

MODELLI FRANCESI
PER L'ACQUAFORTE DI FINE OTTOCENTO:
VITTORE GRUBICY E L'INCISIONE DI TRADUZIONE

FLAVIA PESCI

Per gli ultimi anni dell'Ottocento italiano, a ormai tre decenni di distanza dalla ripresa dell'acquaforte – affermatasi con l'*etching revival* tra Francia e Inghilterra –, ha ancora senso, e in che termini, parlare di 'incisione di traduzione'? Ci si era infatti progressivamente staccati, negli ambienti artistici non accademici, dal concetto stretto d'incisione di 'riproduzione', giudicata come mera capacità di eseguire repliche da un modello: un'esercitazione sterile, quasi una perdita di tempo rispetto alle nuove possibilità di riprodurre un originale che da tempo e con un'estesissima gamma di variazioni tecniche offrivano la fotografia o altri moderni procedimenti fotomeccanici. La questione era quindi valutare se la traduzione a stampa di un originale potesse al contrario mantenere margini possibili per una genuina espressione artistica. In relazione a tali problematiche, s'intende qui verificare chi furono gli eventuali protagonisti, sul fronte

pratico ma anche teorico, di questo estremo tentativo da compiere in ambito grafico, in particolare in un'Italia che a fine secolo era ancora in forte rapporto con quella linea del tardo simbolismo che avrebbe portato agli esiti divisionisti.

In Francia la generazione di artisti e stampatori che, intorno al 1862, aveva restituito valore all'acquaforte "pura" e originale – tra cui erano Charles Jacque, Maxime Lalanne, Alfred Cadart, Auguste Delâtre –, considerandola un necessario antidoto all'eccessiva diffusione e commercializzazione d'immagini fotolitografiche, ne aveva evidenziato soprattutto gli aspetti creativi, legati a una spontaneità libera e manuale, all'utilizzo degli strumenti più diversi, all'autografia – dalle prime alle ultime fasi – dell'intero processo grafico. Tali principi furono poi rafforzati nell'opera di Ludovic-Napoléon Lepic (1839-1889), il quale descriveva in un testo del 1876 la propria personale esperienza in un genere d'incisione all'acquaforte che riservava al momento dell'inchiostrazione e della stampa inedite possibilità d'intervento, intese ad arricchire e modificare l'effetto finale in funzione di un risultato pittorico che rendesse ogni singolo foglio una sorta di *unicum*¹. Le potenzialità inventive, l'originalità di questo nuovo metodo d'incisione all'acquaforte, poi detta

Questo contributo raccoglie diversi spunti di riflessione emersi nel corso di una ricerca condotta sui materiali conservati presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma con il sostegno di Maria Antonella Fusco e di Fabio Fiorani, in rapporto alla produzione incisoria di Vittore Grubicy de Dragon e in vista di un approfondimento più ampio sullo sviluppo dell'acquaforte monotipata in Italia. Sono quindi grata di aver potuto in quest'occasione sottolineare gli aspetti più legati alla cultura francese ed europea. Un ringraziamento particolare a Giovanna Mori, Conservatore delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano, per il sollecito invio del corredo iconografico a questo testo.

¹ LEPIC 1876. A proposito dell'attività acquafortistica di Lepic, si vedano tra l'altro PARRY JANIS 1980, pp. 18-24, DINOIA 2002, pp. 98-99 e la recente monografia dedicata all'artista, ZIMMER 2013; per la nascente moda del *retroussage* e degli effetti del cosiddetto *plate tone*, si veda da ultimo STIJNMAN 2012, pp. 314-315.

mobile o *monotipata* per i suoi effetti ‘variabili’ o ‘mobili’ appunto, sembrano dunque voler negare la principale caratteristica di riproducibilità della stampa. Così, il passaggio a questo specifico tipo di acquaforte segna da un lato un momento fondamentale nell’evoluzione verso la vera e propria tecnica del monotipo², dall’altro fissano a quest’epoca, almeno in apparenza, un punto inesorabile di non ritorno per l’acquaforte di traduzione.

Eppure, parallelamente a quanto realizzarono i *peintres-graveurs* con le loro opere, a quanto sostennero scrittori e critici come Baudelaire e Gautier nei loro interventi a favore dell’*etching revival*, o a quanto misero in pratica editori e stampatori come Cardart e Delâtre con album e pubblicazioni³, resta il fatto che la Francia conobbe in quegli stessi anni la manifestazione forse più eclatante nell’ambito della divulgazione e della riproduzione d’immagini a stampa, compiuta in condizioni di monopolio pressoché assoluto dalla celebre galleria e casa editrice di Adolphe Goupil⁴. E benché l’attivissima *Maison Goupil* non fosse effettivamente interessata ai movimenti di avanguardia, e abbia piuttosto dominato il mercato internazionale dell’arte accademica, essa costituì per i successivi cinquant’anni un vero e proprio modello d’imprenditoria moderna a livello mondiale, con succursali a Londra e New York fin dagli anni Quaranta, e poi a L’Aia, Berlino, Vienna, Bruxelles⁵. Ad essa si deve una pratica,

² Per un *excursus* sulla nascita del monotipo cfr. PARRY JANIS 1980, pp. 9-28 e ESPOSITO HAYTER 2007, pp. 57-79.

³ Oltre ai testi citati in nota 2, con riferimenti ai protagonisti dell’*etching revival*, si vedano in particolare gli interventi di BAUDELAIRE 1862A, pp. 169-172, BAUDELAIRE 1862B e lo scritto di GAUTIER 1863, pp. non numerate.

⁴ Studi recenti sull’attività della *Maison Goupil*, anche in relazione all’Italia, sono in LAGRANGE 2003, pp. 121-133, SERAFINI 2013 e DINOIA 2014; per il rapporto con Grubicy cfr. QUINSAC 2005, pp. 14-18.

⁵ E in seguito anche ad Alessandria d’Egitto, Dresda, Ginevra, Zurigo, Atene, Barcellona, Copenaghen, Firenze, L’Avana, Melbourne, Sydney, Varsavia, Johannesburg; cfr. SERAFINI 2013, pp. 18-19 e BIGORNE 2013, p. 57.

sempre di gran qualità, nella moltiplicazione delle immagini a stampa – non solo attraverso l’acquaforte, ma con ogni mezzo tecnico disponibile, anche la fotoincisione –, il «rinnovarsi dei sistemi di riproduzione e il concetto del dipinto come ‘immagine’ da diffondere: un *modus* che cambierà la definizione stessa di creazione artistica, provocando vere ‘guerre commerciali’»⁶. Legando a sé i pittori con contratti vincolanti ed esclusivi, Goupil s’incaricava così della vendita, dell’acquisto e della riproduzione delle opere, decidendo in tal modo tempi e modi della loro diffusione e conoscenza presso il pubblico; attuando un’intelligente programma di divulgazione tramite le stampe, affrontava inoltre tutte le problematiche collegate all’acquisizione del *copyright* e al loro sfruttamento.

Com’è noto, per tutto l’Ottocento la situazione italiana rimase in evidente ritardo rispetto al fronte europeo. A questo attardamento culturale rimediò in parte e per alcuni anni cruciali Vittore Grubicy de Dragon (1851-1920) – mercante d’arte, critico e artista basato a Milano –, le cui aperture e contatti internazionali offrirono di fatto all’Italia una delle rare e migliori possibilità di aggiornamento. Ciò avvenne non soltanto grazie alla sua attività commerciale e di scambio di opere d’arte – attuata fino al 1890 tramite la galleria milanese fondata col fratello Alberto – ma soprattutto per i ripetuti interventi critici e teorici pubblicati serratamente, spesso con accenti di viva polemica, su varie riviste italiane⁷. Nel corso dei lunghi viaggi compiuti tra Londra, Parigi, il

⁶ QUINSAC 2005, p. 14; inoltre, come ha ben illustrato NICHOLLS 2013, pp. 78-79: «Nell’epoca della riproduzione digitale si dimentica quanto fosse importante nell’Ottocento il mercato delle acqueforti, fotoincisioni ‘d’après’ o anche delle fotografie, che erano il pane quotidiano non solo per Goupil, ma anche per mercanti meno internazionali, come Alberto Grubicy o altri, che imitavano il suo *modus operandi*».

⁷ Si rimanda alla bibliografia più recente su Grubicy, con particolari contributi sulla sua produzione acquafortistica: REBORA 1995; FOGLIA 1996, pp. 11-23; DINOIA 2002, pp. 95-108; QUINSAC 2005, pp. 123-135; REBORA 2005; VELARDITA 2005; FOGLIA 2006, pp. 16-19; KAUFMANN 2006; SCHIAFFINI 2009; PESCI 2013, pp. 79-86.

Belgio, l'Olanda fino alla fine degli anni Ottanta, il giovane Vittore recepì nuove istanze dal mercato dell'arte, facendo in particolare tesoro proprio dell'esempio della Maison Goupil, i cui contatti avvennero, almeno dal 1881, tramite la filiale dell'Aia, poi con la succursale inglese di Londra e la sede parigina dell'affiliata Arnold & Tripp⁸. Volendo far conoscere ed esportare all'estero l'arte italiana di ambito scapigliato e divisionista, i fratelli Grubicy stipularono infatti contratti in esclusiva con i pittori della loro cerchia, da Previati a Segantini, a Longoni e Tominetti, decidendo di farne incidere le opere per una miglior divulgazione. Com'è stato inoltre giustamente notato, Vittore, nominato responsabile della sezione dedicata agli artisti lombardi nella grande mostra *The Italian Exhibition* di Londra, tenutasi a Earls Court nel 1888 e dedicata a vari aspetti della cultura italiana, presentava in quell'occasione il repertorio della galleria Grubicy in un catalogo illustrato da fototipie, dimostrando di aver ben compreso la lezione della *Maison* e le risorse offerte dalla riproduzione a stampa delle opere d'arte, comprese le implicazioni legate ai diritti sulle immagini⁹.

Avendo tra i propri scopi la conoscenza dell'arte italiana all'estero, l'attività dei fratelli Grubicy – e in particolare quella di Vittore – non poteva eludere il fondamentale passaggio per la riproduzione a stampa, che avvenne dunque con un riferimento imprescindibile a Goupil. Ma il desiderio personale di Vittore, parzialmente in contraddizione con questa stessa opera di di-

⁸ Come risulta nei documenti riportati in VELARDITA 2005, pp. 41, 80; cfr. inoltre QUINSAC 2005, p. 14, SILLEVIS 2005, p. 343 e VINARDI 2009, p. 27.

⁹ *The Illustrated Catalogue of A. Grubicy's Picture Gallery in the Italian exhibition in London*, London 1888, si veda QUINSAC 2005, p. 14. Più tardi Alberto Grubicy, dopo l'estromissione del fratello dalla galleria, inseriva nello statuto della "Società per l'arte di Previati" fondata nel 1911, «l'acquisto delle opere [...] per farne esposizioni e riproduzioni e curarne la vendita», seguendo quindi quello stesso prototipo introdotto anni prima da Vittore sul modello francese, ed entrato finalmente a queste date nell'uso comune anche in Italia.

vulgazione, di muoversi nell'orbita di un'arte di derivazione simbolista, quindi più intima e meditata, perfino elitaria, come esercizio intimo per pochi privilegiati¹⁰ e il sopraggiungere da parte sua di un diretto cimento nel campo dell'arte, lo avrebbero presto portato a guardare anche in altre direzioni, puntando a una traduzione di qualità che non escludesse possibilità espressive da parte dell'esecutore, ma si fondasse anzi sul concetto stesso di 'interpretazione' dell'opera d'arte (fig. 2).

Va ancora sottolineato come, proprio su questa fragile linea di confine fra una riproduzione volta necessariamente a fini divulgativi (se non anche propriamente di mercato), e una traduzione come intervento artistico d'interpretazione rispetto al prototipo pittorico, si muovesse già, ad esempio, l'impresa condotta nel 1885 da Grubicy insieme allo scultore e incisore Ernesto Biondi (1854-1917). All'indomani del loro incontro, avvenuto in quello stesso anno ad Anversa quando Vittore curava, in qualità di delegato ufficiale della sezione italiana, l'*Esposizione Internazionale Coloniale di Belle Arti*, nasceva infatti l'idea di realizzare un album con riproduzioni eseguite dallo stesso Biondi *d'après* una scelta di dipinti dei contemporanei maestri olandesi, tra cui Anton Mauve, Jozef Israëls, Philippe Zilcken, Marius van der Maarel e George Hendrik Breitner, scelta dettata dall'ammirazione di Vittore per gli amici pittori della Scuola dell'Aia¹¹. L'originario, ambizioso progetto – per cui lo stesso Biondi parla a Grubicy, in una lettera del settembre 1885, come delle sue «fototipie a colori tirate sopra la tela [...] imitazioni di pastelli e di tempera da sbalordire veramente» – prevedeva la pubblicazione in cento copie dell'album dal titolo *L'Arte del Nord*, che venne

¹⁰ Si vedano al riguardo: BARDAZZI 2004 pp. 33-67; PALLOTTINO 2009, pp. 203-234; MARINI 2009, pp. 12-17; MARINI 2014, pp. 243-265; MARINI 2016.

¹¹ La vicenda è stata ben ricostruita da VINARDI 2006, pp. 21- 35; la stessa studiosa ha pubblicato in quella sede il carteggio completo tra i due artisti, conservato presso il MART di Rovereto (si veda l'appendice *Ernesto Biondi a Vittore Grubicy, lettere dal 1885 al 1914*, a cura di M. Vinardi, in VINARDI 2006, pp. 96-121).

stampato entro il settembre 1885¹²; di esso, dieci copie furono acquistate, per intermediazione dello stesso Grubicy, dal mercante olandese basato all'Aia Elbert Jan van Wisselingh, accanito concorrente di Goupil, mentre altri venti esemplari andarono al Ministero dell'Istruzione¹³. Dal carteggio Grubicy-Zilcken emerge inoltre chiaramente che all'impresa dovette in qualche misura aver collaborato, oltre che come autore di una delle opere originali riprodotte, il pittore e incisore olandese Philippe Zilcken¹⁴, col quale lo stesso Grubicy avrebbe presto lavorato in vista dell'allestimento della cospicua e importante sezione di grafica olandese, ospitata dalla prima Biennale d'arte veneziana nel 1895.

Se l'iniziativa non ebbe il successo sperato sotto il profilo commerciale, essa riscosse tuttavia una notevole approvazione per qualità esecutiva, sia da parte del mercante Van Wisselingh, sia di alcuni autori delle opere originali come Breitner e Van der Maarel¹⁵. Ciò che Vittore riteneva comunque essenziale in quest'impresa era realizzare una trasposizione del prototipo pittorico in una stampa che non si limitasse al mero esercizio calligrafico di un abile esecutore, ma ne dimostrasse la comprensione profonda, sentimentale ed empatica, e ne restituisse un'interpretazione sentita e personale. Il suo commento, in un articolo del 1891, ne conferma la particolare posizione rispetto all'incisione di traduzione: egli elogia infatti lo scultore, che era

riuscito a comprendere in tutte le sue delicate finzze di toni, di intimità, di semplicità serena e calma i quadri più interessanti dei pittori

¹² VINARDI 2013, p. 33.

¹³ VINARDI 2006, p. 27 (lettera del 27 novembre 1885).

¹⁴ Si veda la lettera di Zilcken a Grubicy del 1 novembre 1885: "Dernièrement j'ai écrit à Mon. Danesi, afin d'avoir un des albums Biondi, y ayant un peu collaboré, mais je n'ai pas de réponse encore. N'y pouvez-vous rien faire?"; carteggio conservato al MART di Rovereto, Gru.I.1.1.995. Ringrazio Paola Pettenella, responsabile Archivi Storici, per aver agevolato il mio lavoro e la consultazione dei materiali.

¹⁵ EADEM, p. 28.

olandesi, fiamminghi e scandinavi che figuravano all'Esposizione. E non solo comprenderli, ma innamorarsene al punto da indursi a *trascriverne* una dozzina in fedelissimi disegni (quasi un metro di grandezza) a chiaro-scuro [...]. Tutti lo vedevan lavorare entusiastico dinanzi a quei prodotti d'un'indole così agli antipodi colla sua arte, e tutti se ne interessavano: sì che ebbe occasione di eseguire un certo numero di ritratti a pastello in grandezza naturale ed anche a figura intiera, ottenendo dei risultati che gli furono invidiati da pittori di primissimo ordine e che resteranno opere di *reale valore artistico*¹⁶.

Dal fitto scambio epistolare intercorso tra Biondi e Grubicy negli anni della loro lunga amicizia si evince tra l'altro la chiara condivisione dell'esperienza acquafortistica. Il 18 giugno 1894 Biondi scriveva infatti a Vittore di aspettare «con ansietà qualche prova delle tue acqueforti. Anche io ne feci qualcuna nella prima gioventù [...] con la riproduzione d'una cosa di Fortuny. [...] Ora si fa tutto con l'acquaforte e sono sicuro che tu ne potrai fare delle buone [...]. Riproduci la tua lavandaia». Quest'ultimo consiglio, di riprodurre cioè a stampa il suo dipinto a olio *Lavandaie a Lierna*, del 1887, non andò perduto: fra i circa trenta soggetti scelti da Vittore per la traduzione in acquaforte, rientra infatti anche questo quadro, di cui esistono una fotografia e due disegni in rapporto, tutti in controparte rispetto all'incisione¹⁷. Proprio sul retro di una di tali impressioni, quella

¹⁶ Il corsivo è di chi scrive. Si veda GRUBICY 1891; inoltre, Biondi presenta all'Esposizione nazionale di belle arti di Roma del 1893 alcuni suoi pastelli preparatori per l'album; cfr. VINARDI 2006, p. 28.

¹⁷ Cfr. REBORA 1995, dipinto n. 347, disegni nn. 346v e 516, incisione n. 517. Per il dipinto, considerato non finito dallo stesso Grubicy, si vedano gli interessanti approfondimenti in PATI 2015, pp. 210-220, che dimostrano ora inequivocabilmente, per il tramite di analisi riflettografiche e altri indagini tecniche, come l'opera pittorica sia stata eseguita trasferendo direttamente e in maniera meccanica sulla tela l'immagine fotografica di partenza (PATI 2015, p. 217). Lo stesso autore sostiene inoltre che la stampa «più facilmente si potrà collocare entro il lavoro di progettazione del dipinto, di cui ripete i margini orizzontali in alto e in basso, a tagliare la scena, e soprattutto la trascrizione della terza lavandaia sul fondo» (PATI 2015, p. 220).

conservata presso la Raccolta Bertarelli di Milano, Grubicy appuntava alcune interessanti notazioni di studio rispetto al procedimento di morsura lenta e multipla, secondo una tecnica 'all'olandese', condivisa con Biondi¹⁸.

È significativo inoltre notare come, evidentemente su richiesta di Vittore, in una lettera del 18 giugno 1895, Biondi riferisse ancor più nel dettaglio le proprie esperienze fatte circa vent'anni prima nel campo dell'acquaforte, cercando di descriverne il complesso procedimento esecutivo da autodidatta e fondamentalmente sperimentale, accludendo a sua volta allo scritto una delle prove a stampa derivata da un'opera di Fortuny¹⁹. Egli si sofferma sul metodo d'incisione della lastra, sul tipo di acido usato per la morsura e sulle modalità adottate per il procedimento elettrolitico, sulla distribuzione della corrente «debole ed uniforme, tanto che per ottenere quei scuri che tu vedi nel vecchio si richiedevano una ventina di ore d'immersione»; un *modus operandi* che sembra coincidere con quello, pure molto lento e laborioso, adottato da Grubicy e particolarmente finalizzato alla resa di valori tonali e delle sfumature che contribuiscono a un effetto fortemente evocativo²⁰.

Questi scambi di esperienze in campo grafico sono tanto più significativi perché risalgono al 1895, un anno importante che coincide con la nascita della Biennale d'arte di Venezia e con la presentazione da parte di Grubicy, in quella sede, delle sue prime 'acquaforti monotipate', esito dell'intenso lavoro condotto tra il settembre 1893 e l'aprile 1894 (fig. 3). Nel catalogo della mostra veneziana avrebbe dovuto essere inoltre inserito lo scritto teorico di Vittore su *L'Acqua forte nell'Arte Moderna*, forse mai

¹⁸ Si veda PESCI 2013, p. 88 e nota 23 p. 90, con la trascrizione completa delle notazioni tecniche apposte sul retro del foglio.

¹⁹ MART, Gru.I.1.1.112, pubblicata in VINARDI 2006, p. 114; come conferma il passaggio della lettera: «ottenni le incisioni come quella che qui ti rimetto».

²⁰ VITALI 1970, pp. 17-18; PESCI 2013, p. 88.

inviato e in seguito ripubblicato più volte²¹, in cui non mancano notazioni tecniche e riferimenti teorici ai metodi d'incisione dell'acquaforte 'monotipata'; e fu probabilmente proprio in funzione della stesura di questo testo che Grubicy volle confrontarsi, anche sul piano pratico, con gli amici più stretti che avevano sperimentato l'acquaforte, tra cui Ernesto Biondi. Con questo saggio dunque, in grande ritardo per l'Italia ma comunque per la prima volta nel nostro Paese, Vittore Grubicy riprendeva nel 1895 i concetti nati in Francia intorno alla pratica acquafortistica, per introdurli in territorio italiano con un'opera di teorizzazione, diffusione e aggiornamento sugli esempi contemporanei che, va ribadito, non ha precedenti. Il suo saggio costituisce inoltre il primo documento italiano che, oltre a indicare le moderne sperimentazioni compiute nell'acquaforte, offre ancora spunti interessanti per una riconsiderazione più equanime e completa anche della sua attività grafica, sia da un punto di vista ideologico che pratico.

²¹ Il testo originale, indirizzato ad Antonio Fradeletto, Segretario dell'Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, è conservato al MART di Rovereto (Gru.II.1.281); si veda PESCI 2013, pp. 83-84, 89 nota 1. La corrispondenza tra Grubicy e Fradeletto (Gru.I.1.1.398) evidenzia tuttavia, in almeno tre lettere, che fu lo stesso Fradeletto a sollecitare l'artista nell'invio di un testo o di riferimenti bibliografici relativi alla pratica dell'acquaforte; si vedano le lettere del 17 novembre 1894 ("Intanto fammi tu un favore: indicami una storia delle incisioni ad acquaforte, o almeno qualche importante monografia su questo soggetto"), del 24 novembre e del 16 dicembre: "Io adoro l'acquaforte, per molte ragioni affatto soggettive (sono le più deboli e insieme le più forti di tutte), ma poco so della sua storia - Rembrandt eccettuato - e pochissimo per non dire nulla, della sua tecnica. Potresti tu fornirmi alcuni elementi? Imbastirei degli articoli per i giornali di qui, a scopo non di trattazione estetica, ma anzi tutto e soprattutto di *réclame*. Se mi farai avere al più presto un po' di materiale, te ne sarò arcigrato". A tali richieste dovette infine rispondere Grubicy con la stesura diretta di un testo, sperando che potesse essere incluso nel catalogo della mostra, cosa che poi non avvenne.

Fin dall'incipit del suo testo, Grubicy ribadisce in maniera lapidaria l'aspetto conflittuale della tecnica acquafortistica come mezzo di diffusione dell'opera d'arte:

L'acquaforte, intesa come semplice procedimento d'incisione sul rame, non ha per se stessa un'importanza artistica, malgrado la ricca varietà delle tecniche applicabili secondo le diverse vernici ed i diversi metodi di morsura che si vogliono mettere in opera. [...]

L'incisione all'acqua forte venne adoperata per lungo tempo e la si adoperava tutt'ora per la riproduzione di quadri celebrati. Questo modo di diffondere la conoscenza d'un'opera d'arte, mentre aveva tempo addietro una ragione d'essere vitale, ora, colle innumerevoli applicazioni meccaniche derivate dalla fotografia, si converte il più delle volte in un puro non-senso. Tempo e fatica enorme, sforzi d'abilità non comuni, per ottenere un risultato inferiore a quello che ci dà la meccanica; poiché l'incisione *interpreta* l'opera d'arte e necessariamente la interpreta subordinandola al proprio grado d'intelligenza: laddove la macchina me la *rende* in tutta la sua genuina fedeltà.

Qualche splendida quanto rara eccezione non fa che confermare la regola. Acquafortisti d'intelligenza elevatissima, veri artisti, rotti a tutte le misteriose risorse della punta, degli acidi e della stampatura, riuscirono, *interpretando* opere d'altri artisti a loro cari, a creare vere opere d'arte, nelle quali seppero elevarsi ad una forma d'espressione personale, libera, efficacissima che approfondisce, sviscera e rende con religioso rispetto tutto *lo spirito* dell'originale²².

Quest'ultimo passaggio chiarisce dunque la posizione di Grubicy riguardo alla distinzione da operare tra incisione di riproduzione, «puro non-senso» che porta solo a «un risultato inferiore», e incisione di traduzione che, se praticata da acquafortisti «d'intelligenza elevatissima», da «veri artisti», può dar luogo a un'opera d'arte che sia essenzialmente un'interpretazione, nuova e rispettosa, una «forma d'espressione personale, libera, efficacissima», che renda «tutto lo spirito dell'originale». Egli riconduce insomma il valore sostanziale dell'acquaforte, anche quella

²² La versione qui proposta corrisponde a quella trascritta da SCHIAFFINI 2009, pp. 150-151.

di traduzione, all'autenticità dell'atto creativo, al rispetto del prototipo ma anche dei principi di rarità e bellezza, compatibili (benché «eccezionali») con l'incisione di traduzione, se essa è realmente opera d'interpretazione del sentimento e dello spirito del modello²³. Egli prosegue poi indicando nelle figure degli amati artisti olandesi contemporanei, come Maris e Zilcken, con i quali aveva instaurato nei suoi viaggi in Europa un rapporto diretto e privilegiato, gli esempi migliori di traduzione da originali pittorici:

Così quel genio singolarissimo che è Matheis Maris, ha reso in una grande pagina l'opera poderosa di J.F. Millet "*Le semeur*": così l'amico Zilcken ha – a sua volta – prodigiosamente interpretato dello stesso Matheis Maris "*L'enfant au papillon*" e "*Primavera*": così Roges e qualche volta Dake hanno fatto con opere di Israëls e di Mauve²⁴.

Dunque in linea con la filiazione artistica che da Millet attraversa la Scuola di Barbizon, poi interpretata e presa a modello dai pittori della Scuola dell'Aia, tutti regolarmente passati per un tirocinio formativo in Francia, è proprio intorno al fulcro della prima esposizione d'arte di Venezia che va indicato un momento fondamentale di ripresa d'attenzione per l'incisione in Italia. Oltre ad ospitare le dodici acqueforti 'mobili' eseguite da Vittore Grubicy – in quell'occasione acquistate in blocco dallo Stato e destinate alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, dove tuttora si trovano²⁵ –, la mostra presentava indiscriminatamente nelle sale "Pitture, acqueforti, disegni" e sculture, mentre al termine del percorso la Sala L raggruppava una sezione specifica di un centinaio di incisioni, curata da Philippe Zilcken e dedicata alle acqueforti olandesi²⁶. Che la prima Biennale veneziana abbia voluto dare un rilievo speciale proprio ed esclusivamente

²³ PESCI 2013, p. 84.

²⁴ SCHIAFFINI 2009, p. 151.

²⁵ PESCI 2013, p. 87.

²⁶ *Prima esposizione...* 1895, in particolare alle pp. 169-174 per le opere incluse nella mostra dedicata alle acqueforti olandesi.

all'incisione olandese contemporanea, di cui all'epoca la Scuola dell'Aia era la massima espressione, conferma così non solo l'interesse verso la grafica di quegli artisti, ma costituisce anche una scelta programmatica riconducibile al grande prestigio riscosso da Rembrandt in epoca di *etching revival*. Questa sezione, accompagnata in catalogo da un breve testo non firmato ma forse dovuto allo stesso Zilcken, che era stato infatti nominato "Commissario speciale per la Mostra delle acque forti olandesi", si apre non a caso con un esplicito riferimento a Rembrandt, definito il «re del chiaroscuro», artefice della «splendida fioritura nel secolo XVII» dell'acquaforte²⁷.

In questo testo si notano stringenti assonanze con le parole usate da Grubicy nel suo saggio sull'acquaforte (che, si ricorderà, avrebbe dovuto essere incluso e pubblicato nel medesimo catalogo), e sembra quasi che taluni passaggi siano stati pensati o scritti insieme, o comunque in grande sintonia tra i due. Ciò emerge con particolare evidenza sia quando l'autore elogia la stessa stampa di Maris eseguita *d'après* il *Seminatore* di Millet, esposta in mostra, sia quando sottolinea l'elemento fondamentale dell'interpretazione e del rispetto nella traduzione dal modello, come nel caso della produzione di Zilcken, il quale, «oltre che essere autore di circa duecento acqueforti originali e punte secche (ritratti, studi, paesaggio olandesi) ha interpretato e reso popolari le opere più segnalate de' suoi grandi connazionali, il Rembrandt, il Mauve, lo Stevens, l'Israels, il Mesdag, i Maris, sforzandosi di rendere nel modo più rispettoso la fattura e il tono de' suoi modelli»²⁸; ma risulta ancor più lampante nel giudizio riguardo alla pratica dell'acquaforte, che «se considerata come semplice procedimento d'incisione sul rame non sembra avere per sé stessa valore artistico, lo ha invece, e altissimo, co-

²⁷ *Ibidem*, p. 7 per l'incarico conferito a Zilcken in quest'occasione. Il testo in catalogo s'intitola *L'acquaforte in Olanda nel nostro secolo. Notizia*, pp. 165-167; per il riferimento a Rembrandt si veda a p. 165. Per un approfondimento sull'incisione olandese in Italia tra fine Ottocento e primo Novecento si veda inoltre MARINI 2016, pp. 265-271.

²⁸ *Ibidem*, p. 167.

me linguaggio vibrante delle impressioni e del sentimento personale»²⁹. Zilcken stesso fu peraltro autore di numerosi scritti d'arte e di una vasta produzione d'incisioni di traduzione derivate dalla Scuola di Barbizon e dai maestri olandesi, ma anche tratte, probabilmente su sollecitazione dello stesso Grubicy, dagli italiani Mosè Bianchi, Luigi Conconi, Tranquillo Cremona e Paolo Michetti³⁰.

Questo periodo di tempo, in cui Grubicy medita, scrive, pratica e condivide con altri artisti i nuovi metodi d'incisione all'acquaforte, assume poi un significato e un rilievo particolari se riportato alla sua personale esperienza nella produzione incisoria, che si configura sostanzialmente come una traduzione, una trasposizione in un diverso medium della sua opera pittorica e disegnativa, di cui indaga a fondo le peculiarità espressive ed evocative, quasi sempre a distanza di alcuni anni rispetto al prototipo. Il numero di stampe da lui prodotto, con una trentina di lastre incise ma con più impressioni 'monotipate' ottenute da ciascuna matrice, e dunque con fogli dagli esiti sempre diversi, costituisce peraltro un corpus di un'entità anche numericamente non trascurabile, che resta da precisare e rintracciare con più accuratezza nella sua totalità. Tutte le incisioni eseguite da Vittore vanno infatti collocate in un'epoca che andrebbe meglio

²⁹ Si veda, per il confronto diretto, il brano di Grubicy già citato, in cui afferma che l'acquaforte «non ha per se stessa un'importanza artistica». Inoltre, anche Zilcken porta qui i medesimi riferimenti visivi come esempi di incisione di traduzione: «Verso il 1880 [...] Matthys Maris [...] interpreta uno de' quadri più celebri del Millet "Il Seminatore" con la mirabile incisione dallo stesso titolo, la quale può essere considerata come una pagina originale, tanto l'artefice vi ha trasfuso del suo proprio sentimento».

³⁰ SILLEVIS 2005, p. 348. È ancora il carteggio tra Grubicy e Zilcken conservato al MART di Rovereto (Gru.I 1.1.955) a testimoniare del costante confronto tra i due sul piano pratico e teorico dell'acquaforte di traduzione, anche quando Zilcken segnala all'amico l'intenzione di tradurre opere di artisti come Hobbema, Hals, Rembrandt, Boulanger, Murillo (si veda la breve lettera non datata, ma forse del 1884, cui allega una lista dei quadri prescelti a tal fine).

identificata, poiché di certo non rientra solo in quel fulcro nevralgico degli otto mesi tra 1893 e 1894 generalmente ricordato: almeno la lastra con *Venezia* o *Canal Grande* va situata dopo l'estate del 1897³¹.

Con la sola eccezione di *In Fiandra: Peschiera*, per ogni altra incisione di Vittore è quindi possibile rintracciare il dipinto e/o il disegno in diretta relazione con essa, modelli che si presentano regolarmente in controparte rispetto all'acquaforte, dimostrando che il prototipo è invariabilmente un'immagine eseguita precedentemente in pittura, all'acquerello, in pastello o a matita³². Anche questa sembra essere una modalità motivata non soltanto da pur utili motivi di diffusione e conoscenza della propria opera presso il pubblico più vasto, ma soprattutto dalla ricerca di una nuova e diversa 'traduzione' del motivo originario, di una riproposizione dell'emozione iniziale, che viene rievocata in una visione mediata a distanza dalla memoria e trasposta in una tecnica dalle specifiche peculiarità tecniche (fig. 4). Come già acutamente notava Lamberto Vitali, il legame tra le diverse modalità esecutive adottate nella produzione di Vittore è fortissimo: «l'acquaforte monotipica del Grubicij non si spiega se non con la sua stessa pittura, nella quale si ritrovano i medesimi caratteri. Le piccole pennellate sottili, accostate le une alle altre, fino a costituire una finissima tessitura, hanno il loro corrispettivo nelle acquaforti, le cui prove sono lavorate con una cura lenta, pazientissima, con un amore e una sensibilità che non cedono mai»³³.

Applicando le proprie teorie alla pratica dell'acquaforte monotipata, Grubicy si dedica così a un'incisione di traduzione 'd'après se stesso', come a una specifica ulteriore possibilità d'indagine, uno strumento espressivo dalla resa inimitabile o, come ancor

³¹ Precisazione già avanzata da REBORA 1995 per l'acquaforte *Venezia* o *Canal Grande* (n. 714), ma rimasta isolata; ripresa da PESCI 2013, p. 86.

³² Il collegamento con disegni e olii è stato identificato in molti casi, anche se in parte, da REBORA 1995.

³³ VITALI 1970, p. 17.

meglio descrive all'amico Benvenuti in una lettera del 1912, «come *corollario* esplicativo, contro-prova della ragione d'essere delle mie ricerche di pittura»³⁴. Va in questo senso ricordato anche come, proprio nei medesimi anni in cui Grubicy coltivava l'esperienza diretta dell'incisione di traduzione dai suoi dipinti, Max Liebermann e Edvard Munch pubblicassero a Berlino tra 1893 e 1895 le loro prime cartelle d'incisioni, pure derivate dalle rispettive opere pittoriche³⁵. La spinta verso questa pratica acquafortistica non fu certo, per loro come per Grubicy, dettata esclusivamente da finalità economiche e commerciali, o dalla necessità di farsi conoscere da un pubblico più vasto, ma da un interesse autentico, all'epoca rinato, verso una prassi incisoria che riservava nuove possibilità evocative, nelle infinite variazioni atmosferiche e luministiche delle sfumature di bianco e nero. Seguendo il diffuso desiderio dell'artista moderno di recuperare alla stampa quelle valenze di creatività e originalità che avevano contraddistinto l'*etching revival*, si può dunque meglio valutare l'incidenza della pratica di traduzione anche per Vittore Grubicy, solitamente ricordato in quest'ambito soltanto per le sue più note acqueforti monotipate, come opere d'incisione 'originale'. Nel contesto qui tracciato, emerge invece in maniera eloquente il suo approccio anche all'incisione di traduzione non solo come a una pratica sperimentata direttamente, ma anche – nel suo stesso pensiero – creativamente legittima, capace di ampie possibilità espressive e meritevole di una propria dignità artistica. Assorbiti così gli aspetti di novità e ricerca sperimentale nati in ambito acquafortistico nella cultura francese, egli ne elaborerà e divulgherà i principi anche in Italia, ne loderà i risultati negli artisti da lui più apprezzati e finirà per applicarsi egli stesso alla 'replica' dei propri soggetti. E si potrebbe ben concludere che, pur esaltando negli scritti l'elemento dell'unicità di ogni prova che esce dal torchio, grazie alla 'mobilità' delle continue

³⁴ Lettera di Vittore Grubicy a Benvenuto Benvenuti, pubblicata in MEZZETTI 1935, p. 105.

³⁵ Si veda CLARKE 2000, pp. 27-63.

variazioni apportate nelle fasi d'inchiostrazione e stampa, e cercando di negare in tal modo la qualità seriale della stampa, dapprima Lepic poi Grubicy s'inoltrarono in realtà in quello stesso dominio, per indagare e applicarsi alla variazione infinita di un motivo originale. Così facendo, restituirono di fatto alla stampa tutto il suo potenziale di molteplicità, nel gioco infinito e solo in apparenza contraddittorio della replica e della reiterazione di un *unicum*.

Bibliografia

- BARDAZZI 2004 = E. BARDAZZI, «*La Divina Commedia novamente illustrata da artisti italiani a cura di Vittorio Alinari*». *La partecipazione di Alberto Martini e l'osservatorio di Vittorio Pica*, in *Alberto Martini e Dante: e caddi come l'uom che 'l sonno piglia*, catalogo della mostra a cura di P. Bonifacio, Treviso 2004, pp. 33-67.
- BAUDELAIRE 1862A = Ch. BAUDELAIRE, *L'eau-forte est à la mode*, in «*Revue Anecdote*», 2 aprile 1862, pp. 169-172.
- BAUDELAIRE 1862B = Ch. BAUDELAIRE, *Peintres et aquafortistes*, in «*Le Boulevard*», 14 settembre 1862.
- BIGORNE 2013 = R. BIGORNE, *La Maison Goupil & Cie e la borghesia*, in P. SERAFINI, *La Maison Goupil. Il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2013, pp. 57-67.
- CLARKE 2000 = J.A. CLARKE, *Munch, Liebermann, and the Question of Etched "Reproductions"*, in «*Visual Resources*», 16, 1, 2000, pp. 27-63.
- DINOIA 2002 = R. DINOIA, *L'eau-forte "mobile" dans l'évolution de l'estampe originale à la fin du XIXe siècle. Expériences françaises et italiennes*, in «*Histoire de l'art*», n. 50, giugno 2002, pp. 95-108.
- DINOIA 2014 = R. DINOIA, *The Maison Goupil and the triumph of Italian painters*, in «*Print Quarterly*», XXXI, 2014, n. 2, pp. 195-198.
- ESPOSITO HAYTER 2007 = C. ESPOSITO HAYTER, *Il monotipo. Storia di un'arte pittorica*, Milano 2007.
- FOGLIA 1996 = P. FOGLIA, *Vittore Grubicy de Dragon. Catalogo delle incisioni*, in «*Grafica d'arte*», 26, 1996, pp. 11-23.
- FOGLIA 2006 = P. FOGLIA, *Vittore Grubicy e l'incisione olandese di secondo Ottocento: alcune note*, in «*Grafica d'arte*», 17, 2006, 66, pp. 16-19.
- GAUTIER 1863 = TH. GAUTIER, *Un mot sur l'eau-forte*, prefazione al primo album della Société des Aquafortistes, Paris 1863, pp. non numerate.
- GIOLLI 1915 = R. GIOLLI, *Acqueforti, litografie, xilografie: a proposito della Mostra Milanese dell'Incisione*, in «*Vita d'Arte*», XIV (febbraio 1915), fasc. 86, pp. 25-30.
- GRUBICY 1891 = V. GRUBICY, *Intermezzi. Ricordi d'Anversa*, in «*La Riforma*», 4 marzo 1891.
- KAUFMANN 2006 = S. KAUFMANN, *Die Galerie Grubicy in Mailand (1876 - 1910)*, Zürich 2006.

- LAGRANGE 2003 = M. LAGRANGE, *Entre la maison Goupil et l'Italie: un axe commercial porteur d'une image identitaire*, in «Histoire de l'art», 52, 2003, pp. 121-133.
- LEPIC 1876 = L.-N. LEPIC, *Eaux-Fortes de Lepic. Comment je devins Graveur à l'Eau-Forte*, Paris 1876.
- MARINI 2009 = G. MARINI, *L'incisione europea dalle pagine di Emporium. Vittorio Pica e la divulgazione del "bianco e nero" nel primo Novecento*, in «Grafica d'Arte», XX, 80, 2009, pp. 12-17.
- MARINI 2014 = G. MARINI, «Emporium», *le Biennali di Venezia e l'incisione*, in *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, atti del secondo incontro di studi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2011, a cura di G. Bacci, M. Fileti Mazza, Pisa 2014, pp. 243-265.
- MARINI 2016 = G. MARINI, *Incisori belgi e olandesi alle mostre del "Bianco e Nero" del primo Novecento in Italia*, in *Uno sguardo verso Nord. Scritti in onore di Caterina Viridis Limentani*, a cura di M. Pietrogiovanna, Padova 2016, pp. 265-271.
- MEZZETTI 1935 = A. MEZZETTI, *L'acquaforte lombarda nella seconda metà dell'800*, Milano 1935, pp. 43-46, 105.
- NICHOLLS 2013 = P. NICHOLLS, *Marketing in diretta. Goupil e gli artisti italiani al Salon 1870-1884*, in P. SERAFINI, *La Maison Goupil. Il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2013, pp. 77-85.
- PALLOTTINO 2009 = P. PALLOTTINO, «*La finezza, il numero, la veracità delle illustrazioni*»: l'opera pionieristica di Vittorio Pica su «Emporium», in *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, a cura di G. Bacci, M. Ferretti e M. Fileti Mazza, Pisa 2009, pp. 203-234.
- PARRY JANIS 1980 = E. PARRY JANIS, *Setting the Tone - The Revival of Etching, The Importance of Ink*, in *The Painterly Print. Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1980, pp. 9-39.
- PATTI 2015 = M. PATTI (a cura di), *Oltre il Divisionismo. Tecniche e materiali nell'atelier Benvenuti-Grubicy*, Ospedaletto (Pisa) 2015.
- PESCI 2013 = F. PESCI, «*Certi effetti di sonorità misteriose e profonde*». Teoria e tecnica nelle incisioni di Vittore Grubicy *De Dragon*, in *Scritti in onore di Jolanda Nigro Covre*, a cura di C. Zambianchi e I. Schiaffini, Roma 2013, pp. 79-86.
- Prima esposizione...* = *Prima esposizione internazionale d'arte della città di Venezia. Catalogo illustrato*, Venezia 1895.
- QUINSAC 2005 = *Vittore Grubicy e l'Europa. Alle radici del divisionismo*, catalogo della mostra a cura di A.-P. QUINSAC, Milano 2005.

- REBORA 1995 = S. REBORA, *Vittore Grubicy De Dragon 1851-1920*, Milano-Roma 1995.
- REBORA 2005 = *Vittore Grubicy De Dragon poeta del divisionismo 1851-1920*, catalogo della mostra a cura di S. REBORA, Cinisello Balsamo 2005.
- SCHIAFFINI 2009 = *Vittore Grubicy de Dragon: scritti d'arte*, a cura di I. SCHIAFFINI, Rovereto 2009.
- SERAFINI 2013 = P. SERAFINI, *La Maison Goupil e gli artisti italiani*, in *La Maison Goupil. Il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo*, catalogo della mostra a cura di P. SERAFINI, Cinisello Balsamo 2013, pp. 17-55.
- SILLEVIS 1992 = J. SILLEVIS, *Tussen divisionisme en de Haagse School: Vittore Grubicy de Dragon (1851 - 1920)*, in «Incontri», n.s., 7, 1992, pp. 3-18.
- SILLEVIS 2005 = J. SILLEVIS, *Tra divisionismo e Scuola dell'Aia: Vittore Grubicy de Dragon (1851-1920)*, in *Vittore Grubicy e l'Europa. Alle radici del divisionismo*, catalogo della mostra a cura di A.-P. QUINSAC, Milano 2005, pp. 341-351.
- STIJNMAN 2012 = A. Stijnman, *Engraving and Etching 1440-2000. A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*, London and Houten 2012.
- VELARDITA 2005 = *Fondo Vittore Grubicy. Inventario*, a cura di F. VELARDITA, Rovereto 2005.
- VINARDI 2006 = M. VINARDI, *Vittore Grubicy e l'“arte piccina” di Ernesto Biondi*, in *Ernesto Biondi. La scultura viva*, a cura di T. SACCHI LODISPOTO e S. SPINAZZE, Archivio dell'Ottocento Romano, s.l. 2006, pp. 21- 35.
- VINARDI 2009 = M. VINARDI, *Vittore Grubicy agente per la casa di vendita Arnold & Tripp: spunti di riflessione sul sistema della committenza*, in *Annali. Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo*, 10, 2009, pp. 141-164.
- VINARDI 2013 = M. VINARDI, *Pacchi di colori e fogli da cento lire. Vittore Grubicy a Serafino Macchiati*, in *L'immagine tra materiale e virtuale. Contributi in onore di Silvia Bordini*, a cura di F. Gallo e C. Zambianchi, Roma 2013, pp. 33-42.
- VITALI 1970 = L. VITALI, *Incisioni lombarde del secondo Ottocento all'Ambrosiana*, Vicenza 1970.
- ZIMMER 2013 = *Ludovic-Napoléon Lepic, 1839 - 1889 “Le patron”*, catalogo della mostra a cura di T. ZIMMER, Berck-sur-Mer 2013.

Didascalie

Fig. 1. Vittore Grubicy De Dragon, *Signora con cappello* o *Ritratto di donna*, puntasecca, Milano, Raccolta Bertarelli, inv. Mod. p. 27-13b.

Fig. 2. Vittore Grubicy De Dragon, *Sera sull'Escaut ad Anversa* o *Barche a vela in porto*, acquaforte, Milano, Raccolta Bertarelli, inv. Mod. m. 24-2.

Fig. 3. Vittore Grubicy De Dragon, *Sera sul Wyweberg all'Aja* o *Profilo di città al tramonto*, acquaforte, Milano, Raccolta Bertarelli, inv. Mod. m. 24-3.

Fig. 4. Vittore Grubicy De Dragon, *Tramonto in Fiandra* o *In Fiandra*, acquaforte, Milano, Raccolta Bertarelli, inv. Mod. m. 24-4.





2



3

FLAVIA PESCI



4