

REVELA  
CIÓN  
*del*  
TRUENO

le catalogue de ses estampes en fait foi puisque, dès ce moment, il enregistrait 500 estampes différentes (illustrant des sujets de tous genres : historiques, topographiques, mythologiques, sacrés, antiquité romaine, personnages illustres, etc.) exécutées d'après les maîtres les plus éminents de ce temps. A la mort de Lafrery, son riche patrimoine chalcographique passa entre les mains de son neveu et héritier Claudio Duchet.

— Outre des planches de cette provenance, la Chalcographie de Rome possède le souvenir de l'art et de l'industrie de son nombre d'autres éditeurs qui se sont consacrés au commerce des estampes dans la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle. Citons, entre autres, Paolo Graziani, Pietro de' Nobili, Nicolas Van Aelst, Enrico Van Schoel, Giovanni Orlandi.

— Au début du xvii<sup>e</sup> siècle, cette génération d'imprimeurs et commerçants d'estampes ayant disparu, une nouvelle famille de grands éditeurs surgit à Rome, celle des De' Rossi. Une estampe de 1633 nous a conservé le souvenir de Giuseppe De' Rossi, le premier de cette lignée. Avec ses successeurs Gio. Giacomo et Domenico, on peut dire que l'essentiel de la production chalcographique de Rome, après 1600, est passé dans cette maison. Les catalogues si précis de leurs estampes, publiés par leurs soins et encore conservés à la Chalcographie royale, montrent quel riche patrimoine de cuivres fut peu à peu réuni dans leurs boutiques de la Place Sainte-Marie-de-la-Paix. La plus grande partie du matériel chalcographique du cinquecento, déjà possédé par les éditeurs dont nous avons parlé plus haut et qui circulait encore au xvii<sup>e</sup> siècle sur le grand marché de Rome, fut acquise par les De' Rossi et adaptée à de nouvelles impressions, parfois en conservant les noms des premiers imprimeurs ou propriétaires, mais le plus souvent en les effaçant tout à fait pour les remplacer par leur propre nom et donner ainsi à leur production un caractère d'actualité et de fraîcheur.

— Ce fonds important du xvi<sup>e</sup> siècle fut considérablement accru par leurs soins au xvii<sup>e</sup> siècle, grâce aux acquisitions faites, sur





qui sont comme les regards méfiants des vieilles femmes qui s'y  
regardent. Mais cette vision a été d'abord plus fragmentaire. Des  
vues de Pérouse (*Couvent de S. Francesco*), d'Orvieto (*Santa Maria  
del Pianto*), d'Assise (*Maisons de pierres*, le *Monumento*),  
présentent certes déjà cette sévérité de conception, cette cohésion  
des formes; mais la vision de l'artiste se concrétise plus fortement  
encore à partir des *Bastions de Pérouse* ou d'une *Vue d'Assise*, où  
s'impose davantage l'impression des blocs soûlés, les uns sur les autres  
à travers les efforts d'une croissance séculaire, dans un solide et  
géométrique, une sorte de cubisme primitif. Une vie intérieure  
jaillit du contraste des blancs et des noirs, éclate dans la lumière  
des crépits éraillés, que font valoir les trous d'ombres profondes.

— Par la force farouche de ses procédés d'expression, contrôlée par  
le choix de ses sujets, puis dans les petites villes et les bourgades  
les plus isolées, les plus ignorées du tourisme, dans l'Italie centrale,  
à travers les montagnes de la Maremma ou la région du Gombo,  
à mesure qu'il prenait mieux conscience de lui-même, Celesini  
s'est montré toujours plus foncièrement attaché à ses origines  
étrusques, à la rudesse native de la race, aux sombres inspirations,  
au dessin violent qui ont marqué dès les premiers âges son art le  
plus authentique. Les aspects étranges de Sorano, de Pitigliano,  
de Roccalbegna, de Ronciglione, de ces acropoles à demi écroulées  
avec leurs rochers, impriment dans nos yeux une vision inoubliable  
marquée d'une forte maîtrise et d'une personnalité d'artiste excep-  
tionnelle. On en a déjà si bien senti l'emprise que plusieurs graveurs,  
en Italie surtout, se lancent sur les traces de Celesini à travers les  
mêmes lieux, et s'essaient à la sévérité nue de sa mise en page. Il  
reste assurément un puissant modèle, et par tout son caractère  
il demeure attaché à la plus robuste lignée des maîtres toscans et  
ombriciens.

— Et pourtant, l'étonnante grandeur de ces planches est obtenue  
avec des moyens très simples. Il n'y a là aucun *truc* de tirage, mais  
le retour à la technique la plus probe, aux traditions les plus intègres

— Cette ferveur de production, intense et éclairée, qui dura tout  
un siècle, permit d'accumuler dans les magasins des De' Rossi des  
cuvres, nombreux et précieux, dont la réputation s'était propagée  
dans l'Europe entière.

— C'est ce qui explique le vif émoi qui se répandit à Rome vers  
1730, quand on apprit que Lorenzo Filippo De' Rossi, dernier  
descendant de cette antique maison, traitait avec des Anglais la  
vente de ses collections pour le prix de 60.000 livres.

— Le Gouvernement pontifical ne resta pas indifférent à cette  
nouvelle. Il édicta de rigoureuses pénalités et défendit résolument  
l'exportation à l'étranger de ces collections, en se basant sur  
l'exceptionnelle importance de cuivres aussi renommés « grâce  
auxquels revit le souvenir de tant de monuments antiques et  
l'homme illustre qui, dans le domaine des arts, des lettres, de  
la peinture, de la sculpture et de l'architecture, avaient su éterniser  
la mémoire de Rome autant que leur propre nom ». Peu de temps  
après, comme nous l'avons dit plus haut, c'est-à-dire en 1730, se  
terminaient les pourparlers relatifs à l'acquisition de ces collections  
par le Gouvernement pontifical. La Chalcographie vaticane (*Calco-  
grafia Camerale*) était fondée.

— Le glorieux passé de la Chalcographie des De' Rossi servit natu-  
rellement à guider l'acte de cette nouvelle institution d'Etat.  
Le matériel chalcographique de la vieille maison d'édition romaine  
dut, comme auparavant, alimenter les besoins des arts et des  
sciences; mais son caractère officiel lui enleva, en fait, toute activité  
commerciale et vint à réduire le rendement économique d'une affaire qui  
avait été jadis si prospère, même au point de vue strictement pratique.

— Des commissions succédèrent à des commissions, chargées d'étudier  
les moyens les plus propres à empêcher que ce riche patrimoine  
fût pour l'Etat une charge financière inutile, si il ne pouvait pas  
être une source de revenus. Cependant, les nombreuses décisions,  
les rapports, les propositions des experts, les règlements successifs,  
réussirent médiocrement à obvier à cet état de choses qui, du point

de vue financier, n'était guère agréable. Cela n'empêcha point le Gouvernement pontifical, qui ne retirait pas de bénéfices de cette nouvelle exploitation, de s'en servir utilement, en y dépensant beaucoup d'argent, dans l'intérêt de la haute culture et de l'encouragement des Beaux-Arts.

— Peu à peu, chaque fois qu'une occasion favorable se présentait, de nombreux cuivres furent achetés par la Chalcographie romaine. Le Cardinal Alessandro Albani fit l'acquisition de 100 médailles représentant les plus belles médailles de sa riche collection numismatique; un achat plus considérable fut celui des cuivres gravés par Giovanni Volpato, en 1822, après la mort du grand graveur, pour 1000 écus. En plus de la série des gravures de ce maître, la collection Volpato comprenait bon nombre de cuivres de Raffaello Mengoni, Fontana, Angelo Testa, Domenico Cunego.

L'année suivante, la Chambre apostolique acheta, au prix de 12000 écus, la collection de cuivres laissés par Antonio Canova. — Peu après, furent faites d'autres acquisitions importantes à la fois par leur intérêt artistique et par la dépense qu'elles exigeaient : par exemple, celles des portraits de peintres de Francesco Camuccini, pour 24000 écus.

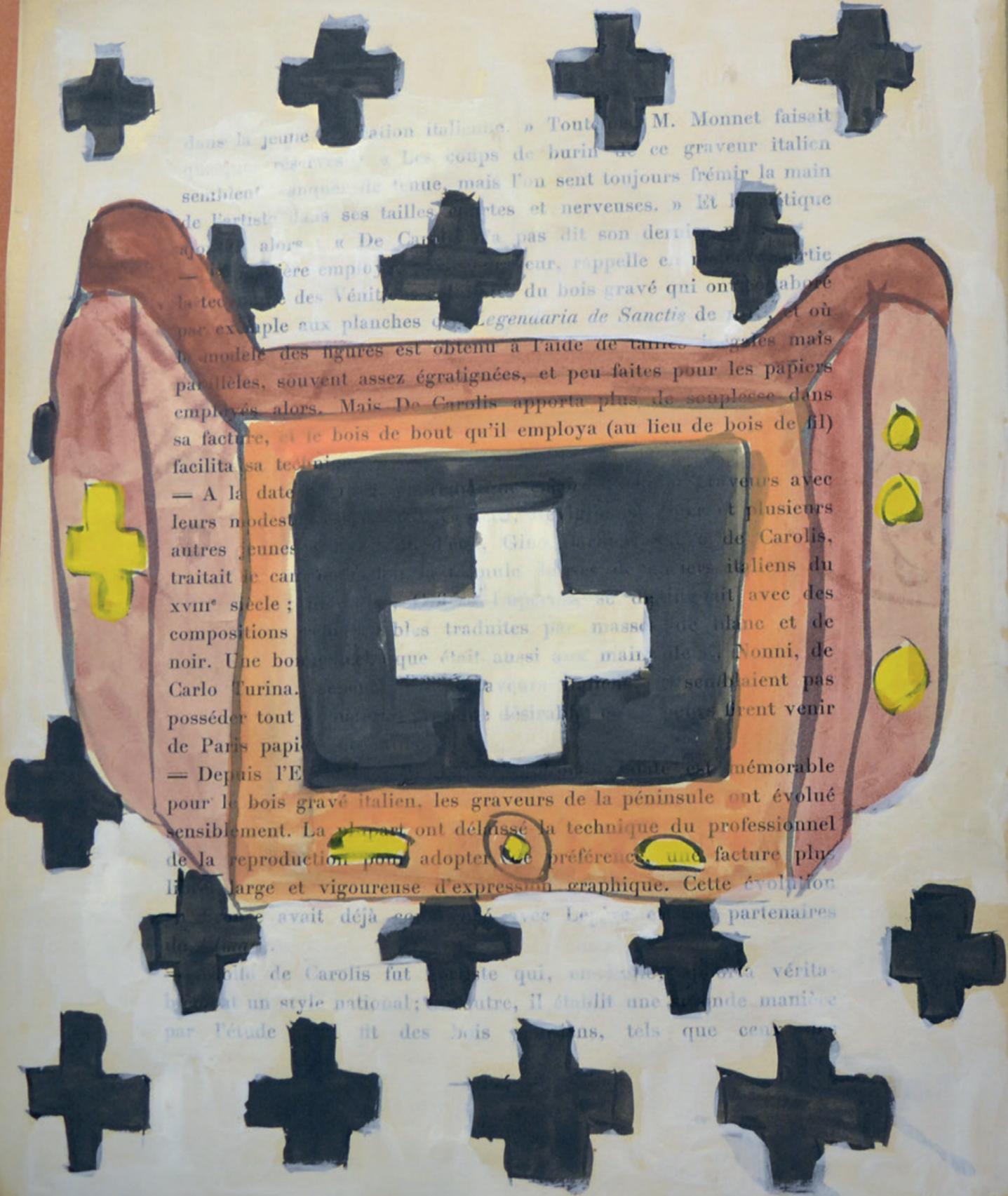
— Dans l'enrichissement le plus considérable que la Chalcographie romaine doit au Gouvernement pontifical, fut celui de l'estimable série de cuivres gravés par Gio. Battista Piranesi, avec l'aide de son fils Francesco, qui entra dans le patrimoine de l'institution en 1840. Cette série comprend 1.423 planches classées d'après les sujets en 21 volumes, dont il est presque inutile de rappeler les plus célèbres, *les Vues de Rome*, *les Piranesi*, *Magliana*, *l'Architecture romaine*, *les Arcs de triomphe*, *les Temples de Bassano*, *les Ornaments divers*, etc.

— Tandis que les efforts du Gouvernement pontifical, pendant une suite ininterrompue d'années, tendaient à accroître la splendeur de la Chalcographie romaine et à rendre toujours plus efficace et plus diligente ses fonctions de propagation intellectuelle et de mécénat

même à Naples avec A. Juvara. Un autre atelier fut ouvert aussi à l'Hospice des sourds-muets de Milan, dirigé par M. Zambelli. — Malgré un beau zèle, ces ateliers furent peu florissants, et les éditeurs italiens continuèrent leur approvisionnement en cuivres à Paris, à Londres et à Berlin. Un certain nombre de graveurs vint se fixer à l'étranger, mais il resta en Italie une phalange de graveurs de reproduction qui, petit à petit, évolua vers la gravure originale, en exécutant tout d'abord des vignettes, des ex-libris, etc.; toutefois il faut arriver à l'année 1902 pour voir apparaître la véritable face du bois gravé italien. A cette date, une évolution nouvelle s'ouvrit avec un livre de Gabriele d'Annunzio : *Francesca di Rimini*, orné de xylogravures originales dues à Adolfo de Carolis, alors âgé de 20 ans. Le même artiste publia, en 1903, dans la revue *Leonardo*, à Florence, quelques bois en compagnie de Costetti, Spadini et de plusieurs autres xylograves. Dès 1904, la revue *Hermès*, à Florence, fut ornée de bois, gravés par les mêmes artistes, et, à Gênes, en 1907, la revue *Hebe* publiait des bois dus à de Carolis, à Albertis, à Galdry, à A. Porcelle et à R. Melli. Ces tentatives diverses engagèrent à faire converger les efforts individuels, et en 1911, l'*Eroica*, publié à La Spezia, réunissait les éléments épars sous la direction de l'éditeur Ettore Cozzani et de Franco Oliva. Les circonstances étant devenues favorables, en août et en septembre 1912, une exposition spéciale fut organisée à Levanto, et pour la première fois, en Italie, le public était mis à même de mieux connaître les xylographies des siècles passés et en même temps d'apprécier les gravures sur bois modernes. La démonstration fut suffisante pour créer une belle émulation. Le graveur Adolfo de Carolis triompha avec une série de cent planches, et un témoin, M. Monnet<sup>(1)</sup>, écrivait alors : « Cet artiste incomparable est l'objet d'un véritable culte; il a suscité une respectueuse affection pour son art et sa personne

(1) *Considérations sur la xylogravure en Italie et ailleurs*, in-8°, Turin, 1913.

... dans la jeune gravure italienne. » Tout M. Monnet faisait  
... réserves. « Les coups de burin de ce graveur italien  
sentient l'aqueux de tenue, mais l'on sent toujours frémir la main  
de l'artiste dans ses tailles nettes et nerveuses. » Et l'artiste  
alors : « De Carolis n'a pas dit son dernier mot. » Et l'artiste  
ère employé par le graveur, rappelle en partie  
la technique des Vénitiens du bois gravé qui ont travaillé  
par exemple aux planches de *Legendaria de Sanctis* de ... et où  
le modèle des figures est obtenu à l'aide de lames fines mais  
parallèles, souvent assez égratignées, et peu faites pour les papiers  
employés alors. Mais De Carolis apporta plus de souplesse dans  
sa facture, et le bois de bout qu'il employa (au lieu de bois de fil)  
facilita sa technique.  
— A la date de ... avec  
leurs modestes ... et plusieurs  
autres jeunes ... de Carolis,  
traitait le caractère des gravures italiennes du  
xviii<sup>e</sup> siècle ; ... avec des  
compositions ... de blanc et de  
noir. Une bonne partie de ses gravures fut gravée par Nonni, de  
Carlo Turina. ... ne sentaient pas  
posséder tout le caractère désiré, et les gravures furent venir  
de Paris papier.  
— Depuis l'E ... est mémorable  
pour le bois gravé italien, les graveurs de la péninsule ont évolué  
sensiblement. La plupart ont dépassé la technique du professionnel  
de la reproduction pour adopter de préférence une facture plus  
libre, large et vigoureuse d'expression graphique. Cette évolution  
avait déjà commencé avec Le ... et ses partenaires  
de Carolis fut ... qui, en ... véritable  
style national ; ... il établit une ... manière  
par l'étude ... des bois ... tels que ceux



# LA CHALCOGRAPHIE ROYALE DE ROME



PAR un acte sous le sceau de Clément XIII, en  
date du 15 février 1763, le Gouvernement pontifi-  
cal achetait à ... de ...  
... de 45.000 ...  
...  
...  
— C'est ainsi que naquit la ... romaine. Le  
décret dont il vient d'être question avait pour but « la  
conservation des œuvres les plus remarquables des artistes anciens,  
gravées spécialement sur cuivre, qui méritaient d'être connues aux  
nations étrangères la magnificence et la gloire de Rome, comme  
aussi à faciliter les progrès de la jeunesse qui aime les arts libéraux ».   
Pour permettre au nouvel institut de continuer son œuvre, le même  
acte lui accordait une dotation de 5.000 ... à être utilisée  
à faire graver sur cuivre destinées à compléter les séries chrono-  
logiques les plus importantes et ceux susceptibles d'accroître l'éclat  
de la Chalcographie.  
— La fortune de cette grande institution, les périodes de splendeur  
et de stagnation qu'elle a traversées depuis le xviii<sup>e</sup> siècle, sont  
assez généralement connues pour qu'il nous suffise de les résumer.  
— On trouve cependant un intérêt tout particulier dans l'étude des  
origines de cette grande maison d'édition d'estampes et dans son  
histoire au cours de la période pendant laquelle elle fut gérée par  
la célèbre famille De Rossi, c'est-à-dire depuis le début du xvii<sup>e</sup> siècle  
jusqu'en 1738, date à laquelle elle devint la propriété du Gouver-  
nement pontifical.



— La Chalcographie romaine a la bonne fortune de posséder la majeure partie de ce qui subsiste en Italie de l'abondante production des siècles passés. D'importantes séries de cuivres y présentent les manifestations les plus diverses et les plus nobles de l'art de la gravure, à Rome, au XVI<sup>e</sup> siècle : depuis celles inspirées par des intentions exclusivement artistiques ou religieuses, jusqu'à celles commandées par les besoins de la haute culture.

— Parmi les artistes graveurs de cette époque, les Italiens qu'étrangers, qui sont représentés dans les collections de la Chalcographie romaine, nous nous contenterons de citer pour mémoire : Marc-Antoine Raimondi, Agostino Veneziano, Marco Dentice de Ravenne, la famille de Gio. Battista Adami et Diana Mantovani, le Beatricetto, le Maître au Dé, Giulio Bonasone, Enea Vico, Giorgio Ghisi, De' Cavalleris, Stefano Du Perac, Cherubino Alberti, Sadeletti, Filippo Thomassin, Concilio Cort, Annibale et Agostino Carracci, Feredico Barocci, Francesco Valesio.

— Les signatures et les marques des imprimeurs et des propriétaires de ces cuivres, quand elles n'ont pas été effacées par les propriétaires successifs, de même que les anciens catalogues édites par les diverses maisons<sup>(1)</sup> et que certains autres documents, publiés depuis peu de temps, permettent de reconnaître les restes précieux de l'intense activité d'édition qui s'est déployée au XVI<sup>e</sup> siècle, grâce à plusieurs maisons qui illustrent l'histoire du commerce de la gravure. Nous y retrouvons le nom d'Antonio Salamanca, le plus ancien éditeur romain, à qui l'on a justement attribué la première organisation de ce commerce; maître et ensuite associé, en 1553, à Antonio Lafrery, il contribua à répandre des sujets particulièrement destinés à l'illustration des antiquités classiques. Mais c'est surtout le nom de Lafrery que nous rencontrons sur les planches de la Chalcographie romaine; on sait l'activité que cet éditeur déploya dans ce domaine à Rome au cours de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

(1) V. F. Ehrle. *La Pianta di Roma del 1527* (Rome, Danesi, 1908).

du métier. Seulement, la possession de ce métier est complète, l'emploi de ses différentes ressources est très médité et équilibré, et la main de l'ouvrier est d'une rare énergie. Une longue et patiente pratique, les expériences personnelles, l'étude assidue des maîtres ont fait cette science et cette sûreté, et de là vient l'aspect classique de ces pages, malgré leur personnalité très neuve et leur sentiment très moderne. On eût l'occasion de noter la parenté de Celestini avec Piranesi et aussi avec Méryon pour les qualités techniques et pour la vie secrète qu'il dégage des constructions humaines. Une de ses plus récentes eaux-fortes, une *Vue du Colisée*, semble donner, comme par jeu, prétexte au rapprochement avec le premier de ces maîtres. Une partie de l'amphithéâtre se déroule au fond dans la lumière, avec les lépres de ses vieilles pierres et les profondeurs de ses entrées; au premier plan, travers une double arcade, reposant sur un pierrier massif fait de blocs superposés.

— Mais nul n'est moins préoccupé que Celestini d'une manière immuable. Il revendique au contraire le droit d'enfoncer sans cesse ses procédés, d'aller toujours plus loin dans l'expression de sa vision, et de modifier même son inspiration qui est en rapport direct avec la vie. Ses dernières planches — *Fabrica di Roma, Ronciglione*, celle même de *Pitigliano* spécialement destinée à cette Revue —, tout en gardant le même souci de simplification et de volume, montrent une facture plus souple, cherchant davantage à différencier les matières diverses, à faire mieux sentir la structure des roches, les masses moelleuses, les feuillages rampants.

— L'Université pour les étudiants étrangers, récemment fondée à Pérouse, vient de lui inspirer, en collaboration avec son ami et ancien élève Aldo Pignatelli, la composition d'un diplôme qui sort des thèmes habituels du genre. Pas d'allégories, pas de figures : l'antique Pérouse, *Augusta Perusia*, échafaudée seule le robuste grouillement de ses masses architecturales, de ses murs, de ses palais, de ses églises, dans un décor simple et rude, qui n'est pas sans rappeler la tradition des fonds de tableaux de l'Italie Centrale,



comme Benedetto Borghini en avait usé à Pérouse même, dans la Chapelle des Prieurs, dans une perspective qui donne à ses fresques une grandeur sévère. Celestini est donc bien d'accord, ici encore, avec l'esprit profond de l'art régional.

— Si l'on veut le connaître complètement, il ne faut pas ignorer ses lithographies, restées jusqu'ici en petit nombre, et qui obéissent au même esprit de synthèse, aux mêmes larges distributions d'ombre, où la lumière mystérieuse s'incorpore aux pierres. Il s'est beaucoup attaché à la qualité des noirs, qui sont profonds et vibrants. Avec des vues de Subiaco et d'Orvieto, c'est en Bretagne, à Auray, qu'il a pris le motif de ses lithographies, qui datent toutes de la même période (1923). C'est la Bretagne aussi qui lui a inspiré les seules cartes postales qui ne retracent pas des sites d'Italie (Quimperle, Guérande, Auray).

— L'activité artistique de Celestini et son influence ne s'imposent pas seulement par son œuvre personnelle. Il s'est voué à un véritable apostolat, depuis qu'il a créé en 1913 la première école italienne de gravure à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Depuis quatorze ans, il a formé des élèves dont plusieurs se sont déjà fait une réputation en Italie, et son exemple a été fécond, suscitant la création d'autres ateliers de gravure en diverses écoles artistiques du Royaume. Dernièrement encore, on doit dire que c'est pour une très grande part au zèle de Celestini, à la noblesse de ses vues, à sa collaboration matérielle de tous les instants, que l'Exposition Internationale de la Gravure Moderne, ouverte à Florence, a pu avoir une telle ampleur et une telle importance : on ne peut que regretter qu'un semblable effort n'ait pas eu, en Italie même et à l'étranger, ni dans la presse ni par le nombre des visiteurs, — la grande répercussion dont il était digne. Mais un si noble travail de création, d'enseignement, de propagande met tout spécialement en valeur cette belle vitalité d'artiste dont on doit encore beaucoup attendre.

GUSTAVE SOULIER.

artistique éclairé, des incidents malheureux atteignirent son patrimoine, causant des dommages très graves et d'irréparables pertes.

— En 1798, pendant l'occupation française, le Ministre de l'Intérieur, Corte, donnait l'ordre que tous les cuivres de la Chalcographie qui étaient usés, de peu de mérite ou dont les épreuves n'étaient pas recherchées, fussent jetés au four pour battre monnaie. Au moins 1.158 cuivres subirent ce sort, notamment le célèbre plan de Rome, gravé en 1577 par Stefano Du Perac, un autre de Villamena, un grand nombre de portraits de cardinaux, de la série chronologique, et précisément des plus anciens et des plus précieux.

— Ce fâcheux exemple fut imité par les autorités pontificales elles-mêmes. Un rapport de Valadier, qui fut pendant longtemps préposé à la direction de la Chalcographie, nous apprend, à la date du 4 juillet 1804, que les cuivres supprimés par lui, parce que les épreuves qui leur tiraient offraient un faible intérêt commercial, et que le nombre de ces cuivres furent effacés et gravés sur nouveaux motifs, la plupart furent fondus pour vendre la matière première.

— Peu d'années après survint une autre mutilation. En refaisant, en 1822, l'inventaire des cuivres de la Chalcographie, comme on avait coutume de le faire de temps à autre, on remarqua que certains d'entre eux, au jugement tout au moins de quelques pédants reviseurs, reproduisaient des sujets qui pouvaient offenser la pudeur. On était alors en des temps de réaction politique rigide et de bigotisme exaspéré. Cette affaire provoqua dans Rome de grandes discussions et suscita des protestations qui ne laissèrent point l'autorité gouvernementale indifférente. Peu après, le 10 mai 1823, Léon XII ordonnait dans son rescrit, que ces cuivres, considérés comme obscènes, fussent retirés des collections, brisés et fondus. Ainsi fut fait. Des cuivres, pesant près de 600 livres, furent transportés dans les caves de Tivoli, où on les fondit en présence d'un fonctionnaire de la Chalcographie, qui retira la matière première.

— Mais encore le dommage fut très important. De précieux

séries restèrent irréparablement mutilées, comme par exemple celle des *Statues romaines*, de Maffei; du *Musée Borioni*, de Bellori; des *Jeux de Vénus*, d'Augustin Carrache; des peintures de l'Albane et du Bassan; des fresques de Raphaël à la Farnésine et tant d'autres. Certains cuivres appartenant à la même catégorie, c'est-à-dire contraires aux bonnes mœurs, ne subirent pas la même condamnation à mort; ils furent au contraire soumis à l'épuration. De belles nudités féminines, d'audacieuses attitudes d'amour, furent entourées par les soins de graveurs, qui travaillaient sur les anciens cuivres, de voiles, de feuilles et de nuées.

— Les préoccupations morales de ce temps furent respectées, mais l'œuvre d'art en souffrit irrémédiablement.

— Avec la nomination de Paolo Mercuri comme Directeur de la Chalcographie, peu après la mort de Valadier (1847), l'institution, sous la direction éclairée et fervente du grand graveur, acquit plus de prestige. La tâche principale de l'établissement, qui consistait à répandre la connaissance et à faciliter l'admiration des artistes les plus remarquables, italiens et étrangers, fut intensifiée et la Chalcographie se rapprocha ainsi d'un autre but, également noble, qui consistait à encourager l'art de la gravure.

— Sur l'initiative de Mercuri et sous sa direction, c'est aux nouvelles générations d'artistes, qui sont l'honneur de l'École romaine rajeunie, que fut confiée la charge de graver, sur des planches de grand format, les fresques les plus célèbres des Stanze de Raphaël au Vatican, qui avaient été reproduites par Volpato et par Morghen, sur des cuivres effacés par l'usage. Michele Martini exécuta le *Miracle de Bolsène*; Luigi Calamatta, dont l'œuvre fut continuée par Ceroni, exécuta la *Dispute du Saint Sacrement*; Marcucci, l'*Incendie du Bourg et le Parnasse*; Schiassi, l'*Attila*, et Mercuri lui-même aurait exécuté l'*École d'Athènes*, si la paralysie qui le frappa entre temps n'avait pas cruellement arrêté la main de ce maître inégalé. L'œuvre qui lui avait été confiée fut gravée plus tard par Ceroni.

— En 1870, quand l'unité de l'Italie fut réalisée, la vieille et glorieuse

Chalcographie vaticane devint une institution de l'Etat italien, sous le nom de Chalcographie royale de Rome. Mercuri fut maintenu à sa direction. Il travailla à augmenter les collections au moyen d'acquisitions de cuivres isolés ou en séries, anciens et modernes, ou par des concours. Quelques séries, de très grand prix, entrèrent ainsi dans le patrimoine de la Chalcographie royale de Rome. Il convient, en tout premier lieu, de remarquer la suite de 17 cuivres gravés par Marc-Antoine Raimondi, reproduisant les *Faits de la Vie de la Vierge*, que le grand graveur bolonais exécuta d'après l'œuvre d'Albert Dürer. Il faut encore signaler la collection des 616 planches gravées par Luigi Rossini, comprenant les œuvres principales de cet artiste ravennate : les *Antiquités de Rome*, les *Antiquités des environs de Rome*, les *Arcs de Triomphe*, les *Forum romains*, le *Voyage pittoresque de Rome à Naples*, etc.; comme aussi les œuvres de Bartolomeo Pinelli : les *Coutumes de Rome*, le *Carnaval de Rome*, le *Meo Patacca*; les *Animaux et groupes de Paysans*, composés de 74 cuivres de Francesco Londonio et ceux de Labruzzi, Pronti, F. Palizzi, A. Juvara, Parboni, Acquaroni, Marchetti, Antonini, Ingres, P. Fola, Fontana, etc.

— D'autres accroissements des collections de la Chalcographie royale sont dus aux commandes confiées à la suite de concours à des graveurs comme Silvestri, Petiti, Biseo, Chessa, Lancelotti, Croce.

— Les séries iconographiques ont été continuées jusqu'à ce jour dans des domaines du plus haut intérêt, avec les portraits des souverains d'Italie, exécutés par Spiranza, Gili, di Lorenzo, et avec ceux des papes Pie IX, Léon XIII, Pie X, Benoit XV, de sorte que la Chalcographie royale de Rome possède actuellement un fonds riche de 15 623 cuivres.

ATTILIO ROSSI  
Directeur de la Chalcographie royale  
de Rome.

## LA GRAVURE SUR BOIS MODERNE EN ITALIE



En Italie, le gravure sur bois est à l'honneur; elle figure en bonne place à la *Deuxième Exposition Internationale de la Gravure Moderne*; aussi n'est-il pas inutile de connaître les origines contemporaines de cet art dans la péninsule.

— Dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la gravure sur bois y était bien oubliée. On n'y pratiquait plus depuis longtemps la technique du bois de fil, et le bois de bout n'y était que peu utilisé. C'est le Milanais Manzoni, auteur d'un roman *Les Lancés*, qui, le premier, entreprit de faire illustrer, en 1840, un livre sur la gravure sur bois. Luigi Sacchi, entrepreneur de gravure, fit alors venir de Paris, Bernard et Pollet (les deux associés dont les noms se retrouvent sur de nombreux bois romantiques) et aussi le graveur anglais Sheeres, auxquels furent adjoints ensuite deux autres Parisiens, Victor et Loyseau. Du papier et de l'encre de France furent employés et un pressier parisien fut chargé de la conduite du tirage. L'ouvrage fut illustré de 450 vignettes, dessinées par F. Gonin et P. Riccardi. Les dépenses s'élevèrent à 80.000 francs, pour les dessins et les gravures, somme considérable pour l'époque.

— A Milan et à Turin, d'autres éditeurs suivirent, mais les bois gravés y furent des plus médiocres. Dès lors, en Italie, le besoin se fit sentir d'organiser l'enseignement de la gravure sur bois, et en 1880, M. Ratti fonda à Bologne, un atelier de gravure. A Turin, des graveurs furent groupés par G. Salviani; il en fut de

*Fabulae* d'Esopé, 1487. A partir de ce moment, l'artiste (sans rien abandonner de sa première manière et en l'employant selon les cas), comprit que pour le livre illustré il y a une part décorative spéciale, qui gagne à être exprimée avec grande simplicité de moyens et en toute harmonie avec la partie typographique du livre.

— Cette évolution italienne rappelle la mode préraphaélite chère à William Morris, mais avec une moins grande servilité de style, en ce sens que l'Italien moderne *condamne* naturellement un des meilleurs styles propres à son pays en l'adaptant avantageusement au goût moderne.

— Adolfo de Carolis, peintre-graveur qui habita longtemps à Bologne, est maintenant fixé à Rome où il exécute de magnifiques peintures décoratives. Sa cinquantième année fut marquée, en 1924, par une manifestation de grande symbolique venue de la part de ses compatriotes. *La Fiamma* (12 janvier 1924) s'est faite l'écho de cet anniversaire en célébrant « *il trionfo d'una fede illuminata dalla gloria!* » L'artiste, une année avant avait publié un opuscule sur la *Xilografia*, où il donna tous les renseignements techniques utiles aux débutants. De Carolis est aussi membre correspondant de la *Société de la gravure sur bois originale* de Paris.

— Parmi les principaux travaux de A. de Carolis, citons de préférence deux livres traités chacun d'une manière différente, et qui résument le mieux les deux manières : les *Notturmi*, de Gabriele d'Annunzio, 1917, et les *Tragedie dei Poeti greci*; l'auteur nous a gracieusement confié deux de ces planches, publiées ici.

— Les disciples du maître devinrent nombreux, et parmi eux se trouvent Bruno de Osimo, Dario Novati, Giulio Cisari, Giuseppe Haas, Diego Pettinelli, Barbieri, ainsi que ceux inspirés de son exemple, comme Morici, Moroni, Guarnieri, ces deux derniers attachés à la gravure modelée avec tailles.

— Indépendamment des manières classiques ou archaïques, d'autres aspirations se firent jour, et l'estampe connut une grande liberté

de facture sans souci d'école. Certaines de ces œuvres ont été traitées par des graveurs improvisés qui taillèrent le bois avec la hardiesse du bûcheron, ces bois ne sont pas sans valeur, car leurs auteurs sont des artistes, des peintres.

— Des spécimens de bois gravés dus à tous les talents, se montrent en grand nombre dans un superbe ouvrage en trois tomes : *Gli adornatori del libro in Italia*, 1923-1925. Le texte en est dû à Stanislas Petri, et l'ouvrage fut publié par les soins de Cesare Ratta, directeur de la *Scuola di Arti grafiche* de Bologne (institution communale). — Parmi les artistes les plus brillants de la communauté italienne, on peut noter Benito Boccolari, avec la *Rete*, sa série des mois de l'année et l'*Alba*, bois en camaïeu; Edoardo del Neri et ses types très réussis du *Professore*, du *Fritone* et de sa *Donna di Scanno*; Ettore di Giorgio, auteur d'un *Sagittario* et du titre de l'*Avatura*; Carlo Doudelet, dont les planches, très écrites de *Pelle e Meliscenda*, rappellent les xylographies vénitienes du *Fascicolo di medicina* de 1491-93, ou du *Terentius* de 1497; Ercole Dogliani et son sujet rustique *A Giornata finita*; Giannina Balboni, auteur de compositions sur les *Fassitrici*; Paolo Peschetto, graveur à la gouge; Giovanni Jannichini, très coloriste avec ses paysages vibrants et traités en peinture; Giulio Casari, et ses bois décoratifs; Antony de Witt, parfois très archaïque ou inspiré de la manière d'Holbein; Francesco Nonni, qui n'a pas oublié les préraphaélites anglais; Pettinelli, très épris du style de De Carolis, mais cependant personnel; Antonio Moroni, un allégorique de beau style, servi par une belle facture; enfin parmi tant d'autres, Alessandro Pandolfi, traducteur plein de caractère des *Gastami di Scanno*.

— Pour mémoire énumérons encore Ernesto Barbero, Guido Cadorin, Duilio Cambellotti, Paolo Carnerini, Armando Cermignani, Carlo d'Alviseo, Francesco Gamba, Carlo Guarnieri, Gino Maggiori, Giannetto Malmierendi, Angelo Pisani, Gino Ravaioli, G. Aristide Sartorio, R. Domenico Trombetti, Giorgio M. Wenter.

PIERRE GUSMAN.

— Avec le n° 86 du *Chat Noir*, daté du 1<sup>er</sup> septembre 1883, commence la série des histoires sans paroles, déjà parfaitement bien dessinées et d'une fantaisie charmante : *le Corbeau et le Chat*, *le Chat*, *l'Enfant et la Partine*, *Maigron et Blanchet*, *Comment l'amour vient aux Chats*, *Horrible fin d'un poisson rouge*, *le Chat et la Grenouille*, *l'Enfant, le Chat et la Poupée*..., (vendues plus tard en deux albums *Contes à Sarah* et *Des Chats*).

— Lorsqu'en juin 1885, le *Chat Noir* transporta ses pénates au 12 de la rue de Lavoisier, aujourd'hui Victor-Massé, laissant la place à A. Bruant, Steinlen devint à compter d'octobre suivant un des premiers collaborateurs du journal *le Mirliton*.

— Ce périodique avait comme rédacteurs, outre A. Bruant, G. Auried, Oscar Métenier, Charles Leroy, l'auteur du *Colonel Ramollot*... Chaque numéro se présentait avec en première page un dessin signé alternativement de Steinlen, Lautrec, Bob, Darré, Dupuis, Ville, Heidbrink, Uzès jusqu'en mai 1888 puis, à compter de cette date jusqu'en 1896, exclusivement et régulièrement de Steinlen, d'abord tiré en noir puis plus tard colorié au patron. Les sujets en étaient tantôt fantaisistes, soulignés de légendes âpres et amères comparables aux meilleurs Forain, tantôt inspirés des couplets des chansons de A. Bruant et accompagnés le plus souvent de la musique.

— Jusqu'en octobre 1889, la signature de Steinlen ne figure que sous son pseudonyme de Jean Caillou. Pourquoi Jean Caillou? Parce que *Stein*, en allemand, signifie *caillou*, *Pierre*. D'autre part, *len* étant un diminutif, les dessins de *la Feuille* seront plus tard, par la même analogie, signés *Petit-Pierre*.

— D'un grand nombre de dessins du *Mirliton* augmentés d'inédits fut composé le premier volume des chansons de Bruant : *Dans la Rue*, paru en 1888. Ce volume, le premier du genre dans le livre à 3 fr. 50, avec la musique annotée de chaque chanson et une abondance illustrée de croquis semés dans les pages, véritable innovation en librairie, eut un énorme succès.



— A Steinlen, dont la réputation comme peintre de chats commençait à se répandre, R. Sais demanda de participer à la décoration d'une importante partie de son nouvel hôtel.

— En peu de temps, la façade garnie de lierre s'adorna d'un imposant angora noir, la langue rose sous une moustache en bataille, fièrement assis sur sa queue, faisant enseigne au-dessus de la porte d'entrée que défendait un suisse en grande tenue, hallebarde à la main. Des museaux félins se profilèrent sur les verres des lanternes. Devant la hotte de la monumentale cheminée de la salle du rez-de-chaussée, trôna un superbe matou, la patte héraldiquement appuyée sur un ecusson. Chaque porte était timbrée de chats tenant des foudres dans leurs griffes. Seules les têtes nichées dans les angles des plafonds étaient de Charpentier.

— Le vestibule d'entrée fut décoré de deux grandes peintures tandis qu'à côté, dans la salle du café, faisant pendant au célèbre *Parce Domine* de Willette, s'étala un vaste panneau de *L'Apothéose des Chats*, montrant sous un ciel lunaire romantique, l'assemblée générale des chats escaladant les toits de la Butte avec, dans le fond, un saisissant panorama de Paris.

— Le tout fut dispersé aux enchères lors de la vente faite à l'Hôtel Drouot, par R. Sais, en 1898, avant de se retirer, après fortune faite, en son château de Nanté-lez-Boncourt.

— En dehors du *Chat Noir* et du *Mirliton*, Steinlen collaborait à d'autres publications : *le Croquis*, *la Revue illustrée*, *la Gazette des Chasseurs*, dont l'année 1885 contient de nombreux dessins à la plume et au crayon, produits par le gillotage, très curieux par le soin méticuleux et la manière scrupuleusement précise avec lesquels sont représentés des scènes et paysages de chasse ainsi que toutes espèces de gibiers de poil et de plume.

— Entre temps, il abordait l'affiche. Ses premiers essais, *Trouville-sur-Mer*, *Brillant d'or* (1885), *Vernet-les-Bains* (1886), *Biscuits Compagnie Franco-Américaine*, *Raticide Burnichon* (1888), non signés du reste, ne firent que de quelconques chromos commerciaux ne laissant

## TH. A. STEINLEN

ARTISTE MONTMARTROIS



MONTMARTROIS, non d'origine mais d'adoption.

Th. A. Steinlen naquit sur les bords du lac Lemano à Lausanne, le 20 novembre 1859.

— Dans sa famille paternelle, suisse depuis plusieurs générations, tous dessinaient : son grand-père à Vevey, et ses huit oncles à Lausanne. Il arrivait, parfois, aux uns et aux

autres d'abandonner le crayon pour le pinceau et de broser, en des pochades lestement enlevées, des vues pittoresques du lac ou des paysages de maisons dont les propriétaires vaudois se plaisaient à orner les murs de leurs demeures. Par sa mère, du sang français coulant dans ses veines, il eut, qu'elle était, d'un nommé Cruchy, ancien maréchal des logis de la Grande Armée devenu, après son licenciement, postillon chef de la poste de Berne, à Lausanne.

— Formé de bonne heure à l'école, le jeune Steinlen poursuivit ses études, sérieusement et solidement menées à l'Académie de Lausanne. Il y acquit un tour d'esprit littéraire que l'on retrouve par la suite, assaisonné d'un humour très fin, aussi bien dans sa conversation que dans ses moindres écrits et ses nombreuses légendes.

— Une lettre adressée à Laurent Tailhade à propos d'une illustration qu'il lui avait demandée, en donnera une idée : elle est datée du 6 juillet 1890.

— « Vous ne pouvez imaginer, mon cher Tailhade, combien grand est le regret que j'ai de ne pouvoir vous lire votre lettre au moment juste de mon départ. J'aurais eu grand plaisir à vous aller remercier en personne comme vous le méritez et vous dire que les impressions à la vérité fort grandes que j'avais éprouvées à la pensée d'illustrer

(le bête de mot, mais quel autre ?) un *Pétrone* et de mettre mes dessins auprès de votre admirable écriture, sont en train, en bon train de se dissiper. J'avais depuis l'an dernier remis mon museau d'ignare dans la prose du grand arbitre et j'ai pris avec lui l'audace de quelque familiarité.

— « Avec quelles délices vais-je retrouver nos désinvoltes compagnons dans votre livre — je me poulèche, d'avance, le groin en y pensant.

— « A l'automne, nous causerons à loisir de cela et je serai prêt à commencer mes dessins, si toutefois vous ne voyez personne de davantage préparé et de plus autorisé à faire en sourdine, comme il convient, l'accompagnement de votre œuvre que votre ami Steinlen ».

— *Vale, ab omni cura diligentissime valetudinem pretiosissimam carissimamque tuam.*

— Le démon du dessin le hantait durant ses heures d'études. Ses cahiers de brouillons — ses premiers albums — étaient couverts de bonshommes et d'arbres de toutes espèces et se prêtait aux futures illustrations des *Chansons de Bruant*, de *Crainquebille* et de *la Chanson des Gueux* en parsemant de compositions fantaisistes les marges de ses classiques.

— Un Français, professeur de dessin, Georges Renard, alors installé à Lausanne, lui donna ses premières leçons.

— Mais ce qu'il aimait par-dessus tout, c'était s'en aller par les campagnes, musarder au hasard des chemins, regarder la nature, apprendre à son contact la forme des arbres et des choses, se gorger les yeux de la féerie des ciels et de la splendeur des soleils à toutes les heures du jour.

— On cite de lui, comme ayant été exécuté dans le préau d'un gymnase de Lausanne, alors qu'il était encore à l'Académie de cette ville, un superbe cortège de Bacchus, inspiré par la fête des vigneronns de Vevey à laquelle il avait assisté<sup>(1)</sup>.

(1) G. Attilot, Steinlen « Les Arts Français », 1917.

— A dix-huit ans, ses études terminées, il fallut lui trouver un métier, autant que possible, selon ses goûts. Quoique le travail industriel ne le séduisît guère, sa famille l'expédia chez l'un de ses nombreux oncles, manufacturier à Mulhouse. Là, le considérant, sans doute à tort, comme trop jeune pour lui confier la création de modèles, on ne lui demanda que des copies. Son tempérament souffrit de cette contrainte aussi bien que de cette existence morne et monotone, à jours et heures fixes dans l'atmosphère étouffante d'un bureau où il lui faudrait renoncer à l'art et s'abrutir dans les lignes précises d'un travail mécanique. Il ne savait comment s'en affranchir quand le hasard, qui souvent fait bien les choses, le mit en relations avec un transfuge parisien que son mariage avec une mulhousienne avait ramené dans le pays. Au récit fort éloquent, il faut le croire, des beautés de la capitale, du quartier de Montmartre si accueillant aux artistes, Steinlen qui, depuis la lecture de *l'Assommoir*, de Zola, avait eu « la révélation de tout un monde de travail et de souffrances, et ému de cette apocalypse de la misère, s'était senti attiré vers nos faubourgs par une irrésistible sympathie et par un secret avertissement que là seulement il pourrait développer toute son âme », aperçut enfin l'indépendance, la liberté, la voie ouverte à tous ses enthousiasmes. Sans hésitation aucune, il planta là Mulhouse, son oncle et sa fabrique, et avec sa poche, quelques sous, ses bien maigres économies et une lettre de recommandation pour un peintre de la Butte, nommé Chardiny, s'élança, le cœur plein d'espoirs, vers ce Paris où il allait enfin pouvoir vivre sa vie.

— Ce Chardiny, vague rapin de nulle notoriété, spécialisé dans les natures mortes, habitait rue Véron; au delà des rues Lepic et des Martyrs, le monde n'existait pas pour lui et la plus grande partie de ses journées se passait à la brasserie « Au plus grand Bock ». C'est là que le dénicha Steinlen. L'accueil fut des plus cordiaux. Chardiny l'assura d'un avenir brillant mais plein de difficultés et après imposition des mains sur les épaules lui dit, entre deux « distingués » : « Mon fils, je te baptise citoyen de Montmartre ! »

VISIONES SOBRE LOS  
TRUENOS DEL ÁNGEL  
DEL APOCALIPSIS ~  
POR RODOLFO SANTIAGO  
MARQUÉS DURANTE  
FEBRERO DE

2020

EN BUENOS AIRES  
/ EJEMPLAR ÚNICO /