



ARCHEOCLUB D'ITALIA  
SEDE DI SAN SEVERO

# 22<sup>0</sup> CONVEGNO NAZIONALE

sulla

Preistoria - Protostoria - Storia  
della Daunia

**San Severo 1 - 2 dicembre 2001**

**A T T I**

*a cura di  
Armando Gravina*

**SAN SEVERO 2002**

## **Alcune illuminanti intuizioni di Alfredo Petrucci (1888-1969) sull'opera grafica di Giuseppe De Nittis (1846-1884)**

---

Università di Bari

---

Alla fine del 1934 l'allora addetto al Gabinetto delle Stampe Alfredo Petrucci, apprezzato e fine critico e storico, presentava la XXXII mostra dedicata agli *Acquafortisti Italiani dell'Ottocento*, avviando così un'interessante sua speculazione scientifica sull'opera grafica di Giuseppe De Nittis. Nel 1932, infatti, Petrucci aveva potuto curare personalmente l'acquisizione di un nucleo di 29 incisioni del pittore barlettano da parte del Gabinetto delle Stampe direttamente dall'antiquario collezionista Armando Perera. Si tratta di pezzi rari e prove di stato che uno dei più grandi collezionisti di stampe del XIX e XX secolo, Alfred Beurdeley (1847-1919)<sup>1</sup>, aveva scelto ed acquistato quasi certamente da Léontine, moglie di De Nittis. Questi esemplari risultano fra i più belli dell'opera incisa dell'artista, attualmente catalogata in 51 incisioni, e su di essi si concentrò l'attenzione di Petrucci, che ne scrisse ampiamente in una serie di articoli e saggi. Tali considerazioni sono da intendersi come il vero e proprio punto di avvio di un'analisi più attenta e approfondita di quella parte dell'opera dell'artista barlettano tanto poco esplorata e persino sottovalutata. Oltre a ciò, gli scritti di Petrucci si rivelano brillanti intuizioni sull'alto contenuto qualitativo della produzione grafica, indica-

---

<sup>1</sup> E non Philippe Burty (1830-1890; critico d'arte della "Gazette des Beaux-Arts", collezionista di stampe e, forse, incisore dilettante), come erroneamente riteneva il Petrucci a seguito dell'interpretazione della sigla del timbro, che riporta le lettere B e Y, presente su tutti i fogli nei margini inferiori.

ta da Petrucci come esattamente corrispondente, nelle caratteristiche e nel valore, all'opera pittorica di De Nittis, il cui linguaggio è attualmente e quasi universalmente considerato fra i più originali, innovativi e sperimentali della seconda metà dell'Ottocento, poiché la smaterializzazione progressiva, cui vanno incontro alcuni soggetti del pittore, e la sua ricerca sistematica delle gamme chiare, rappresentano l'allontanamento dal vero e da quel naturalismo che era stato alla base di tutto il suo percorso artistico, fin verso il superamento della poetica dell'Impressionismo.

Nato a Sannicandro Garganico, Alfredo Petrucci aveva studiato e si era formato da sé, attraverso svariatissime esperienze culturali ed artistiche. Laureatosi a Napoli, era entrato nella carriera delle Antichità e delle Belle Arti. Fu ad Ancona, a Siena, a Bari e infine a Roma, dove si stabilì nel 1922 e dove, prima come addetto, poi come direttore, dal 1940 al 1954, del Gabinetto Nazionale delle Stampe (oggi Istituto Nazionale per la grafica), scoprì l'incisione nella sua dimensione storica, divenendone in breve tempo il massimo specialista italiano ed uno dei maggiori al mondo. Al suo nome sono legate opere di grande rilievo nel campo della storia dell'incisione, fra cui *Il Caravaggio acquafortista e il mondo calcografico romano* (1956); i *Maestri incisori* del 1953, gli *Incisori italiani all'estero* del 1958 e le tre parti finora pubblicate del suo monumentale *Panorama dell'incisione italiana: il Quattrocento* (1952), *Il Cinquecento* (1964) e *L'Ottocento* (1941). Di grandissima importanza sono la vasta serie di saggi critici che hanno segnato delle aperture fondamentali su personalità particolari, maggiori e minori, della grafica: ricordiamo, fra tutti, l'interesse per il Piranesi ed il periodo giovanile del Vasi, l'attenzione dedicata al Barocchi e a Salvator Rosa incisori; suoi sono il primo studio monografico mai affrontato sui Carracci, la difesa fatta dell'opera di Marcantonio Raimondi, l'analisi delle acqueforti del Tiepolo e l'apertura alla grafica contemporanea di Morandi.

L'amore per la sua terra natale, in lui sempre vivissimo, e le giovanili esperienze storico-artistiche vissute in Puglia, gli dettarono, nella vecchiaia, una delle sue opere storiche più riuscite e fortunate, quel *Cattedrali di Puglia* del 1960, riveduto ed ampliato nel 1963. In questa straordinaria operosità e poliedricità della sua produzione letteraria ed artistica, dato che Petrucci fu anche novellista, favolista per bambini e ragazzi e pubblicitista di grande successo per "Il Messaggero", ricordiamo che egli stesso era stato incisore in legno e rame<sup>2</sup>, dedicandosi soprattutto all'osservazione diretta della realtà e mostrando uno spiccato interesse per i paesaggi aspri e selvaggi della sua terra natia<sup>3</sup>. Petrucci si collegava, per elezione naturale, al vedutismo

<sup>2</sup> Alcune delle sue stampe, fra cui il "Beethoven", il "Leopardi" e le "Vedute di Puglia", ebbero successo e risonanza al di fuori dell'ambiente nazionale e risultano conservate nelle maggiori raccolte d'Europa e d'America. Cfr. *Alfredo Petrucci nel centenario della nascita*, atti del Convegno di studi, Sannicandro Garganico, 1988, p. 14.

<sup>3</sup> Nelle acqueforti e nelle incisioni, così come nell'opera poetica, Petrucci rappresentò "uomini ruvidi, gonfi di amaro, virile sentimento, di amore deluso, dal cervello affinato nelle

ottocentesco di origine napoletana: infatti, nei suoi studi sui maggiori esponenti dell'arte pugliese dell'Ottocento, tra i quali Domenico Caldara e Gioacchino Toma<sup>4</sup>, la sua adesione critica ed emotiva andava contro la tradizione morelliana, in favore delle tendenze antiaccademiche della pittura meridionale del tardo XIX secolo che a Napoli avevano rinvigorito la tradizione del verismo e della pittura paesaggistica e naturalistica. A supporto di tale partecipazione emotiva, Petrucci, poi, esibisce negli scritti un'erudizione assoluta<sup>5</sup>, intesa a chiarire dubbi, precisare dati, con lo scopo, tuttavia, di intendere gli uomini prima che gli artisti.

Fu, pertanto, anche con lo scopo di mettere in luce l' "uomo", oltre che l'artista conterraneo che Petrucci, nel 1934, lanciava un appello per un'analisi più approfondita dell'opera grafica di De Nittis, sottolineando il fatto che "per quanto ricca è la letteratura su Giuseppe De Nittis pittore, per tanto povera è la conoscenza delle incisioni dell'artista barlettano che trascorse la sua breve e gloriosa vita quasi interamente in terra straniera"<sup>6</sup>.

Così, in *L'incisione Italiana. L'Ottocento* di Petrucci edito da Danesi in Roma nel 1941, la figura di De Nittis incisore, assume, grazie al critico autore, un valore emblematico del tutto particolare. Merito, questo, che si precisa ancor meglio se si considera che, prima del Petrucci, la letteratura su De Nittis incisore si esauriva in frettolosi e spesso inesatti accenni al numero degli esemplari incisi<sup>7</sup>. E, contempora-

---

fatiche e negli ozi, nei paesaggi aspri, nelle coste selvagge, nella realtà quotidiana, rugosa, ricca di inesauribile carica umana...arricchendoli, con la forza del suo genio e della sua esperienza, di realismo, in un periodo storico in cui l'arte si allontanava sempre più dalla realtà" (*ibidem*, *Premessa*).

<sup>4</sup> In A. PETRUCCI, *Pernix Apulia: pagine sparse di vita, di storia e di arte pugliese*, Bari, 1971, lo scrittore riferisce, tra i vari saggi, di una sorta di "geografia artistica della Puglia": in essa, artisti anonimi ma riscattati dal critico dai giudizi ostili, e figure pugliesi più note, fra cui Matteo di Lecce, Giuseppe Rivera lo Spagnoletto, Domenico Carella, Francesco Netti, Saverio Altamura, Giuseppe De Nittis appunto, Antonio Piccinni e Gaetano Martinez.

<sup>5</sup> Ad esempio, per la redazione del capitolo di *Pernix Apulia (op. cit)* dedicato allo scultore Gaetano Martinez, Petrucci ne aveva studiato le opere una per una, risalendo dalla scultura al disegno e "da questo a quella, interpretandone i vari aspetti in una continua e serrata osmosi di temi e di umori, di tempo esterno e di inquietudini interne, di grandi passioni e sterminate amarezze" (cfr. A. VALLONE, *La "vaga favolosità" di Petrucci*, in "Nuova Antologia", a. 106, maggio 1971, p. 74).

<sup>6</sup> A. PETRUCCI, *Incisioni di Giuseppe De Nittis*, in "Emporium", maggio XII, 1934, p. 280.

<sup>7</sup> HENRI BÉRALDI, *Les Graveurs du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris 1885-1892, pp. 199-200; S. (identificato da Janine Baily-Herzberg con lo stesso Béraldi), *Une eau-forte inédite de J. De Nittis*, in "Gazette des Beaux-Arts", II, 1913, p. 234; J. BAILLY-HERZBERG, *Dictionnaire de l'Estampe en France 1830-1950*, Paris 1985, p. 243; CLÉMENT-JANIN, *La curieuse vie de Marcellin Desboutin Peintre, Graveur, Poète*, Paris 1922. Questo testo è indirettamente fonte preziosa di informazioni, in particolare per la corretta attribuzione di sei incisioni del De Nittis.

neamente a Petrucci, Lamberto Vitali ad esempio, ne *l'Incisione italiana moderna*, nel 1934, definiva De Nittis solamente un mondano illustratore, paragonandolo ad una “farfalla dalle ali screziate, che valica sull'aiuola fiorita e ben pettinata d'un giardino di villa ricco-borghese”; Vitali riconosce nelle sue acqueforti “la grazia un po' falsa e ammanierata da pagina d'album e da *Courrier des Dames*”, pur ritrovando in esse “il De Nittis migliore, quello dei piccoli appunti condotti d'un fiato, quasi per divertimento e non già il pittore di *Piccadilly* e delle *Corse a Longchamps*, grosse macchine destinate alla bottega del mercante”<sup>8</sup>.

Queste parole celano, fondamentalmente, un pregiudizio interpretativo di cui Vitali si fa portavoce per l'ambito grafico e che si andava codificando anche sul fronte dell'interpretazione della produzione pittorica<sup>9</sup>, spiegando il percorso artistico di De Nittis in chiave essenzialmente mondana, tutto proteso a cogliere gli aspetti più appariscenti ed effimeri della vita contemporanea, ponendo in risalto l'atmosfera dell'attimo fuggente<sup>10</sup>.

Esiti ben diversi hanno le puntuali analisi stilistiche e tecniche del Petrucci che, intanto, per primo data in modo corretto le prime incisioni di De Nittis, sottolineando che questi “incominciò probabilmente prima del 1873 ad incidere a puntasecca”<sup>11</sup>, pur se alcune delle incisioni recano la data del 1873 e del 1874<sup>12</sup>.

Per quanto attiene all'analisi stilistica, negli scritti che vanno dal 1934 al 1971<sup>13</sup> e

<sup>8</sup> L. VITALI, *L'incisione italiana moderna*, Milano 1934, pp. 26-27.

<sup>9</sup> E di cui Enrico Piceni fu il più forte rappresentante. Anch'egli, nel suo primo catalogo dedicato all'artista, *Giuseppe De Nittis*, Milano 1934, p. 44, limita ad un breve cenno mai sviluppato il discorso sull'incisione, nonostante possedesse un taccuino di disegni e alcune incisioni dell'artista.

<sup>10</sup> Cfr. F. FIORANI, *De Nittis e l'acquaforte originale in Italia nella seconda metà dell'Ottocento*, in *De Nittis incisore*, catalogo della mostra, Roma 1999, pp. 21-22.

<sup>11</sup> A. PETRUCCI, *L'opera del genio itamiano. Gli incisori dal XV al XIX secolo*, Roma 1958, p. 189.

<sup>12</sup> Nel catalogo alla mostra *De Nittis incisore* (op. cit., pp. 309-310), il 1872 è indicato come l'anno in cui De Nittis si esibisce in una prima puntasecca, *Madame De Nittis dans un fauteuil*, tratta dall'omonimo olio di Degas che ritraeva Léontine in stato interessante avanzato, seduta su una sedia da giardino. Tuttavia le prime acqueforti sembrano risalire ai primi mesi del 1871, a Napoli, dove De Nittis fu raggiunto dagli amici toscani Cecioni e Signorini. Con quest'ultimo, che incideva già da quasi due anni (nell'autunno del '70, infatti, aveva inviato alla rivista torinese “L'Arte in Italia” la sua prima acquaforte, *Vicolo in Siena e Casolari*, del 1869) sembra essersi confrontato l'artista barlettano.

<sup>13</sup> A. PETRUCCI, *Giuseppe De Nittis incisore*, in “Japigia”, V, 1934; ID. *Incisioni di Giuseppe De Nittis*, in “Emporium”, maggio 1934; ID. *L'incisione in rame in Italia: panorama dell'Ottocento*, in “Rassegna dell'Istruzione Artistica”, 1, 2, 3, 1935; ID. *L'incisione italiana - L'Ottocento*, Roma, 1941; ID. *L'Incisione italiana - L'Ottocento*, 1943 (2<sup>a</sup> ed.); ID. *De Nittis*, in *Cronache d'altri tempi*, 1957; ID. *L'opera del genio Italiano - Gli incisori dal XV al XIX secolo*, Roma 1958; ID. *Un provinciale a Parigi: Giuseppe De Nittis pittore acquafortista*, in *Pernix Apulia*, 1971.

condotta sulle diverse tecniche adoperate dall'artista, cioè puntasecca, acquaforte, acquaforte monotipata e monotipo, questa ha innanzitutto bene evidenziato come l'artista, che il critico definisce "guidato più dall'istinto che dalle teorie"<sup>14</sup>, fu certamente avviato all'incisione da Edgar Degas<sup>15</sup>. Intuizione, questa, avvalorata dalle analisi scientifiche messe in opera durante il recente intervento di restauro alla produzione grafica di De Nittis (1998) che hanno, appunto, evidenziato un'autentica condivisione di esperienze artistiche fra Degas e De Nittis, oltre ad una scelta spesso comune di carte, spesso giapponesi, di supporto alle incisioni. Ad esempio, l'acquaforte monotipata *Fantasia lunari* (*Fantasia lunare* per Petrucci) (fig. 1), realizzata dopo il 1876, in cui il nudo femminile disteso sul letto e posto di spalle, mentre contempla il plenilunio, è realizzato all'acquaforte e le due cortine dischiuse sono, invece, realizzate a monotipo, è il risultato di un procedimento che Petrucci definisce "spurio"<sup>16</sup> avendo l'artista utilizzato il monotipo a "fondo scuro"<sup>17</sup>, rinforzato negli scuri del cielo con il pollice carico d'inchiostro. Tale procedimento era adoperato frequentemente da Degas e da lui De Nittis l'aveva certamente derivato<sup>18</sup>. Mentre il monotipo *La balayeuse* (fig. 2), di cui Petrucci traccia una poetica descrizione<sup>19</sup>, risulta oggi<sup>20</sup> l'opera che certamente più si avvicina alle intenzioni sperimentali di Degas.

Petrucci, sia incidentalmente che esplicitamente, fa intendere l'importante ruolo svolto anche da Manet, assiduo frequentatore ed amico di De Nittis, come esempio di artista incisore, avendo "inciso fin dal '61 il suo *Guitarro*"<sup>21</sup>. All'acquaforte *Etude dans mon jardin* (che porta anche il titolo *Donna seduta sulla panchina*) (fig. 4) Petrucci fa direttamente riferimento citando proprio Manet: "tutta immersa nella

<sup>14</sup> Cfr. A. PETRUCCI, *op. cit.* 1941, p. 188, nota 10, p. 194, che recita: "Lettera di Léopold Flameng a Henry Bérardi, in H. BÉRALDI", *op. cit.* 1885-1892.

<sup>15</sup> A. PETRUCCI, *op. cit.* 1941, p. 189, nota 11 p. 194, che recita: "A. Petrucci, *Ars nigra*", Bari, 1923; Id., *L'incisione a fumo*, "Le Arti", a. I, f. IV, aprile-maggio 1939".

<sup>16</sup> Cfr. A. PETRUCCI, *op. cit.* in "Japigia", V, 1934, p. 146.

<sup>17</sup> Questo procedimento consiste nel ricoprire completamente la lastra d'inchiostro asportandolo poi in parte per mezzo di una pezza o di bacchette o, come in questo caso per le cortine, con un pennello dalle setole dure, al fine di ottenere i toni più chiari. Cfr. *De Nittis incisore, op. cit.*, pp. 165-166.

<sup>18</sup> *Ibidem*. Qui, oltretutto, si legge che Degas ha avuto la sua influenza anche per la scelta del soggetto, dato che l'incisione presenta una certa corrispondenza con un'acquaforte di Rembrandt, *Negra stesa sul suo letto* del 1658, alla quale Degas rese omaggio con il suo monotipo *Femme nue étendue sur un canapé* (1879-1885).

<sup>19</sup> Cfr. A. PETRUCCI, *op. cit.* in "Japigia", V, 1934, p. 146.

<sup>20</sup> Cfr. *De Nittis incisore, op. cit.*, p. 212.

<sup>21</sup> Cfr. A. PETRUCCI, *op. cit.* in "Japigia", V, 1934, p. 135.

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 tremolare 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 propostosi da Edoardo Manet nella sua *Jeanne qui passe*<sup>22</sup>.

In questa tavola, così come nell'acquaforte *Contemplazione* (che ha come titoli anche *In giardino* e *Donna col ventaglio seduta in giardino*) (fig. 3), come ben individua Petrucci, De Nittis, lavorando essenzialmente sulla luce, ricerca effetti pittorici creando un contrasto netto ora tra l'ombra scura del cappellino e il viso un po' in controluce, ora tra il bianco del ventaglio e il nero della veste. Proprio in questo sembra risentire dell'influenza di Manet incisore delle opere realizzate nei primi anni sessanta (come ad esempio, il primo stato di *Le Buveur d'absinthe* o il primo stato de *La Toilette*, entrambe acquaforti del 1862), che l'artista aveva certamente avuto modo di osservare dato lo stretto rapporto di amicizia che legava i due già dal 1870<sup>23</sup>.

I commenti di Petrucci alle tavole esibiscono un'attenta valutazione dei rapporti tonali che, nelle parole del critico, rappresentano il risultato più efficace raggiunto dall'artista barlettano, tanto nei ritratti, quanto nelle vedute all'aria aperta. Del resto, “Il problema del *tono* era [stato] a quel tempo una cosa molto seria, specialmente per i pittori napoletani, i quali avevano avuto in Vittorio Imbriani il primo teorico della *macchia* pittorica, intesa nella sua elementarità come accordo di toni chiari e toni scuri, quando la parola *macchia* in Toscana e la parola *impression* in Francia non avevano ancora acquistato piena coscienza di sé”<sup>24</sup>.

L'analisi stilistica particolareggiata fornita da Petrucci delle singole opere illustra, in De Nittis, il possesso della tecnica al punto da consentirgli di realizzare opere irreprensibili sia sul versante tecnico che su quello della realizzazione fantastica. Infatti, “pochi tratti essenziali a fior di lastra gli bastano per dar vita alle sue immagini, come in *Ridente* (fig. 5), *Attenzione* (fig. 6) e *Risveglio sereno* (fig. 7). L'onda di luce che dalla guancia pienotta si vede scendere lungo la gola e sul petto candido della donna nuda, seduta sul lettino, in *Risveglio sereno* (fig. 7), sembra fare di questa 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 sembra disegnare con il fiato”<sup>25</sup>.

Le tre lastre presentano un carattere d'immaterialità lasciati dai pochissimi segni, gli unici che determinano, attraverso pochi dettagli, il tipo femminile. La disamina dei

<sup>22</sup> A. PETRUCCI, *Giuseppe De Nittis*, op. cit., p. 144.

<sup>23</sup> Cfr. *De Nittis incisore*, op. cit., p. 95 e pp. 152-153.

<sup>24</sup> A. PETRUCCI, *Un provinciale*, op. cit., p. 197.

<sup>25</sup> ID., *L'incisione italiana. L'Ottocento (1ª ediz.)*, op. cit., p. 189.

diversi stati delle incisioni ha dimostrato che l'uso di punte di diverso spessore (finissime, ad esempio, per le figure) conduce l'inciso alla smaterializzazione del corpo che diventa luce e, quando interviene il lavis, lo sfondo si colora attraverso le velature d'inchiostro stese a pennello. Nel caso di *Risveglio sereno* (fig. 7), dove non compare quasi un segno nella definizione del corpo candido che, delineato da una sottile linea, non ha più bisogno di essere posto in risalto da uno sfondo lavorato, e dove l'equilibrio cromatico è raggiunto dall'alternanza del nero della capigliatura e della coperta, con la massa evanescente del busto<sup>26</sup>, Petrucci afferma che "non sembra un'incisione, ma una pittura, ottenuta con un lavoro sapiente di toni chiari su chiari"<sup>27</sup>.

Anche nelle acqueforti, così come nelle puntesecche, "nonostante i forti contrasti di taluni soggetti, come la *Veduta di Londra* (fig. 11) e la notissima *Signora dallo scialle turco* (la danzatrice Holoke-Go-Zeu) (fig. 8), pubblicata nella "Gazette des Beaux Arts", De Nittis mostra la sua predilezione per le gamme chiare [...]. Il vero De Nittis, appunto, non è nelle stampe ove la luce sia 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"<sup>28</sup>.

È il caso di *Liliale* (che porta anche i titoli *La fanciulla dal nastro di velluto* e *Donna con le braccia serrate*) (fig. 9): qui la giovane donna è un'unica massa chiara, interrotta solo dal nero del nastrino, con assenza quasi assoluta di segni nella figura e determinata solo dalla sua ombra riflessa sul fondo<sup>29</sup>.

Le opere che rappresentano vedute all'aria aperta hanno il pregio, secondo l'interpretazione fornita da Petrucci, di riportare sulla lastra i problemi propri della pittura di veduta all'aria aperta. Nell'incisione *Veduta di Londra* (fig. 11), che è una rielaborazione in termini grafici del dipinto ad olio *Sotto il viadotto*<sup>30</sup> (fig. 10), ese-

<sup>26</sup> Cfr. A. PETRUCCI, *L'incisione italiana. L'Ottocento*, 1941, p. 161.

<sup>27</sup> A. PETRUCCI, *Giuseppe De Nittis*, op. cit., p. 138.

<sup>28</sup> ID., *L'incisione italiana. L'Ottocento (1ª ediz.)*, op. cit., p. 190.

<sup>29</sup> Cfr. *De Nittis incisore*, op. cit., pp. 136-139. Dall'analisi stilistica e tecnica si evince che l'opera, un'acquaforte con ritorni a puntasecca, rappresenta il punto d'arrivo dell'abilità dell'artista nell'uso della tecnica mista. In fase di stampa De Nittis ottiene poi delle variazioni attraverso la velatura d'inchiostro lasciata sulla lastra, ma solo per il fondo. Modificando così ogni tiratura e modulando le quantità d'inchiostro, renderà ogni esemplare un *unicum* (*ibidem*, p. 137).

<sup>30</sup> In A. PETRUCCI, op. cit. 1971, p. 202, l'autore dice che questa lastra "è tenuta sullo stesso piano di certi quadri famosi, quali *Trafalgar Square*, *Westminster*, *National Gallery*, *Green Park*, *Piccadilly*, *Dimanche a Londra*, *Giorno di nebbia* ecc.". Citiamo, a questo proposito, gli interessanti studi di M. BASILE BONSANTE, *Immagini di Londra nella pittura di De Nittis - dipinti 1864-1884*, catalogo della Mostra (Milano-Bari 1990), Firenze 1990, pp. 48-57; EAD. *La Londra di De Nittis* in "Magazine Caripuglia", sett. 1996, pp. 8-13; EAD. *Immagini di trasformazione dal paesaggio urbano al paesaggio industriale nella pittura di De Nittis*, in "Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bari", 1995-1998, pp. 457-472.

guito dall'artista durante uno dei suoi numerosi soggiorni a Londra tra il 1876 e il 1880, De Nittis cerca di riproporre l'istantanea bellezza pittorica del quadro a olio, una "impressione" di nuvole, di fumo e di velocità delle carrozze e dei cavalli, con i mezzi della stampa<sup>31</sup>. La lastra assume un moto più dinamico grazie all'obliquità del tratto; inoltre, l'uso delle velature in fase di stampa, insieme all'uso della punta, della vernice e dell'acido, consente il raggiungimento di una differenziazione dei piani prospettici tecnicamente perfetta. Nelle parole di Petrucci, "La *Veduta di Londra*, di cui si hanno due stadi, è dominata dalla massa di un ponte ferroviario, sotto cui passano alcuni veicoli in corsa. Vigoroso è il contrasto tra il gran volume in ombra del ponte e lo sfondo della strada in luce; ma l'artista comprende che in codesto contrasto il carattere della veduta londinese svanisce, ed allora ritorna sulla lastra<sup>32</sup>, per sopprimere alcuni elementi ed aggiungerne altri, stampandola quindi con un sistema di velature sapientissime, che danno la perfetta sensazione della bruma londinese"<sup>33</sup>.

In conclusione, i risultati più meritori dell'opera grafica di De Nittis sono precocemente individuati da Petrucci innanzitutto in quella "luminosa leggerezza" che permea la quasi totalità delle lastre osservate, qualità, questa, sostanziale nell'opera pittorica, e poi in quella capacità che ancora Petrucci individua in De Nittis di essere "rapido e scattante", con una "finezza tutta sua" nel cogliere e nel rendere "il senso vertiginoso della vita moderna"<sup>34</sup>. Ragioni, queste, per cui De Nittis diviene un termine di confronto sostanziale per altri artisti, e non solamente nel campo dell'incisione. A ciò deve aggiungersi la precoce messa in risalto da parte di Petrucci dell'artista barlettano in veste di sperimentatore di nuovi linguaggi espressivi, testimoniata anche dall'individuazione, da parte del critico, delle lastre più belle dell'artista fra quelle non destinate alla pubblicazione, bensì nelle "prove di stato" rimaste nell'intimità del suo studio.

<sup>31</sup> Cfr. *De Nittis incisore*, op. cit., pp. 194-196.

<sup>32</sup> In realtà, Petrucci ha analizzato gli stadi invertendo la loro successione (*ibidem*, p. 196).

<sup>33</sup> A. PETRUCCI, *L'incisione italiana. L'Ottocento*, p. 191.

<sup>34</sup> *Id.*, *Giuseppe De Nittis*, op. cit. p. 132.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

*Alfredo Petrucci nel centenario della nascita - Atti del Convegno di studi*, Sannicandro Garganico, 1988.

J. BAILLY, HERZBERG, *Dictionnaire de l'Estampe en France 1830-1950*, Paris 1985.

M. BASILE BONSAnte, *Immagini di Londra nella pittura di De Nittis - dipinti 1864-1884*, catalogo della Mostra (Milano-Bari 1990), Firenze 1990.

M. BASILE BONSAnte, *La Londra di De Nittis* in "Magazine Caripuglia", sett. 1996.

M. BASILE BONSAnte, *Immagini di trasformazione dal paesaggio urbano al paesaggio industriale nella pittura di De Nittis*, in "Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bari", 1995-1998.

H. BÉRALDI, *Les Graveurs du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris 1885-1892.

CLÉMENT-JANIN, *La curieuse vie de Marcellin Desboutin Peintre, Graveur, Poète*, Paris 1922.

*De Nittis incisore - Catalogo della mostra*, a cura di Fiorani F., Dinoia R., Roma 1999.

A. PETRUCCI, *Incisioni di Giuseppe De Nittis*, in "Emporium", maggio XII, 1934 a.

A. PETRUCCI, *Giuseppe De Nittis incisore*, in "Japigia", V, 1934 b. *L'incisione in rame in Italia: panorama dell'Ottocento*, in "Rassegna dell'Istruzione Artistica", 1, 2, 3, 1935.

A. PETRUCCI, *L'incisione italiana - L'Ottocento* (1<sup>a</sup> edizione), Roma 1941. *L'incisione italiana - L'Ottocento* (2<sup>a</sup> edizione), Roma 1945. *Centenario di De Nittis*, in "Puglia", 31 dicembre 1946. *De Nittis*, in "Cronache d'altri tempi", maggio 1957.

A. PETRUCCI, *L'Opera del Genio Italiano - Gli incisori dal XV al XIX secolo*, Roma 1958.

A. PETRUCCI, *Un provinciale a Parigi, G. De Nittis pittore e acquafortista*, in *Pernix Apulia: pagine sparse di vita, di storia e di arte pugliese*, Bari, 1971.

E. PICENI, *Giuseppe De Nittis*, Milano 1934.

E. PICENI, *Un capolavoro di Giuseppe De Nittis. La femme en bleu*, in "L'Illustrazione Italiana", n. 52, 1942.

E. PICENI, *De Nittis*, Milano 1955. *Giuseppe De Nittis*, Milano 1979.

E. PICENI, *Giuseppe De Nittis. L'uomo e l'opera*, in *Storia della pittura italiana dell'800. I protagonisti*, n.1, 1979.

E. PICENI, *De Nittis, Catalogo generale dell'opera*, Busto Arsizio 1982.

S., *Une eau-forte inédite de J. De Nittis*, in "Gazette des Beaux-Arts", II, 1913.

A. VALLONE, *La "vaga favolosità" di Petrucci*, in "Nuova Antologia", a. 106, maggio 1971

L. VITALI, *L'incisione italiana moderna*, Milano 1934.



*Fig. 2 – G. De Nittis, La balayeuse*



*Fig. 1 – G. De Nittis, Fantasie lunari.*



**Fig. 3 – G. De Nittis, Contemplazione.**



*Fig. 4 – G. De Nittis, Etude dans mon jardin.*



*Fig. 5 – G. De Nittis, Ridente.*



**Fig. 6** – *G. De Nittis*, *Attenzione*.



*Fig. 7 – G. De Nittis, Risveglio sereno.*



*Fig. 8 – G. De Nittis, Signora dallo scialle turco.*



*Fig. 9 – G. De Nittis, Liliale.*



*Fig. 10 – G. De Nittis, Sotto il viadotto.*



*Fig. 11 – G. De Nittis, Veduta di Londra.*

## INDICE

ARMANDO GRAVINA	
<i>Note sul territorio di Serracapriola in età medievale.</i> . . . . .	» 3
PASQUALE CORSI	
<i>Nuovi elementi per la storia di San Severo tra Medioevo ed Età moderna</i> . . . . .	» 17
FEDERICA MONTELEONE	
<i>Il Gargano nella leggenda del viaggio di Carlo Magno in Oriente</i> . . . . .	» 25
GIULIANA MASSIMO	
<i>Le sculture medievali del Museo Civico di Foggia.</i> . . . . .	» 45
GIUSEPPE DI PERNA	
<i>L'epigrafe medievale dell'ex chiesa di S. Martino e le origini di Apricena</i> . . . . .	» 73
FRANCESCO PAOLO MAULUCCI	
<i>Santa Maria di Pulsano fra scavi e restauri</i> . . . . .	» 91
ANNA MARIA CALDAROLA	
<i>Linee di ricerca sul culto di S. Michele al Gargano: prime indagini.</i> . . . . .	» 97

FRANCESCA ROMANA CAPONE <i>Le disposizioni doganali di Fabrizio di Sangro alla fine del XVI secolo . . . . .</i>	pag. 105
LORENZO PALUMBO <i>Miseria ed emarginazione sociale in Puglia in età moderna nella documentazione d'archivio . . . . .</i>	» 113
GIUSEPPE POLI <i>Città e territorio a San Severo nel Settecento . . . . .</i>	» 121
MARIO SPEDICATO <i>La Chiesa di Capitanata alla fine dell'antico regime . . . . .</i>	» 141
SAVERIO RUSSO <i>Note sull'agricoltura di Capitanata nel Settecento . . . . .</i>	» 151
GIULIANA MUNDI <i>La chiesa di San Nicola a San Severo . . . . .</i>	» 155
SOFIA DI SCIASCIO <i>Il dittico sulmonese di Lucera: aspetti e problemi . . . . .</i>	» 165
ELISABETTA MARCOVECCHIO <i>L'organo settecentesco di S. Giovanni Battista a Castelluccio Valmaggiore . . . . .</i>	» 179
ANNA LOPS <i>Organi ritrovati nelle chiese di Lucera e Rocchetta S. Antonio . . . . .</i>	» 191
ROSANNA BIANCO <i>Sannicandro Garganico fra XV e XVI secolo. Il castello . . . . .</i>	» 203

VINCENZO SPECCHIO

*Il Monte Frumentario S. Lorenzo e la Cassa*

*di Prestanza Agraria di S. Agata di Puglia* . . . . . pag.217

ANNA MARIA ANTONICELLI

*Alcune illuminanti intuizioni di Alfredo Petrucci*

*(1888-1969) sull'opera grafica di Giuseppe*

*De Nittis (1846-1884)* . . . . . » 221

Finito di stampare nel mese di giugno 2003  
presso il Centrografico Francescano  
1<sup>a</sup> trav. Via Manfredonia - 71100 Foggia  
tel. 0881/777338 • fax 0881/722719