©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

riore della figura era stata invece malamente tinteggiata in grigio malta nell' 800.

2. – Testa capelli mano scarpe e drago (anche quest'ultimo, che qualche critico riteneva intatto) si trovavano nelle identiche condizioni già descritte per la statua del S. Floriano, e furono restaurate con gli stessi mezzi.

3. – Tolta la ridipintura, appariva con chiarezza anche sulla metà anteriore il mutamento di posizione subìto dalle braccia, già visibile del resto ancor prima della pulitura dal tergo della figura. Come si vede dalla nostra fotografia (Tav. CXXIX, fig. 4) tra l'inizio delle spalle e l'inizio delle braccia erano stati inseriti due cunei di legno, larghi alla base l'uno circa 5 cm. e l'altro ben 10 cm. circa, allo scopo di staccare maggiormente le braccia dal corpo. Tolti i due cunei, non si poteva però riattaccare semplicemente le braccia alle spalle, perchè nell'atto di segarle via l' antico restauratore aveva loro asportato uno spessore di legno precisabile soltanto tenendo conto della curvatura della spalla e di quella delle linee di orlatura della corazza. In base a tale calcolo furono appunto aggiunti i pezzi mancanti. Ambedue le braccia apparivano poi segate al gomito e ricomposte, come si vede dalla riproduzione (Tav. CXXIX, figg. 1, 2), in una piegatura diversa. Per ricomporle nella piegatura originaria ci si è dovuti basare sulla direzione delle venature del legno e sulla posizione dei paragomiti dell'armatura in modo da poter aggiungere le parti mancanti che erano state segate via per far collimare i pezzi nella nuova posizione (Tav. CXXIX, fig. 5). Qui naturalmente non è stato possibile eliminare, in mancanza di altri elementi, un piccolo margine di incertezza nella restituzione alla posizione primitiva: uno scarto tuttavia che non può comunque superare qualche millimetro [5]).

Le dita delle mani erano state anche qui scambiate di posto o sostituite da dita nuove per farle concordare col nuovo gesto attribuito alla figura. E fu la parte più laboriosa del restauro la loro restituzione nella posizione originaria e la loro integrazione: restituzione che fu condotta in base alla piegatura delle nocche, tutte per fortuna rimaste intatte, tenendo conto della posizione anatomicamente più giustificabile delle dita in rapporto alla piegatura delle nocche rispettive [6]). Meglio di una prolissa e difficile descrizione la fotografia che pubblichiamo (Tav. CXXIX, figg. 1, 2, 5) attesta l'attendibilità della restituzione. Così restituite, mani e braccia appaiono oggi incomparabilmente più consone allo stile della statua, si inseriscono senza dissonanze nel ritmo ancor goticheggiante della figura.

4. – Il restauro pittorico fu condotto secondo gli stessi principî seguiti nel restauro dell'altra statua (Tav. CXXIX, figg. 2, 5) [7]).

Il restauro di cui ho dato conto ha restituito alla loro forma originaria due tra le maggiori opere dello scultore svevo, che erano state, come s'è visto, gravemente manomesse nella loro stessa composizione plastica da precedenti « restauri ». Non soltanto la plastica delle figure può ora essere apprezzata in tutte le sue inflessioni, ma sono scomparse ormai alcune dissonanze stilistiche che facevano restar dubbiosi sulla coerenza artistica delle due opere. Nel S. Floriano quel tono quasi letterario che derivava dalla forzatura psicologica nella ridipintura del volto e dalle allusioni oratorie delle mani ha ceduto ad una più serrata architettura del corpo, e nel S. Giorgio la fallace illusione di espansione spaziale non consona con l'inflessione gotica della figura ha ceduto, con la nuova posizione delle braccia, ad un ritmo più serrato. Un rinnovato esame stilistico delle due statue, dopo che esse sono tornate ad assumere il loro aspetto originario, non potrà certo mancare di portare ad una più esatta definizione del loro linguaggio, che potrà forse riflettersi sulla valutazione complessiva dell'arte stessa di Hans Multscher.

Roberto Salvini.

L'INCISIONE A FUMO.

L'atto di nascita della « incisione a fumo », cui è dedicata la XXXIV Mostra del Gabinetto Nazionale delle Stampe [1]), nonostante alcuni

[5]) Sui due tronconi del braccio erano ancora visibili le tracce dell'appoggio del paragomito: veniva così eliminata ogni incertezza nello stabilire la lunghezza esatta del pezzo asportato nel vecchio restauro.

[6]) Per questa delicatissima parte del restauro ci si valse della collaborazione del Cav. Prof. Stefano Zuech, che ci è grato di ringraziare vivamente.

[7]) Il restauro pittorico delle due statue fu eseguito dal Sig. Battisti Luigi (non Carlo, come fu per errore stampato nella Cronaca dei restauri nel 1° fascicolo di questa rivista).

[1]) R. Soprintendenza alle Gallerie ed alle Opere d'Arte del Lazio, *XXXIV Esposizione del Gabinetto Nazionale delle Stampe: L'incisione a fumo* (*Maniera nera*), Catalogo, con nota di Luigi Serra e introduzione di Alfredo Petrucci, Roma, 1939-XVII. La Mostra comprende 175 stampe, dalle origini ai giorni nostri.

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

L. Calamatta: Testa di satiro (dal Ribera).
Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe.

S. Cousins: Lady Acland e i suoi figli (da T. Lawrence).
Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe.

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

precedenti analoghi [2]), è posto ufficialmente al 1642. Il 19 agosto di quell'anno Ludwig von Siegen, Luogotenente del Langravio di Assia, inviava a Guglielmo VI una prova del ritratto della Principessa Amelia Elisabetta [3]), da lui inciso in un modo nuovo, di cui, secondo la sua categorica affermazione, nessuno avrebbe potuto appurare il segreto.

Studiosi ed incisori furono subito punti dal desiderio di scoprire come mai il Siegen avesse potuto ottenere certi neri di velluto e certe gradazioni di tono, sotto cui anche all'occhio più esperto non era dato ravvisare nè l'opera del bulino nè quella del mordente. Ma nessuno potè venire a capo di nulla, e il segreto rimase tale fino a quando il Siegen non l'ebbe confidato ad un suo amico: il Principe Ruprecht von der Pfalz. In luogo del solito rame levigato come uno specchio, il Siegen adoperava una lastra granita in tutte le sue parti. Caricata d'inchiostro e posta sotto il torchio, quella lastra avrebbe dato alla stampa una tinta nera, compatta ed uniforme. Ma l'incisore, tracciatovi sopra il suo disegno, ne andava consumando la grana con un raschietto, oppure la schiacciava col brunitoio, fino a raggiungere le mezzetinte e i lumi del modello. Le parti che alla stampa dovevano risultare affatto nere erano naturalmente lasciate intatte, mentre quelle corrispondenti ai massimi chiari venivano spianate del tutto [4]).

Il mistero era svelato. Il principe Roberto non solo prese ad incidere per suo conto lastre alla maniera del Siegen, ma non potè resistere alla tentazione di parlarne al pittore Wallerant Vaillant, il quale passò la parola ai suoi fratelli, e i suoi fratelli ai Verkolie, ai Somer, al Blooteling; e questi ne fece parte al suo domestico Walk, incisore anche lui. Il nuovo modo d'incidere di lì a poco era già praticato in Inghilterra, dove il principe Roberto faceva chiasso col suo riberiano *Boia* [5]). Ma questo non era titolo sufficiente per togliere a Cesare quel che era di Cesare. Invece il nome del Siegen, di là dalla Manica, veniva dimenticato del tutto, e John Evelin, dopo aver eseguito anche lui alcuni saggi d'incisione senza bulino e senza mordente, incisione a cui egli per primo dava il nome di « mezzotinto », ne attribuiva esplicitamente l'invenzione al principe Roberto [6]).

Di qui il disappunto del Siegen, il quale si vide obbligato a dichiararsi a pie' delle sue stampe « primo ed unico inventore di quel genere d'incisione », che ebbe poi, oltre alla denominazione di « mezzatinta », le altre di *ars nigra*, *maniera nera*, *incisione a fumo*, *schabkunst*, *sammetstich*, *schraapkunst*, *blak art*, ecc.

Sammetstich: « incisione al velluto »; così la chiamarono in Germania, dove essa ebbe straordinaria diffusione, per opera di Heiss, Wolfang, Männl, Vogel, Weigel, Haid, Jacobé, Lippmann, Geiger, Pichler, Wrenk, Kininger, Clerk, Leon, e d'una schiera sempre più folta d'incisori popolareschi. « Incisione al velluto » e ciò specialmente per i neri che le son propri, caldi e morbidi e densi, quali si ritrovano soltanto in certe stampe di Rembrandt.

Furono appunto quei neri di velluto, profondi e misteriosi come la notte, che fecero sorgere in taluni l'erronea supposizione che anche Rembrandt avesse fatto uso della « maniera nera » e ne fosse stato anzi l'inventore, dato che tali neri si riscontrano non solo nella famosa « stampa dei cento fiorini » (*Gesù che risana gli storpi*, 1649-50), ma anche in stampe di molto anteriori [7]).

* * *

Ma, a parte la tecnica, qual'era la novità espressiva, la qualità linguistica del nuovo genere d'incisione? La mente corre subito ai « monotipi » di Giovanni Benedetto Castiglione. L'incisore a fumo, in fondo, operava sulla grana della lastra di rame come operava sullo strato d'inchiostro il Grechetto, quando, cosparsane interamente una lastra, andava via via togliendo o attenuando quel nero, scarcerando dal buio le immagini luminose dei suoi Cristi e delle sue

[2]) Chelsum, *A history of the art of engr. mezzotint*, Winchester, 1788; Radfort E., *The invention of Mezzotint*, The connoiseur, II; Petrucci A., *La prima incisione a fumo*, Siena, 1922.

[3]) Nagl. 1; Diam. 2; Del. S. 113; Seid. 1, I.

[4]) Si ritiene che lo strumento classico per la granitura delle lastre (il *wiegen* dei tedeschi, il *rocker* degl'inglesi, il *berceau* dei francesi) sia stato inventato circa il 1671 da Abraham Blooteling e che in luogo di esso i primi incisori facessero uso di rotelle dentate, di pennellesse d'acciaio, della puntasecca, dell'acquatinta. Il granitore consiste in un piccolo arnese d'acciaio, in forma di mezzaluna, fissato a un manico di legno e munito d'una dentellatura incisiva e tagliente; manovrato a dondolo sulla lastra di rame, esso finisce per coprirla d'una granitura fittissima ma superficiale, tale cioè da non dover offrire resistenza al raschietto e al brunitoio.

[5]) Diam. 1; Del. S. 207; Sm. 2, II. N.° 3 della Mostra (facs.).

[6]) J. Evelin, *Sculptura or the history, and art of chalcography and on copper ...*, Lond., 1662.

[7]) Bartsch A., *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt*, Vienne, 1797; De Laborde L., *Histoire de la gravure en manière noire*, Paris, 1839; Dutuit E., *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, 1882; Bourcard G., *Graveurs et gravures*, Paris, 1910. Sulla questione ritornò poi autorevolmente il Coppier.

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

Madonne. Nè si dica che asportare la grana d'un rame non è come asportare un po' d'inchiostro, e viceversa. Il principio formale, il modo di giungere alla definizione dell'immagine, è lo stesso. Solo che il monotipista non poteva disporre d'una gamma di grigi così ricca come quella del mezzotintista.

In Europa s'incideva già da due secoli; ma l'incisione era legata alla linea, e per uscire da essa doveva servirsi pur sempre di linee, più o meno accostate, più o meno fittamente incrociate, atte a simulare la tinta unita e giungere così a determinare, per approssimazione, per suggestione, per contrasto, il grado di una sfumatura o il valore di un tono. Nè, in verità, l'incisione aveva bisogno di altro. Con la linea, fosse tracciata dal filo tagliente del bulino o dal morso caldo dell'acquaforte, era giunta già a creare opere immortali. Ma il giorno in cui il problema del tono, rispetto al colore d'un dipinto da tradurre s'impose in tutta la sua ampiezza, gli stessi insegnamenti di Rubens, che, togliendo alla linea ogni residuo di vita astratta e convenzionale, mirava ad apparentarla con la macchia, non parvero più sufficienti. Si pensò di affrontare il tono direttamente, trattandolo come una tinta da graduare, anzichè come un tessuto da ordire, andando dal tutto al nulla, invece che dal nulla al tutto, in una direzione, cioè, opposta a quella seguìta nei primi del Cinquecento da Giulio Campagnola.

Anche il Campagnola s'era voluto emancipare dalla linea, tenendo di mira l'unità di superficie dei corpi, e in luogo dei soliti tratti di bulino più o meno razionalmente indirizzati in senso prospettico, si era servito di un contesto di puntini senza soluzione di continuità, sfumati per tutti i gradi del chiaroscuro, particolarmente atti a rendere la sua incantata atmosfera giorgionesca. Il suo però era un procedimento positivo, che dal chiaro andava allo scuro, dal nulla al tutto, lo stesso procedimento cioè di cui, a parte il carattere individuale, si sarebbero serviti in seguito Ottavio Leoni e Francesco Bartolozzi [8]); mentre quello degl'incisori a fumo era un procedimento negativo, un procedimento a ritroso, che, partendo dal massimo scuro, già dato dalla granitura della lastra, giungeva per gradi al massimo chiaro. In quello scuro, naturalmente, erano implicite già tutte le gradazioni del bianco e nero, riposavano già tutte le mezzetinte che gli strati sovrapposti della granitura erano venuti via via creando.

Quale ricchezza aveva l'incisore a fumo a sua disposizione! Basti considerare che per granire bene una lastra occorreva passarvi sopra il granitore, in tutti i sensi, non meno d'un'ottantina di volte, farvi cioè una vera stratificazione di veli, che l'incisore era chiamato poi a sollevare sul filo del suo raschietto, andando gradatamente incontro alle mezzetinte più basse, a differenza dell'incisore campagnolesco, che alla mezzatinta doveva giungere invece per diretta costruzione.

La dovizia di cui l'incisione a fumo poteva disporre, la facoltà offertale di affrontare direttamente la soluzione dei più sottili problemi tonali entro i limiti del bianco e nero, fecero sì che essa divenisse subito cara ai grandi coloristi, i quali vi ravvisavano la possibilità di divulgare le loro opere assai meglio che non avesse ottenuto il Rubens con Vosterman e Pontius. Perciò l'incisione a fumo divenne arte di riproduzione, intesa più che altro a rendere le qualità di superficie dei dipinti presi a modello. E in ciò riuscì stupendamente, finchè, cessato il suo cómpito divulgativo, fu abbandonata quasi dappertutto.

* * *

La taccia di facilità non si poteva respingere. Mediocri incisori a bulino e all'acquaforte erano riusciti a produrre eccellenti « mezzetinte » [9]); tutti si credevano autorizzati ad impugnare un granitore ed un raschietto, ed erano tanti i rami incisi a quel modo che il De Laborde poteva contarne, fino al 1720, non meno di sessantamila.

Tuttavia non bisogna credere che l'incisione a fumo sia nata perfetta e che di un tal privilegio si sieno potuti giovare tutti gl'incisori. Essa non poteva non risentire in principio della imperfezione delle grane, ciò che portava di necessità all'impiego di mezzi sussidiari, non sempre idonei e consentanei. Ma anche dopo i perfezionamenti apportati dal Blooteling e da altri, era difficile che il nero fondamentale della grana non dominasse su tutta la composizione o che il gioco dei veli scomposti e ricomposti non si risolvesse in effetti di mollezza e di bambagiosità poco piacevoli.

Fu solo con l'abbandono dei soggetti popolari e l'abitudine ai colori brillanti, alle squisite tonalità, alle armonie raffinate dei pittori nella cui orbita si andava sviluppando, che l'in-

[8]) Petrucci A., *Ottavio Leoni incisore romano*, Siena, 1922.

[9]) Valga per tutti l'esempio del Garzoli, che incise a fumo un ritratto di A. Torwaldsen da Orazio Vernet, sotto tutti i rapporti impeccabile (n.° 162 del Cat. della Mostra).

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

cisione a fumo potè trionfare del suo peccato d'origine. Il principe Roberto aveva incominciato col Ribera; gli olandesi si accostarono al Giorgione e al Domenichino, di cui la Mostra di Palazzo Corsini presenta il *Concerto* del Louvre (n.° 14) e la *Susanna* di Monaco (n.° 9), incisi uno da Jacob Vaillant e l'altra dal fratello Wallerant; ma gl'inglesi, che furono i più attivi e convinti incisori a fumo, dopo un primo sviscerato amore di John Smith per Tiziano, si attaccarono specialmente ai loro grandi ritrattisti. Schalken, Lely, Kneller, ebbero appunto in John Smith, di cui si espongono ben quaranta opere, il loro più appassionato, instancabile divulgatore, così come Gainsborough, Hogarth, Reynolds, Kettle, Hoppner, ebbero in James Mac Ardell, Richard Houston, John Raphael Smith, nei due Watson, nel Fischer, in Dixon, Dickinson, Earlom, Green, Jones, nell'italiano Giuseppe Marchi, nel Dean, nei Ward, in Yudkins, in Hodges, in Grozer, in Samuel William Reynolds, nel Duncan, in Samuel Cousins e in altri numerosi incisori a fumo i veri propagandisti e valorizzatori della loro arte [10]). Il Reynolds anzi esercitò su molti di essi un'influenza analoga a quella esercitata dal Rubens sugl'intagliatori fiamminghi del suo tempo, contribuendo a fare della « mezzatinta » un mezzo d'espressione capace di bastare a sè e consistere come idioma, indipendentemente dagli esperimenti fatti da taluni (si vedano nella Mostra certe stampe di Earlom, di Mc Ardell e quelle più tarde di Stubbs) per associarla all'acquaforte, al bulino, alla puntasecca, al fine di sommarne o contemperarne gli effetti.

In Italia invece non ci fu un solo grande pittore che s'interessasse dell'incisione a fumo. Era un genere che non attecchiva, come non attecchì nella Francia, che pure ebbe dei professionisti della « mezzatinta », quali Sarrabat, Picart, Bernard. Tra i nostri pittori, Gioseffo Maria Mitelli prima, Andrea Celesti e Pier Leone Ghezzi poi, si fermano a grattare, con risultati diversi, qualche lastra granita. Gli altri pochi, incisori di professione come Andrea e Francesco Zucchi, o dilettanti, come Antonio Taddei e Pier Antonio Martini, vanno terra terra, mentre l'Angeli, il Rancati, il Bigatti, l'Ademollo, contaminando il procedimento, si sforzano di arrivare al grandioso e cadono nella rettorica. Quelli che si levano più in alto, come Domenico Cunego [11]), si contano sulle dita, mentre Carlo Lasinio (specializzatosi nella mezzatinta colorata tipo Dagoty), Carlotta Amiconi e Giuseppe Marchi, vivono all'estero. Il tempo del massimo splendore dell'incisione a fumo in Inghilterra è qui da noi il tempo di Tiepolo, di Canaletto, di Piranesi. C'è altro da fare! E gl'italiani, nonostante il fenomeno Bartolozzi, maestro insuperato dell'incisione « a granito », restano sempre gli asceti del segno intagliato, incisori cioè al bulino e all'acquaforte, segretamente sospinti verso quelle forme d'individuazione stilistica che nell'incisione a fumo, a parità di mezzi e di destrezza, non sono quasi mai possibili. Perciò, quando nell'Ottocento i mezzi meccanici di preparazione e di esecuzione avranno raggiunto il loro culmine, non sarà facile distinguere un pezzo inciso da Paul S. Habelmann da uno del nostro Aloysio-Juvara. Guardate il ritratto di Humboldt (n.° 60 della Mostra) dell'uno, e quello di Rembrandt (n.° 163) dell'altro. Tutto è perfetto e indifferenziato. Come uscire dal cerchio di tanta beatitudine? La salvezza è di nuovo nella linea, a meno che l'incisore, nell'uso di quell'idioma uguale per tutti, non intervenga con qualche cosa di veramente suo, non trovi il modo di elevare la tecnica a stile, la lingua a linguaggio, e non si chiami, insomma, Stubbs o Calamatta. Ma allora egli non incide più « a fumo », egli incide soltanto: si esprime.

* * *

Si racconta che Luigi Calamatta, dopo molti anni dall'incisione della *Gioconda*, parlandone col suo allievo Lucio Lelli, diceva: « Se dovessi di nuovo inciderla, la condurrei tale e quale a questa; solo i tagli delle carni un pochino più stretti ». Ma non diceva il vero: nessuna stampa era tanto contraria, con quel suo contesto di tagli matematicamente intrecciati e interpunteggiati, al sentimento ch'egli aveva ormai dell'incisione e che da tempo perseguiva con la calma e la tenacia dell'uomo sicuro di sè.

Tuttavia con quella dichiarazione di voler « stringere ancor più i tagli » egli si confessava. Stringere i tagli, ecco tutto: fare cioè in modo che essi non si vedessero; nascondere, in una parola, la tecnica. L'incisore chiaroveggente sembra prevedere la critica feroce di Francis Seymour-Haden, il quale, scagliandosi contro i maestri del « bel taglio », si divertiva a proiet-

[10]) Chaloner Smith J., *British Mezzotinto Portraits*, Lond., 1883.

[11]) Una stampa del Cunego esposta a Palazzo Corsini (n.° 156 del Cat.) ci indica l'epoca in cui l'incisione a fumo fu introdotta in Roma. Essa rappresenta un *S. Matteo Apostolo* e reca la seguente scritta a mano: « Second(e) gravure en ce genre faite à Roma 1790 ».

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

tare ingranditi alcuni frammenti delle loro incisioni, per dimostrare come esse assomigliassero piuttosto alle griglie d'una prigione che alle carni, alle pietre, alle piante che intendevano rappresentare [12]).

Luigi Calamatta [13]) aveva iniziato la sua attività d'incisore nel momento in cui il « gran genere », quel genere, cioè, pel quale i *tagli* « fatti e distribuiti secondo le regole dell'arte » formavano « tutto il complesso dell'incisione », aveva raggiunto il punto più alto della parabola, e in quel genere aveva eseguito i suoi capolavori di mestiere. In quel genere aveva intagliato il famoso *Voto di Luigi XIII*; in quel genere aveva iniziato e condotta avanti per alcuni anni la *Gioconda* [14]). Ma le sue aspirazioni erano altre. Egli repugnava istintivamente all'estetica della « losanga con un bel punto in mezzo », alla idolatrìa del taglio caporalesco « un due tre », e stringendo sempre più i segni, mirava a togliere ad essi ogni ombra di appariscenza. Incideva così la *Francesca da Rimini* di Ary Scheffer, e la *Sorgente* di Ingres, i cui nudi ormai, più che una rete, sembrano uno smalto. Ma non era tutto. Egli che si era dato già a praticare l'incisione « a matita » in modo del tutto diverso da come l'avevano trattata Bonnet e Demarteau, col proposito manifesto di trionfare del « facsimile » e stabilirsi in un'atmosfera autonoma e disinteressata, si accostava ora alla « maniera nera ».

Tra quel suo studio parigino tenuto in comune con Paolo Mercuri, nella luce dei cui finestroni si fermavano spesso a ragionare Ingres, Ary Scheffer, Delaroche, George Sand, Lamennais, Giannone, Paganini, Franz Listz, Chopin, e le residenze di Bruxelles e Milano, ebbero vita molte delle più belle incisioni del tempo, compresi alcuni saggi non destinati probabilmente al commercio, nei quali più intimamente si riflette il segreto desiderio di poesia del Calamatta. Uno di codcsti saggi è appunto la grande *Testa di Satiro*, esposta alla XXXIV Mostra del Gabinetto Nazionale delle Stampe.

Alla « maniera nera » il Calamatta era stato portato (come già alla litografia e alla « matita ») da quel suo più volte professato desiderio di nascondere il procedimento e sfuggire al « concerto » dei tagli. Ma non bisogna credere che tutte le stampe che si dicono da lui incise a maniera nera sieno veramente tali. Delle maschere di Napoleone, per esempio, disegnate sul famoso calco del Dott. Antonmarchi, una sola, quella di profilo (vedi Gabinetto Nazionale delle Stampe, F. C., n.° 123141), reca tracce di lavorazione col *granitore*, ma sempre in senso costruttivo, nella direzione stessa cioè dei sottilissimi tratti di bulino che la modellano e la rilevano. Quanto al ritratto di Beatrice Cènci, esso non presenta che qualche passata di granitore, intesa a fondere meglio l'ombra dell'occhiaia e il giro della mascella. Siamo sempre lì: questo maestro insuperato del bel taglio non vuol lasciare scoperti i suoi « tagli ». Ed eccolo nella *Testa di Satiro* servirsi non solo del granitore ma anche del raschietto, rifarsi cioè ai modi normali dell'incisione a fumo.

Il Calamatta si pone di fronte alla « maniera nera » come se non conoscesse per quali vie gli altri avevano raggiunto i loro risultati e sèguita a spiegarsi a suo modo la forma, definendola col bulino, con la punta, con le rotelle, entro i veli docili della « mezzatinta », dalla quale, con due unghiate leonine di raschietto, trae quelle luci sovrane, che hanno riscontro solo nelle celebri nature morte di Van Huysum incise da Richard Earlom.

Bulino, punta, rotelle, granitore, raschietto, sì; ma son cose che qui bisogna cercare con la lente; trattini, puntini, granelli, abrasioni, sì; ma son cose che non hanno vita se non in funzione del fantasma evocato dall'artista e del modo come esso si è andato configurando nella sua mente; per cui questa testa è diversa da quella dello Spagnoletto, questa incisione non rassomiglia a quelle degli altri incisori, e l'occhio del Satiro infine ti s'impone per quel che dice e non pel modo com'è eseguito, dentro o fuori del « concerto » dei segni (TAV. CXXX).

ALFREDO PETRUCCI.

[12]) PETRUCCI A., *L'incisione in rame in Italia: Panorama dell'Ottocento*, Rassegna dell'Istruzione Artistica, genn.-febbr.-marzo 1935.

[13]) Luigi Calamatta nacque a Civitavecchia il 21 giugno 1801. Studiò incisione a Roma, prima nell'Ospizio di S. Michele, poi privatamente col Marchetti. Nel 1823 si trasferì a Parigi, dove nel '30 fu raggiunto dal Mercuri. Fu legato di amicizia ai più grandi spiriti del tempo; ma quando il Lamartine, il quale aveva chiamato l'Italia *terra dei morti*, gli chiese un ritratto inciso, rispose consigliandogli di farselo fare da un « incisore vivo ». Insegnante dal 1837 alla scuola di Belle Arti di Bruxelles, trascorreva sei mesi dell'anno in quella città. Nel '60 si trasferì a Milano, professore d'incisione all'Accademia di Brera. Sessantacinquenne si arruolò nelle file garibaldine e combattè la guerra del '66. L'8 marzo 1869 cessava di vivere.

[14]) La *Gioconda* rappresenta in un certo senso il dramma del Calamatta e della incisione del suo tempo. Egli iniziò il lavoro nel 1839; poi lo interruppe e lo riprese più tardi, quando già il suo ideale incisorio era mutato. Pieno di scrupoli lo finì nel '55 e lo licenziò solo nel '57.

Sulla matrice della *Gioconda* fu fatto, con vicende drammaticissime, il primo esperimento di acciaiatura dei rami incisi.