

simboli adatti. Ma il gusto corrente non è l'elemento essenziale della storia dell'arte. Quando, dal modo di sentire e giudicare dei più, si passa all'opera del genio poetico, non si trovano due metodi di arte, ma un solo: il *germanico*! E, nelle opere deboli di un poeta di genio, riappare, accanto al germanico, il *latino*! Se la distinzione del Robertson avesse davvero il valore e l'applicazione che egli sembra darle, la conseguenza sarebbe che i popoli neolatini non hanno avuto vera poesia, vera pittura, vera scultura e vera musica. Il che è certamente contro il suo pensiero, come è contro la realtà.

Chiarito questo punto, non possiamo se non raccomandare ai nostri lettori il bel libro del Robertson, ottimo per lo studio dello Schiller anche perchè contiene copiose referenze bibliografiche.

B. C.

GAETANO PREVIATI. — *La tecnica della pittura*. — Torino, Fratelli Bocca, 1905 (8.º, pp. 304).

« Credo che sappia » — scriveva Annibal Caro — « che cosa sia avere a fare con genti di disegno, che son capricciose e di lor capo ». Ma il pittore Previati, nello scrivere questo libro, non è stato punto *capriccioso*, e, messa da parte, come meglio gli è riuscito, la propria personalità di artista, si è attenuto con un certo rigore al suo compito, quello di fornire utili cognizioni ed ammaestramenti tecnici ai compagni d'arte. Per questo suo fine, che non ci riguarda, il libro, scritto con ordine e chiarezza, sarà, almeno per quanto possiamo giudicarne, di giovamento ai giovani pittori. — Quando un artista parla dell'arte, le inframmettenze della sua propria individualità artistica sono pressochè inevitabili: sono anche talvolta preziose, sia pure a solo titolo di confessioni. Ma noi siamo grati allo scrittore, in questo caso, di avercele risparmiare. Posto il suo tema, gli sarebbe stato agevole dar corso alle proprie simpatie, e mostrarci la sua predilezione per questo o quel procedimento tecnico, confortandola di ragioni estetiche, cioè intrinseche al valore delle opere ottenute coi procedimenti stessi: errore facilissimo. E di ciò va lodato, perchè tale prudenza deriva da una certa chiarezza di visione critica che, a tratti, il Previati mostra di possedere.

Non è, invece, un merito particolare del Previati, la riduzione della tecnica pittorica a poca cosa, vale a dire alle sole cognizioni sulla durabilità dei dipinti e l'idoneità delle sostanze coloranti. È un merito... del tempo. Giacchè, difatti, se il confronto si fa risalire ai trattati di pittura del Cinquecento, nei quali si trovano capitoli dedicati all'*espressione dei sentimenti*, alla *disposizione delle figure*, alla *composizione* e simili, la differenza appare logicamente necessaria a chiunque. Oggi nessuno, pit-

tore o non pittore, pensa che la *composizione* sia una *parte* del lavoro d'arte che si possa insegnare. E ciò non desta meraviglia; mentre appare piuttosto strano (e non è, perchè nulla storicamente è strano) che una volta perfino la *composizione* sia stata ridotta ad argomento di scuola, e sia stata considerata con serietà una *tecnica della composizione*. — Tale riduzione spontanea del materiale tecnico della pittura — di un'arte ritenuta tecnica per eccellenza — è per sè stessa interessante e significativa; ma non meno interessante è vedere quali pretese abbia ancora questa tecnica stremata. Il libro del Previati è tipico sotto questo rispetto, perchè rispecchia le opinioni, o meglio, le confusioni comuni. E non sarà inutile spendere ancora qualche parola su tale questione, semplicissima, ma che è una di quelle che sembrano ancora avviluppate, mentre sono già risolte senza residuo.

Due, come ho detto, sono i punti presi in esame: « le tecniche della pittura abbracciano le pratiche necessarie per dare consistenza e durabilità ai dipinti, e quei principii direttivi, dietro i quali l'artista può trasformare le sostanze coloranti in elementi idonei alla imitazione delle luci e dei colori che rivestono le cose naturali ». Circa la consistenza e la durabilità il Previati sente e fa fortemente sentire l'obbligo morale del pittore a provvedervi, « come corrispettivo alla persistente fiducia pubblica che mai richiese dall'artista alcuna garanzia per le ingrate e dannose sorprese delle trascuranze tecniche ». Ed è giusto: dell'architetto, se rovina dopo poco tempo la sua opera, si occupa senz'altro il codice penale; perchè il pittore non dovrebbe sentirsi obbligato a rispondere alla fiducia di chi acquista la sua opera, sperando di conservarla integra non soltanto per un mese o un anno? Il prodotto artistico, in quanto è commerciabile, sottostà alle categorie economiche; in quanto stabilisce, per conseguenza, un rapporto pratico tra uomini, non sfugge alle categorie morali. Un quadro non si venderà, come un orologio, con tanti anni di garanzia; ma il pittore, anche a prescindere dall'interesse diretto circa la sorte del suo lavoro, provvederà con tutti i mezzi possibili alla conservazione del suo valore integrale, — *valore*, di cui il *prezzo* è una semplice traduzione. — Queste considerazioni sulla durabilità non hanno, come si vede, nessun rapporto col punto di vista puramente estetico. Ma bisogna pensare che il pittore ne sente il peso in modo particolare, se non sotto forma di dovere verso gli altri, come dovere verso sè stesso per la conservazione del proprio prodotto creativo. Più sentita è, certamente, nei pittori l'ammirazione, che sempre destano gli antichi dipinti perfettamente conservati; più acuto è il fastidio suscitato dai guasti del tempo. E quindi non è difficile che in essi s'insinuï, almeno in maniera vaga, la convinzione che la durabilità del dipinto sia un fattore intimo del valore artistico. Il pittore sa per esperienza come i colori, quasi da un momento all'altro, si alterino, e quanto certe sfumature di toni o di rapporti siano soggette, sotto il pennello stesso, all'azione simultanea del tempo. La mutabilità del mezzo materiale, che adopera la pittura, è gran-

dissima; e oltremodo facile è il passaggio all'errore che, per tale mutabilità appunto, essa abbia un posto speciale e ben distinto tra le altre arti. La difficoltà stessa di fissare per lungo tempo l'immagine, mediante la resistenza del materiale, — difficoltà ritenuta singolare, mentre in realtà il materiale di tutte le arti è mutevole — costituirebbe quindi un pregio intrinseco del lavoro d'arte. — Il Previati esprime così il suo dubbio pensiero: la resistenza e l'idoneità sono « legate in modo tanto indissolubile da non potersi dividere senza che scompaia l'arte stessa ». Tolta l'idoneità dei colori ad esprimere ciò che devono esprimere, scompare — è evidente — l'opera d'arte, che, anzi, non è mai comparsa; ma non s'intende perchè debba scomparire quando la durata dell'idoneità è breve o brevissima. Scompare l'opera, appena è tolta l'idoneità; ma prima l'opera esisteva. La durata lunga dipende dall'attitudine che ha il materiale a ripresentare per molto tempo l'immagine. Ciò che ha valore è però quello che la resistenza del materiale ci presenta; l'immagine stessa. Altrimenti, conservando cinque lire in tasca, potrei credere, passato un mese, di averne dieci, sol perchè le ritrovo intatte. E il Previati, sempre nella sua incertezza, arriva presso a poco a questa conclusione, quando dice che, risoluto il problema della conservazione, se ne presenta un altro non meno grave per l'artista, quello dell'*idoneità*, che riguarda il *fine principale dell'arte*, « non valendo la pena di conservare ciò che è indifferente sia distrutto ». Veramente il problema più grave, anzi l'unico, non è quello dell'*idoneità*; ma è pure qualcosa vedere così ridotto a nulla l'altro problema, quello della resistenza e della durabilità.

Questa parte almeno della tecnica pittorica si chiarisce dunque come tecnica *tout court*, e non può conservare alcuna pretesa ad essere una tecnica *estetica* (se è lecita questa espressione), vale a dire una tecnica che è coefficiente del valore dell'opera d'arte. La cosa è tanto ovvia, che pare superfluo insistervi. Il pittore coscienzioso, che si preoccupa della durata del suo lavoro, penserà a provvedersi di tutto il materiale che gli offra la massima garanzia di resistenza, farà tesoro dell'esperienza dei predecessori, si metterà al corrente delle migliori innovazioni, e, se occorre, esperimenterà anche da sè. Ciò facendo, non farà ancora... un'opera d'arte; anzi potrà fare tutte queste belle cose senza essere un artista. — Ma, badiamo, queste cognizioni tecniche sulla durabilità l'artista non deve solo applicarle prima di mettersi all'opera: talvolta deve applicarle mentre crea, sicchè tecnica e creazione fanno una cosa sola! Dice il Previati: « quantunque i processi della pittura siano tutti organizzati in modo che le garanzie necessarie per la durabilità del dipinto risiedano principalmente nella preventiva preparazione sia dei colori che dei solventi, come delle superficie da dipingersi per ogni singolo processo, occorrono tuttavia delle regole perchè le qualità conferite al materiale non vengano menomate ed anche disperse dalla maniera di applicarle nell'atto del dipingere ». Così, nella pittura ad olio, le grossezze di colori risultanti dalla sovrapposizione di vari strati, conseguenza di ritocchi e correzioni, com-

promettono per l'avvenire la coesione nella compagine del colore e la salda aderenza al fondo su cui è disteso. Occorre quindi « tanto nella scelta di qualsiasi colore dalla tavolozza per combinare una tinta, quanto per disporla sul quadro, che l'atto sia preceduto da una somma di riflessioni che inchiudono la cognizione anticipata dell'effetto che sarà per scaturire e dal miscuglio operato avanti di toccare col pennello il quadro e dal tocco che il pennello intriso di colore lascerà dietro di sé ». In altri termini, si richiede che il pittore abbia l'occhio prontissimo a scernere la tinta che gli occorre, in quel dato punto, e l'effetto che essa deve avere sul fondo. Ciò sempre nel caso che voglia pensare alla durata: se non vuol preoccuparsene, potrà far sempre un capolavoro, malgrado tutte le pericolose grossezze. La responsabilità della durata farà sì che egli da una parte tenderà ad intensificare sempre più il suo lavoro interno, e dall'altra a provvedere alla rapidità della visione complessiva mediante molti schizzi, studi ed abbozzi. — Non v'è alcuna differenza tra le cognizioni sulla resistenza dei colori e delle vernici, e le norme che sono suggerite al pittore, perchè si metta all'ultimo lavoro con la massima chiarezza. Le une e le altre partecipano alla creazione come vi partecipano... i colori e le vernici; l'attività creatrice le investe e le riduce al suo fine, se ne serve come di un altro *dato* qualunque su cui essa debba operare, le riduce a *materia* propria. E la materia non ha mai operato o collaborato.

La seconda parte della tecnica pittorica è costituita pel Previati da « quei principii direttivi dietro i quali l'artista può trasformare le sostanze coloranti in elementi idonei alla imitazione delle luci e dei colori che rivestono le cose naturali ». Tali principii direttivi sono forniti dall'esperienza comune. Le materie coloranti per essere utilizzabili dalla pittura debbono poter essere ridotte in uno stato molecolare omogeneo; debbono presentare un'intensità massima verso i colori costituenti la luce, cioè il rosso, l'aranciato, il giallo ecc.; debbono essere inerti di fronte ai solventi. Il numero delle sostanze naturali idonee all'uso pittorico è delimitato subito da tutte queste condizioni; « e dipende dalla difficoltà di trovare riuniti tali requisiti nei colori già in uso nella pittura l'insistente ricerca di perfezionarli ». Le condizioni che si richiedono per le sostanze coloranti adoperate nelle industrie potranno essere diverse da queste, ma sono stabilite precisamente allo stesso modo. L'unica differenza è questa, che le condizioni cui debbono soddisfare i colori delle industrie derivano dalle proprietà necessarie nei singoli prodotti, e le condizioni richieste per i colori della pittura dipendono dalle immagini dei pittori (non, come impropriamente dice il Previati, dai corpi naturali da imitare). Così, per ipotesi, se, d'un tratto, oggi un pittore fosse messo nella necessità di dipingere coi soli tre cosiddetti colori fondamentali, egli ripiglierebbe da capo la ricerca di altri colori. — Ecco dunque quella parte della tecnica pittorica, che è più intrinseca all'arte come arte. Se il pittore non conoscesse il miscuglio dei colori, se non avesse pratica delle tinte e dei toni che si ot-

tengono mescolando i colori di cui dispone, non soltanto non saprebbe come ottenere sulla tavolozza la tinta che gli serve, ma ancor meno potrebbe sentire la necessità di nuovi preparati idonei ad ottenere gli effetti, che non possono fornire i colori già esistenti. Dice il Prevati: « Per quanto l'apprezzamento della pittura si voglia ritenere indipendente dalla cognizione tecnica relativa, non rimane meno una condizione particolare dell'arte del dipingere distinguersi dalle arti sorelle per un più intrinseco legame fra il materiale da cui prende esistenza e la sua espressione finale ». Un più intrinseco legame di quello che è tra i suoni ed un'opera musicale, o tra il marmo e una statua? Il pittore deve, certo, conoscere il miscuglio dei colori: per via di prove e di esperienze egli arriva a prevedere le tinte che risultano dalle mescolanze, a *sentirle*, sicchè la punta del pennello corre in un attimo sulla tavolozza, toccando d'ogni colore quanto è sufficiente. Ma anche l'operaio pittore conosce le sue sostanze coloranti, e sa come mescolarle. L'artista, in quanto ha bisogno di molte sfumature, non ha su lui altro vantaggio che quello di saper mescolare di più. Ciò che non s'intende è come un pittore troverebbe una tinta, se non sapesse prima quale tinta deve trovare. E la visione di ciò che è da trovare, non è tecnica. Il pittore conosce i colori come il poeta conosce le parole della lingua in cui scrive, e nessun poeta ha mai cantato in una lingua a lui sconosciuta.

La tecnica della pittura appare più che nelle altre arti intrinseca al lavoro creativo pel fatto che il pittore ha trovato via via il suo materiale e talvolta sente ancora il bisogno di rinnovarlo. I divisionisti hanno creato effetti luminosi pei quali sono stati necessari nuovi mezzi. Quando fu scoperto l'oltremare, il relatore alla Società d'incoraggiamento per l'industria francese affermava del panneggiamento d'una figura dipinta dallo Ingres su di un soffitto del Louvre che in nessun quadro si vede un azzurro più smagliante. Come avrebbe fatto il pittore, senza l'oltremare, se nella sua fantasia avesse avuto quell'azzurro? Lo avrebbe ricercato prima sulla sua tavolozza, e poi.... al di là della tavolozza. La ricerca non cambia di natura perchè si estende al di là della tavolozza. È sempre la stessa, per quanto sia più lunga, più difficile e più dipendente dal caso. E gli altri artisti non cercano meno il proprio materiale: anche lo scultore cerca il suo marmo, e non lo cerca e lo trova in modo diverso da quel che faccia il pittore per i colori, quand'anche lo trovi bell'e pronto presso colui che glielo vende. Il poeta trova così le sue parole nel grande laboratorio della lingua comune. — Resta soltanto il dubbio che il pittore non trovi il colore desiderato, per quanto cerchi tra le sostanze naturali sperimentabili; giacchè allora sarebbe giustificato il suo lamento di aver pronta l'immagine e non poterla esprimere per mancanza del mezzo. Ma, in primo luogo — e i pittori lo sanno — l'immagine pittorica, come ogni immagine artistica, non è un insieme, una giustapposizione, uno stare accanto l'uno all'altro, di elementi materiali di valore definito e assoluto, bensì un sistema di relazioni, tale che ogni elemento riceve il suo

valore solo dal rapporto con gli altri: *intonando*, come comunemente si dice, il suo dipinto in modo diverso, l'Ingres avrebbe potuto ottenere il suo splendido azzurro anche senza l'oltremare. E poi — ed è questa la considerazione più grave e che assorbe la precedente — l'artista concepisce sempre la sua immagine nei mezzi e attraverso i mezzi che si adoperano intorno a lui e che egli stesso adopera. Non si nega che i mezzi si trasformino per effetto di esigenze nuove; ma le trasformazioni sono lente, continue e tali da non destare nessuna apprensione per la sorte di quei poveri artisti (poveri davvero!), che potrebbero trovarsi nella condizione di aver le immagini e non i mezzi per comunicarle. Non altrimenti accade nello sviluppo delle lingue; e se i grandi salti fossero possibili, noi potremmo anche immaginare che gli antichi pittori monocromatici abbiano sentito il bisogno, insoddisfatto, della tavolozza di un pittore nostro contemporaneo. Si sa quanto valgano i poeti che hanno sentimenti così profondi da non poterli esprimere nella loro lingua: altrettanto valgono i pittori cui non bastano cento tubi di colore, e dovrebbero convertirsi in chimici sperimentatori di sostanze coloranti. La creazione attraverso mezzi di là da venire non si riesce davvero a concepire; e nell'arte, come nella vita pratica, l'azione coi mezzi di là da venire è propria degli impotenti.

Quella medesimezza di tecnica ed espressione, ovvero quella *tecnica estetica*, che nella pittura pare grandissima, è insussistente, non meno immaginaria di quanto sia nelle altre arti. E gli artisti, che più di tutti dovrebbero sapere che l'opera loro non consiste nella tecnica, più di tutti sembrano ignorarlo; ma essi hanno cara la propria tecnica e, in generale, non sanno bene quello che fanno (1). Il Previati, che dà tante prove di buon senso, e in vari punti mostra quasi di veder chiara la distinzione, esce poi in queste parole: « le tecniche della pittura quindi prendono posto fra le cognizioni positive dell'arte e ne costituiscono il principale fondamento, non potendosi dire che l'arte esista finchè l'immagine concepita dall'artista non prende forma sostanziale per mezzi tecnici adatti, altrimenti, *alla stregua della sola capacità d'immaginare, tutti potrebbero dirsi pittori e allo stesso prezzo dichiararsi anche più grandi dei mag-
giori che furono* »! — Tanto facilmente si ricade nella confusione! Sicchè il Previati stesso, per esempio, leggendo queste nostre osservazioni potrebbe trovarle giuste, restando di parere contrario!

La tecnica ha vari gradi di importanza estetica nell'opinione degli uomini. Il volgo crede che vi siano delle regole per *scrivere*, e le donnicciuole son convinte che lo scrivano pubblico, avendo *studiato*, possa scrivere una *bella* lettera all'innamorato o al figlio soldato. Le persone che sanno *scrivere*, non escluse anche persone per altri rispetti coltissime, ma che non conoscono come si contano le sillabe o dove cadono

(1) Cfr. sul *Padroneggiamento della tecnica*, la *Critica*, III, 160-165.

gli accenti, ammettono una *tecnica estetica* della poesia. La *tecnica estetica* delle arti figurative e della musica si ammette più o meno da tutti, giacchè — è chiaro — senza saper scolpire e dipingere, senza saper le regole della musica, non si possono fare statue, quadri e pezzi di musica. Tutti parlano, se non tutti scrivono; ma non tutti dipingono o scolpiscono. E così il valore estetico che si dà alla tecnica è in ragione diretta delle conoscenze che non si posseggono. — Il che poi nemmeno è vero, perchè gli artisti sono gli *estetici* più convinti e minuziosi della tecnica propria!

ALFREDO GARGIULO.

Die Philosophie im Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Festschrift für Kuno Fischer herausgegeben von W. WINDELBAND. — Heidelberg, Winter, 1904-5 (2 voll., pp. VIII-186 e 200 in-8.º).

Compiendo K. Fischer il suo ottantesimo anno il 23 luglio 1904, il suo successore nella cattedra di Heidelberg, il Windelband, curò in suo onore questa raccolta di studii; nella quale al glorioso veterano, che si ritirava dall'insegnamento, fosse presentata un'immagine degli avviamenti degli studii filosofici al principio del nuovo secolo sullo sfondo d'un riepilogo retrospettivo dei progressi compiuti dalle singole discipline speculative nel corso del secolo XIX. E alla raccolta collaborarono, oltre Otto Liebmann con una bella poesia filosofica al Fischer, il Wundt per la Psicologia; Bruno Bauch per l'Etica; Ernesto Trötsch per la Filosofia della religione; Emilio Lask per quella del diritto; Enrico Rickert per la Filosofia della storia; Carlo Groos per l'Estetica e lo stesso Windelband per la Logica e la Storia della filosofia. Non tutti questi articoli, com'è naturale, stanno bene insieme d'accordo; ma una certa comunanza generale di tendenze non può dirsi neppure che vi manchi: tutti costesi scrittori convenendo almeno nell'affermare l'autonomia dello spirito e l'irriducibilità de' suoi valori. Ma ciò che costituisce un vero difetto di questa raccolta, dato il suo titolo e il suo intento, è la mancanza di articoli speciali sulla Metafisica e sulla Gnoseologia, benchè di questa si occupi per indiretto il Windelband nello scritto sulla Logica; e inoltre la scarsissima informazione che tutti questi scrittori, dal Wundt al Windelband, mostrano di possedere di quello che nel sec. XIX si è fatto in filosofia fuori della Germania. Onde al contenuto di questi volumi sarebbe stato più adatto il titolo: *Die deutsche Philosophie im Beginn* etc. L'Italia, non occorre dirlo, per gli estensori di questo secolare bilancio consuntivo e preventivo, non ha fatto niente in filosofia. Solo il Wundt nella *letteratura* del suo articolo ricorda tra le *geschichtliche Darstellungen* la *Psychologia contemporanea* del Villa, ma forse giusto perchè in questo libro