

I concorrenti, che avevano fatta la lezione, erano quattordici: 1. Pietro de Turris; 2. Domenico Gentile; 3. Biase Troise; 4. Giovanni Chiaiese; 5. Paolo de Mercurio; 6. Andrea Caputo; 7. Gio. Battista de Vico; 8. Ferdinando d'Ambrosio; 9. Francesco Rapolla; 10. Francesco de Chellis; 11. Giuseppe Maiorana; 12. Marcello Cusano; 13. Nicola Pandolfelli; 14. Nicola Brunetti.

I nomi dei vincitori sono riferiti nel documento da me pubblicato. Dallo spoglio dei voti risulta che il Vico non ebbe neppure qualche voto disperso, come alcuni degli altri che pur non vinsero le cattedre. Egli scrive nell'autobiografia che, « quando fu accorto dell'infelice evento, qual in fatti riuscì anche in persona di coloro che erano immediatamente per tal cattedra graduati, perchè non sembrasse delicato o superbo di non andar attorno, di non pregare, e fare gli altri doveri onesti de' pretensori, col consiglio ed autorità di esso signor D. Domenico Caravita, sapiente uomo e benvoglientissimo suo, che gli approvò che ad esso conveniva tirarsene, con grandezza di animo andò a professare che si ritraeva dal pretenderla » (1). Ma ufficialmente ciò non appare; e apparirebbe, invece, che egli fosse tra i votati e bocciati.

B. C.

II.

IL RITRATTO E LA SOMIGLIANZA.

Vi sono nella scienza questioni, non soltanto esaurite, ma che, per essere state infinite volte e con poca novità e fecondità agitate, hanno acquistato qualche cosa di comico; sicchè non è lecito riparlare senza un mezzo sorriso. Tale è, in grado eminente, la questione del ritratto, se esso appartenga o no all'arte, e quando vi appartenga e quando no. Ma neanche del diplomatico mezzo sorriso io ho questa volta bisogno; giacchè non credo che vi sia nulla da modificare a ciò che altra volta osservai; vale a dire, che nel ritratto, come in ogni opera storica, occorre distinguere tra l'aspetto artistico e l'aspetto storico. Il primo è soggetto alla legge medesima di ogni altra opera d'arte; e il secondo, di ogni altra opera storica; ma, dal secondo, l'artista e il critico d'arte e il filosofo dell'Estetica prescindono, perchè, supposto anche che la riproduzione storica sia errata o assente, l'opera d'arte — che è ciò soltanto che ad essi importa — rimane egualmente. E ogni opera d'arte si giustifica solamente per l'energia con cui vi è espresso l'animo dell'artista, ossia una certa impressione ricevuta da quell'animo. Del resto, il caso del ritratto in pittura o in scultura non differisce sostanzialmente da quelli del *dramma storico* e del *romanzo storico*.

(1) L. c.

Come corollario di questa tesi, è da eliminare un'altra questione, della quale un tempo tutti gli estetici s'invaghiavano e la trattavano, evidentemente, con molto piacere, tanto che diventavano spesso arguti ed eloquenti: in qual modo cioè convenga eseguire il ritratto, se riproducendo esattamente la figura fisica del personaggio reale in tutte le sue accidentalità, o se idealizzando, per far tralucere nell'apparenza fisica il raggio dell'idea, e scoprire l'individuo vero sotto l'individuo apparente, l'individuo ideale sotto l'empirico. Hegel diceva che, in questo senso, il ritratto ha non solo la licenza, ma il dovere di *adulare*. Altri (come lo Schopenhauer) si provarono a formular le leggi delle varie specie di ritratti, secondo le specie delle persone ritratte; stabilendo che al pensatore convenga il ritratto della sola testa, e al guerriero quello del corpo intero, giacchè in lui non opera la testa sola ma anche le braccia e le gambe. Tutte queste discussioni sono oziose, una volta che si è riconosciuto che, artisticamente parlando, ogni artista ritrae il suo sentimento e non già il modello; nè reggono nemmeno dal punto di vista storico, giacchè allo storico come all'artista è dato *aequa potestas* di riprodurre, secondo i suoi varii intenti, questa o quella parte della realtà: e non si può impedire allo storico di presentarci un Dante ritto in piedi, o di concentrare l'attenzione in un Napoleone ridotto alla sola testa. Perfino il ritratto di un uomo di genio, di un delicato poeta il cui corpo sia affogato nella pinguedine, o di un vincitore di battaglie mingherlino e sbilenco, può aver la sua piena ragion d'essere e artistica e storica. L'arte, come la storia, ha epoche di realismo, e rappresentanti realistici in tutte le epoche; e a questo non c'è nulla da eccepire. E poi, chi dice che quella figura, che da un punto di vista estrinseco e superficiale appare goffa o ridicola, dal punto di vista dell'artista, che è il solo giustificato, non sia invece pietosa o teneramente affettuosa, o, infine, nel suo stesso contrasto, tragica e solenne?

Ma ciò che merita ancora, a mio parere, un chiarimento, è il concetto di « somiglianza », che si suole adoperare di continuo a proposito di ritratti⁽¹⁾: concetto che, com'è chiaro, non appartiene all'arte ma alla storia. Gli scrittori di biografie, che sono condotti a ricercare l'iconografia del personaggio del quale narrano la vita, conoscono lo smarrimento innanzi ai molteplici ritratti, dei quali l'uno è diverso dall'altro, e non si sa qual d'essi « somigli » all'originale. Chi vuol avere un'immagine precisa del volto di Maria Stuarda, o di Madame de Pompadour o di Emma Hamilton, si fermi al primo ritratto che gli càpita; e non apra i volumi iconografici, consacrati a queste donne celebri; perchè, visti tutti i loro ritratti, gli accadrà di non sapere più quale fosse precisamente

(1) « die sogenannte Aehnlichkeit, ein höchst unbestimmte Begriff », dice J. v. SCHLOSSER, nel suo bel *Gespräch von der Bildniskunst*, nella *Oesterreichische Rundschau*, VI, 502-516 (aprile 1906).

il viso della Stuarda, della Pompadour o della Hamilton. Questa questione della « somiglianza » è il gran problema, che dibatte vivacemente la buona gente innanzi al ritratto di un personaggio conosciuto; ritratto che almeno nove su dieci dei riguardanti dichiarano, con una serie di forti ragioni e con una feroce analisi, « non somigliante ». I processi tra artisti e committenti circa la somiglianza o non somiglianza dei ritratti sono tutt'altro che rari. Ma un pittore napoletano del Seicento, al quale (narra un cronista di quel tempo) era stato rifiutato come non somigliante il ritratto che un duca napoletano gli aveva commesso della signora duchessa, non si turbò; e, ripigliatosi il ritratto, dipinse, accanto alla figura della duchessa, quella di uno schiavo moro che con le tumide labbra la baciava; ed espose il quadro nella sua bottega. Il [duca, saputo di quella esposizione, minacciò, lui, d'intentare un processo al pittore per l'ingiuria che era fatta a sua moglie in quel quadro. « Ah! ora somiglia? », disse il pittore; « e pagatemi ».

Donde deriva questo generale scontento innanzi ad un ritratto (e tanto maggiore quanto l'artista è più grande), e che cosa è questo criterio, che s'invoca, della « somiglianza »? Qual è il secondo termine del paragone, che s'istituisce? L'un termine lo abbiamo innanzi: è l'opera dell'artista; ma l'altro? Si dirà che è quel dato individuo vivente, che ognuno può vedere alla tale ora passeggiare per via o alla tal'altra in un palchetto di teatro. Ma un individuo non è, per definizione, niente di fisso: non solo egli muta di anno in anno, di giorno in giorno, di minuto in minuto secondo le varie emozioni che trasformano un uomo mite in un furente, una donna bella in brutta, un eroe in un satiro e un satiro in un eroe, e secondo l'accumularsi in lui delle esperienze, dei valori e dei veleni della vita; ma in ogni istante, in cui si voglia prenderlo, è un « infinito », che ha in sé tanti aspetti, ciascuno dei quali può essere lumeggiato a preferenza di un altro, e che tutti quanti non possono mai essere rappresentati se non con rappresentazioni che vanno anch'esse all'infinito. In qual individuo, per mediocre che sia, non balena a volte un raggio d'intelligenza, o, per abietto che sia, un raggio di onestà; e in quale individuo, di alta intelligenza e di nobile carattere, non restano le tracce dell'animalità, dominata ma non soppressa? Non solo, dunque, l'individuo è un processo o svolgimento; ma ciò, che si svolge in lui, è tutto il cosmo, guardato da un punto particolare; il macrocosmo, visto nel microcosmo.

Ma la conseguenza di questa più esatta definizione del secondo termine, dell'individuo, non è già il rigetto incondizionato del criterio della « somiglianza », nè l'affermazione che sia impossibile ritrarre mai l'individuo e che tutti i ritratti siano falsi. Bisogna concluderne proprio l'opposto. Non è vero che nessun ritratto sia somigliante, o che solo alcuni siano somiglianti: tutti i ritratti, posto che siano ritratti, sono somiglianti. Il paragone non è da istituire tra il ritratto e un assurdo e indeterminabile individuo fisso; ma tra il ritratto, e una delle tante manifestazioni ed

aspetti della persona, che è stata ritratta. Se il ritratto coglie bene uno di questi aspetti, è somigliante. La somiglianza completa è data dalla serie completa dei ritratti, che si son fatti, o si potrebbero fare, di un dato individuo in tutte le sue manifestazioni e nei varii tempi della sua vita. Questa serie completa non c'è, ed è praticamente impossibile ad ottenersi. Ma non accade così per tutte le serie di racconti storici?

Rettificato in questo modo rigoroso il concetto della « somiglianza », fuori di esso non restano se non quei ritratti, che son tali solo di nome; quali si hanno nel caso in cui un artista piglia a prestito il nome di un personaggio, per vaghezza e per capriccio, e lo dà a una delle figure da lui sognate, senza elaborare artisticamente nessun dato percettivo, secondo accade invece nel ritratto propriamente detto. Così anche, com'è noto, si distinguono i drammi o i romanzi storici dalle storie. Queste possono darci svariatissime vedute di un fatto o gruppo di fatti, accentuandone ora uno ora un altro lato; ma sono storie solo in quanto ciascuna di queste vedute si riferisce a un lato reale. Si potrà fare una storia che risponda, su per giù, alle più comuni domande circa un fatto; ma sarà sempre, anche quella, una veduta parziale, e sarà sempre possibile farla in modi più o meno varii. Così si potrà dare il ritratto di un individuo che risponda, su per giù, alla comune veduta; ma perchè la comune veduta avrebbe essa sola valore? e dove comincia e dove finisce la comune veduta? perchè essa conterrebbe « l'idea vera » dell'individuo? e che cosa è poi « l'idea vera » di un individuo? (1).

Le cose, che abbiamo osservate, concernono la ritrattistica in quanto storiografia; e, per essere lavoro storiografico, l'opera che è sulla tela, sulla tavola o nel marmo, non solo dev'essersi tradotta in immagine, come si dice, interna; ma dev'essere accompagnata nella coscienza da quei giudizi esistenziali, senza dei quali non vi ha storia. Ma su ciò non è il caso di estendersi: si sa che l'opera d'arte è un atto spirituale: e il giudizio storico si distingue dall'opera d'arte nella sfera dello spirito, e non in quella della fisicità e materia. Se si prescinde da quel giudizio, il ritratto ridiventa mera opera d'arte; come la *Guerra del Peloponneso* o la *Vita di Agricola*, soppresso il giudizio esistenziale che le pervade di continuo (benchè quasi sempre sottinteso), diventano romanzi più o meno belli.

B. C.

(1) « Das Publikum will « Aehnlichkeit » und « Schönheit », beides sehr variable Faktoren, je nach den geradegeltenden Begriffen. Die Aehnlichkeit bedeutet ihm eine Tratte auf die Identifizierung des Bildes mit einer, wie tägliche Erfahrung zeigt, meist wenig exakten, häufig aus insignifikanten Zügen unter recht oberflächlicher Erfassung der äussern Form aufgebauten « Wirklichkeit » von Bruder Hans und Schwester Grete — oder mit seinen höchst souveränen Begriff eines berühmten Zeitgenossen oder Vorfahren ». SCHLOSSER, scritto citato, p. 504.