla spalliera di un divano e gli occhi intenti in qualcosa d'invisibile. Tutto qui sfuma in un'aria d'immaterialità, in cui di precisamente determinato non si vedono che alcuni particolari atti a caratterizzare il tipo femminile, come la trecciolina avvolta alla sommità dei capelli tirati sulle tempie, gli occhi vivacissimi e l'increspatura del sorriso sul labbro. Nella mente dell'artista questa puntasecca doveva avere forse il suo equivalente in qualche vaporoso abbozzo ad acquerello tenuto in toni bassissimi.

Più vigorosa invece, nel contrasto tra i toni vellutati delle ombre e i chiari argentini, è la « *Giovane dallo scialletto annodato sul petto* », in cui il Béraldi crede di vedere il profilo di un'italiana. Deve trattarsi invece anche qui, come nella maggior parte delle incisioni del De Nittis, del volto di sua moglie Léontine, disegnato senza effettive preoccupazioni di somiglianza.

Dove codesto volto si manifesta con più evidenza e con la piena umanità della sua espressione, è in « *Risveglio sereno* », una figura di donna seduta sulla sponda del letto, col busto completamente nudo e le coperte avvolte alle gambe. Anche questa è una puntasecca realizzata con pochissimi tratti. Era difficile ottenere una più sinuosa modellazione del magnifico torso in piena luce con un lavoro così parco. Non sembra un'incisione, ma una pittura, ottenuta con un lavoro sapiente di toni chiari su chiari. E invece in tutto quel bianco non c'è quasi un segno di puntasecca. L'onda di luce che dalla guancia grassottella scende lungo la gola e sul petto candido, sembra fare di questo una manifestazione luminosa, che per affermarsi non ha bisogno neppure di uno sfondo lavorato. Questo è il vero De Nittis, riassuntivo e concreto, anche quando sembri disegnare col fiato.

Un maggiore impegno sentimentale è alla base di un'altra puntasecca, « *Dopo il piacere* ». Una giovane donna semivestita giace su un divano, col gomito affondato in un cuscino e il busto nudo sollevato. Dalla camicia, caduta al di sotto dei seni, escono i piedi nudi stancamente accavallati. Tanto candore contrasta col disordine dell'ambiente; su tanto candore il volto della donna è triste, fisso in una lontananza inafferrabile, dove forse il piacere trascorso assume la forma della nostalgia o del disgusto.

Anche questa puntasecca è un canto in toni chiari. L'ombra sfiora timidamente una spalla e un'ascella della donna e va a rifugiarsi, coagulandosi, nel nastro di velluto annodato sulla sua nuca. Il resto è bianco: carni, camiciola, divano; tutto bianco, ed è veramente un miracolo che un problema di colore come questo possa essere stato risolto su una lastra di rame, col mezzo semplicissimo di pochi sgraffi di punta metallica.

Più semplice ancora, ma più umano e, direi, più triste, è l'autoritratto, l'ultima puntasecca, forse, di De Nittis. Il suo bel volto liscio e tondo di giovane frate cappuccino si è qui affinato: forse ha già avuto quella bronchite, seguita da crisi di stanchezza e di abbandono, che doveva essere il principio della sua fine, e l'ombra del dolore incomincia a imprimersi sul suo volto. L'uomo che in tutta la sua vita è stato un trionfatore, ha qui egli stesso il sospetto di essere un vinto.

* * *

Anche tra le lastre incise all'acquaforte ce n'è una, « *Dolce minaccia* », non completamente realizzata alla prima e che ha, come lo studio di albero a puntasecca, tutta l'aria di un saggio di procedimento. Di questa incisione il Gabinetto Nazionale delle Stampe possiede quattro prove di stadio, atte a mostrare l'ansia dell'artista di piegare una materia non ancora a lui familiare ad esprimere l'immagine che gli sorride alla mente. La stampa, rappresentante una signora scollata vista di spalle, col ventaglio nella destra, che sembra accennare un'innocua minaccia, è nata evidentemente da un'intenzione impressionistica. La scollatura audacissima e la sciarpetta chiara gittata attraverso le braccia della donna formano una sola grande massa luminosa, appena variata più in basso dal prolungamento dello sbuffo sulla gonna. Codesta massa farebbe tutt'uno col volto di raso, se un nastrino nero, legato intorno al collo, non la interrompesse. È un pezzo, come si vede, pittoricamente delizioso; ma l'incisore, che doveva essere alle sue prime armi e che già aveva dovuto ricorrere all'uso delle rotelle granite per rinforzare certi particolari non raggiunti con la morsura, ha sentito il bisogno di determinarlo ancora meglio e in un secondo tempo ha accentuato le linee dello scialletto, ha esteso la massa dei capelli sulla nuca, ha rinforzato in genere le ombre ed ha lievemente sfaldato il profilo del volto. Tuttavia egli non è con-

tento, o almeno vuole spingere più oltre le sue esperienze d'ispirazione squisitamente pittorica, ed eccolo in un terzo tempo completare la lastra con una morsura di acquatinta, data direttamente col pennello intinto nel mordente, al modo ch'era proprio di Stefano della Bella, come in un disegno acquarellato.

Questa lastra, che, consumatasi presto più per l'ibridismo dei



De Nittis. *Acquaforte.*

procedimenti che per l'abbondanza della tiratura, doveva essere in seguito ancora utilizzata con uno specioso sfregamento del fondo all'acquatinta, in cui la figura finisce per confondersi come in un velo di nebbia, deve ritenersi anteriore al '73, se questa data noi troviamo segnata su due acqueforti fra le più note di De Nittis, che mostrano già un compiuto possesso dei procedimenti di corrosione, « *La lettura* » e « *La Signora dallo scialle turco* ».

La prima rappresenta una signora piuttosto matura distesa bocconi su un divano, col busto sollevato e le braccia incrociate sui cuscini nell'atto della lettura. Il libro pare che le si rifletta sul volto carnoso e un po' disfatto, dipingendovi i segni dell'attenzione. La veste a grandi falde s'increspa sul suo dorso e scende sventagliandosi ai piedi del divano, con un movimento a ruota di pavone, in cui i riflessi della stoffa creano effetti di cangiantismo in contrasto col fondo tersissimo della parte superiore.

L'altra, di cui il Gabinetto Nazionale delle Stampe possiede una prova del primo stadio, col fondo chiaro, e due del secondo, col fondo scuro, rappresenta una signora formosa avvolta in un ricco scialle turco e sdraiata su un divano, col braccio destro al disopra della spalliera. Questa, che è tra le più note acqueforti del De Nittis e che fu pubblicata dalla *Gazette des Beau.x Arts*, si può dire la meno caratteristica. L'intenso cromatismo alla Fortuny, risolto in un violento contrasto dai chiari e di scuri, è proprio la negazione della luminosa leggerezza denittisiana. L'autore, insoddisfatto, ha avuto bisogno di tornarci su e riprenderla; ma al pubblico è piaciuta tanto, che la lastra si è stancata, al punto da esser messa fuori uso, come può vedersi nella 3^a prova.

Bella e schietta acquaforte, notevole soprattutto per la maestria con cui son rese le pieghe un po' rigide del vestito di seta scura, è anche « *Contemplazione* », una figura di donna seduta in un giardino, col ventaglio aperto e l'occhio fisso nella lontananza. Ma il vero De Nittis non è in stampe di codesto genere, ove la luce è concepita tradizionalmente nella sua precisa opposizione all'ombra. Egli ama insistere, come in pittura, sulle gamme chiare, trattando le superfici in ombra alla stessa guisa di una superficie in luce di diverso tono. Nel campo dell'incisione ciò può sembrare un assurdo, ma egli non ci pensa neppure. Ed ecco « *Liliale* » una giovane donna scollata con le braccia in croce, massa tutta chiara, dal volto al busto alla gonna, solo interrotta dal nastro di velluto girato come un serpentello attorno al collo, con assenza quasi assoluta di segni nella figura, che si può dire determinata dal mezzotono del fondino.

Sullo stesso piano può porsi « *Dietro il ventaglio* », un magnifico contrasto tra la massa scura del ventaglio e la figura della donna dal sorriso squisitamente denittisiano, tutta chiara nelle carni e negli abiti, realizzato a via di tratti all'acquaforte, rapidi, nervosi, vibranti, accordati in alcuni passaggi con tocchi di punta-secca.

La predilezione per le gamme chiare si manifesta ancora, più che in alcuni ritrattini maschili, nell'altra « *Dama dal ventaglio* », eseguita all'acquaforte pura. Il corpo carnosetto della donna, come la tunica chiara, staccante solo in basso sulla gonna scura, vuol essere un'emanazione della luce. All'acquaforte, con qualche ritocco a puntasecca, è eseguita invece « *Freddolosa* », una delle più riuscite, forse, per proprietà di mezzi e concretezza di risultati, tra le incisioni di De Nittis. Il senso del tono è affidato anche qui alla sapienza di pochi tocchi essenziali, che permettono al bianco della pelliccia di staccare sul candore del seno, pienotto e tiepido, tra le braccia serrate in un brivido sottile di freddo, che sembra mescolarsi al sorriso birichino del volto.

* * *

I problemi propri della pittura di veduta all'aria aperta, che il De Nittis si era provato a portare sul rame sin dall'inizio e che aveva dovuto invece subito abbandonare, sono da lui ripresi in seguito e sperimentati, (a parte il « *Ritorno da una passeggiata* » che è tratto da un suo quadro), su alcune lastre rispettivamente illuminate, come i suoi dipinti, dai cieli d'Italia (*Strada di Castellamare*), di Francia (*Quai Voltaire*) e d'Inghilterra (*Veduta di Londra, sotto un ponte ferroviario*). Del « *Quai Voltaire* » abbiamo due stadi. Nel primo si capisce che il mordente ha tradito l'artista, per cui egli sarà costretto a ritornare sulla lastra, rinforzandola ed aggiungendovi qualche nuovo elemento, come la figura di signora a sinistra. Ma in codesto lavoro di rinforzo gli sfugge necessariamente la possibilità di mantenere l'effetto di luce diffusa e come baluginante ch'era nelle sue intenzioni e che s'intravedeva invece nello stadio anteriore. In quest'incisione si osserva in primo piano la figura di « *balayeuse* » che il De Nittis realizzerà in seguito in un superbo monotipo.

La « *Veduta di Londra* », di cui si hanno pure due stadi, è dominata dalla massa di un ponte ferroviario, sotto cui passano dei veicoli in corsa e al di là del quale si scorge una strada illuminata. Vigoroso è il contrasto tra il gran volume in ombra del ponte e la strada rischiarata; ma l'artista comprende che in codesto contrasto il carattere della veduta londinese svanisce, e allora ritorna sulla lastra, per sopprimere alcuni elementi e aggiungerne altri, stampandola quindi con un sistema di velature sapien-

tissime, che danno la perfetta sensazione della bruma londinese, entro cui alcuni lumi emergenti, simili a bolle di sapone, diffon-



De Nittis. *Acquaforte.*

dono al disopra del ponte un alone di luce malata, mentre al di là, come attraverso i cristalli di una finestra, si allunga la strada con le sue torri e le sue guglie perdute nella nebbia.

Tutta immersa nella luce è invece la figura di Léontine seduta « sulla panchina » del giardino, con le mani intrecciate e un gomito appoggiato alla spalliera. La giovane donna, cui un piccolo cappello di paglia adombra la sola parte superiore della fronte, socchiude gli occhi al barbaglio del sole, che sembra tremolarle non fra le ciglia soltanto, ma su tutto il volto. Si sente che l'artista, studiandosi di rendere, con tocchi di estrema delicatezza, codesto effetto di luce, ha voluto spingere più oltre il problema proposti da Edoardo Manet nella sua « Jeanne qui passe ».

* * *

La lastra della « *Donna dal ventaglio* », consumata, fu ripresa per un saggio di stampa nel modo e nel sentimento del *monotipo*. Dopo averla inchiostrata col tampone, l'incisore vi tornò su, gettandovi grossi pezzi d'inchiostro, qua aggrumandoli in masse nere, là abbassandoli in audaci mezzitinte, con una distribuzione pittorica come di colore sulla tela e in cui, invece dei segni del pennello, si vedono chiaramente le impronte delle dita. In codesto stadio il ventaglio, da semichiuso, si ritrova tutto spiegato, e il petto della dama ne è interamente coperto.

Ma le genuine esperienze di *monotipia*, incominciano con « *Fantasie lunari* ».

La monotipia non è una vera e propria incisione: essa si ottiene non già scavando la lastra, ma cospargendola di inchiostro calcografico e cavandone i lumi e le mezzitinte con l'ausilio di spatole, stecche, dita, pennelli duri, spugne ed ogni altro mezzo atto ad asportarlo in parte o in tutto, procedimento, codesto, che, partendo dal nero al bianco, richiama in un certo senso, l'*incisione a fumo*, con la differenza che in questa si lavora sul rame, abbassandone la granitura col raschietto e col brunitoio, mentre in quella si lavora, come abbiamo detto, solo sullo strato d'inchiostro, lasciando la lastra intatta. Naturalmente, tirata una sola stampa, sulla lastra non resta più nulla e bisognerebbe tornare ad inchiostrarla e lavorarla daccapo, per trarne volta a volta una stampa sempre diversa.

Il primo ad adottare un tal sistema fu, nel Seicento, l'italiano Giovanni Benedetto Castiglione, di cui si conoscono circa trenta monotipi: bellissimo, tra gli altri, il *Cristo morto* del Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma. Ma il *monotipo*, che sarà ri-

preso nell'Ottocento da Degas e quindi da De Nittis, non ha nulla a che vedere con le *velature* del rame inciso, con cui taluni



De Nittis. *Acquaforte*.

vorrebbero identificarlo, a proposito di certe stampe del Parmigianino e del Meldolla.

In « *Fantasie lunari* » il De Nittis, incisa all'acquaforte la figura

di donna nuda vista di spalle lungo il lettuccio, ha pensato di aprirle di fronte una fetta di cielo. I chiari della nuvolaglia e il tondo della luna sono ottenuti, appunto, come nella monotipia classica, con l'asportazione totale o parziale dell'inchiostro disteso sulla lastra; ma gli oscuri sono rinforzati qua e là, con procedimento ancora spurio, a mezzo del pollice carico d'inchiostro. Per completare il quadro l'artista ha posto ai lati del lettuccio due cortine dischiuse, ricavandone i chiari col pennello sfregato verticalmente sulla massa dell'inchiostro.

Più schietto è il procedimento del « *Busto di operaio barbuto* »: ma le esperienze oramai son compiute, ed ecco il De Nittis creare in codesto genere due capolavori: « *La gare de l'Ouest* » e « *La balayeuse* ».

« O quei fanali come s'inseguono... ». Nella notte oscurissima una fila di fanali si dilunga sulla sinistra, rasente il marciapiede. Qualche treno si muove sbuffando, altri se ne intravedono sotto le tettoie, e il fumo e l'acqua ch'essi gettano con violenza si accendono fantasticamente al riflesso dei lumi, che perforano come occhi di ciclopi l'oscurità. Con poche svirgolature di spatola e sfregamenti di pennello l'artista ha ricavato dalla tenebra le luci sufficienti a dar forma alle cose e suscitare la sensazione della vita e del movimento.

Nella « *Balayeuse* » ritroviamo la figura che l'artista aveva già incisa in primo piano nell'acquaforte del « *Quai Voltaire* ». Isolata la persona nel lume diffuso della piazza, asportando quasi completamente intorno ad essa l'inchiostro, con l'aiuto del pennello e delle mussoline, il De Nittis si affretta a lumeggiarla con colpi subitanei e nervosi di stecca, servendosi solo in qualche punto dello sfregamento del pennello e della pressione del pollice. L'immagine accessoria della precedente acquaforte, la misera creatura curva, nell'esercizio del suo mestiere, sulla fornace abbacinante del selciato, come una falena nel bagliore della vampa, è qui umanamente e pittoricamente rivissuta, quasi che l'artista, ritrovandola in sè, si fosse accorto di non averla espressa compiutamente e, alla stessa guisa del poeta che ritorna sul fantasma da cui non è riuscito a distaccarsi ancora del tutto, volesse ora darle forma eterna.

ALFREDO PETRUCCI