

# IL BELLO NELLA NATURA

(« ESTETICA ESISTENZIALE »)

DI

ANTONIO TARI

(Continuazione: vedi vol. XXI, pp. 301-309)

## DEL VALORE ESTETICO DEI COLORI.

Come appendice al paragrafo sulla *Luce* il Tari introduce la sua teoria dei colori, che egli dichiara di considerare qui da un punto di vista strettamente estetico, prescindendo dalle molte questioni di gnosologia e di psicologia che ad essa si rannodano, e che egli ricorda brevemente, dichiarando che, per altro, porrà a base della sua trattazione estetica soltanto alcuni punti fondamentalissimi, comuni a tutte le varie teorie ed ipotesi, nonchè, egli dice, allo stesso buon senso. « Il primo di tali punti indubitati, parci questo, che la luce e la tenebra, il chiaror puro e la pura oscurità sieno gli estremi i quali mediatizza la colorazione, ed i limiti tra' quali oscillano i prestigii, che crea. Come bolle, che si sollevino alla superficie di un mare luminoso, involuto da tenebrosa atmosfera, i colori perseverano sempre che duri codesto elaterio, codesta interferenza dell'un mezzo nell'altro; e vengon meno parimenti ne' due casi del riassorbimento nella luce, e della dissipazione nella notte. Egli è perciò che il bianco ed il nero, a ragione comunemente tengonsi per non colori, il primo consistendo nella totalità luminosa, o nella repellenza di tutti i raggi, o di tutte le ondulazioni ottiche da un obbietto, il secondo avendo luogo nell'immersione, ovvero nel nullificarsi degli uni e delle altre in lui. Che poi il candore simboleggi pel sentimento l'innocenza, ed il negro reputasi color della morte e del lutto, ha un fondamento psicologico innegabile; ed è l'evidenza imperturbata dell'animo, e la calma pienissima che si gode « sotto l'usbergo del sentirsi puro »; e dall'altra parte il buio interno e la stupefazione che accompagna un gran dolore, quasi orba (notisi la omonimia significantissima di orbo, che vale privo e cieco).

Riguardo, poi, all'uso artistico del bianco e del nero, non perdisi di vista il chiaroscuro, mistura negli effetti e parziale equilibrio nelle

mezze tinte di que' due estremi. L'arte del disegno e la calcografia prevalgono con successo di tal mezzo termine. Ma il Goethe osserva col solito suo mirabile acume, che il sentimento dello spettatore non accontentasi a siffatto surrogato del colorire, ed aspira a quest'ultimo come a sua meta. Ciò dimostra, oltre alle osservazioni, che ciascuno può aver fatto in sè, l'antichità classica, che giungeva, come si dimostrasi oggidì, a colorare le statue, anche nel buon secolo, come si vede nel Mausoleo di Policeto, e si congettura ne' frantumi del Partenone di Fidia.

Il grigio, infine, è la mistura de' materiali principi del bianco e del nero, come il chiaroscuro è l'ideale contemperanza della luce con le tenebre. Il grigio non diremo colore peranco appunto per la mistura indicata, non fatta di flessione o decomposizione luminosa, sibbene di meccanico congiungimento di due materie coloranti.

Ed ecco appresentarsi in sul limitare delle porte del giorno, di rincontro alla notte, quasi scossi dall'estremo lembo del velo di una settemplice Iride mattutina, i colori, forieri, compagni e seguaci dell'occhio del mondo. Il giallo balza il primo in iscena, come quello che ha più in sè della celeste fonte luminosa e più ritrae delle glorie e della maestà solare; ed a rincontro di lui, all'altro polo dell'orbe colorifico, cioè in sulla frontiera de' regni della notte, evanescente nel cielo al sopravvenire della diurna festa, accampasi l'azzurro, che più si approssima all'oscurità, onde par che emerga a malincuore. La dualità primitiva, il cardine esistenziale è fondato compiutamente all'ingresso del tempio della luce, dell'eterna fata morgana della vita. I due colori fondamentali non hanno ora che a repellersi o indifferenziarsi in un centro o di energia, o di reciproca abolizione, perchè la scala de' colori intermedi si produca da sè a complemento di un'armonia totale.

Il preponderante de' due centri tra il giallo e l'azzurro, ossia il centro di positiva energia, che non distrugge, ma assume gli estremi quali momenti in una unità superiore; è il rosso; men chiaro del giallo, meno oscuro dell'azzurro, esso coniuga luce e tenebra in modo, che veggiansi quasi glorificate insieme, ossia ridotte ad un giallo oscurato, che valga un azzurro clarificato e saturo del suo contrapposto. Per converso, il centro negativo o di fusione cosiffatta, che si obliterino in essa l'efficienze elementari onde costa; è il verde. Esso è un azzurreggiare ingiallito, o un giallore illanguidito siffattamente, che non può sconoscersi la degradazione ne' due punti di partenza; che solo salvansi dal disgusto in quanto un centrale unico surrogato profitta della loro insignificanza ».

Con analogo ragionamento e con grande lusso di schematismi dialettici il Tari procede alla deduzione degli altri due colori fondamentali, « il rancio ed il violetto », di cui « l'uno fonde rosso e giallo, e così ammansa a certo modo il superbo rosso, centro di energia; l'altro armonizza verde ed azzurro, e così rialza la prostrazione dell'azzurro indistinto, che Hegel chiamava un nulla appariscente, e che rappresenta il centro negativo. Così la centralità diviene diadica ed unitaria, secondo che

sempre avviene nelle compiute esistenze, sè stesse ed altro, ossia l'Idea, epperò uniche e duplici a un tratto. Per tal guisa pure la fluidità originaria della luce non è violata ne' colori, ed essi porgonsi la mano, come le ore, colori del tempo, a danzare eterne carole intorno al trionfal carro della vita mondiale ».

Fissato questo schema dei colori fondamentali, da cui il Tari, seguendo il Vischer, cui egli stesso esplicitamente si richiama, esclude « il color bruno o castagno (*marron*) », che per il suo carattere misto deve essere considerato piuttosto come « tinta di gradazione » che come specie distinta di prismatica decomposizione », il Tari accenna alla « simbolica naturale » dei vari colori, per cui p. es. il rosso (porpora) è naturalmente simbolo di maestà e di potenza, per la esaltazione che produce sul sensorio; ed alla « allegorica mistica », per cui il verde è considerato, in virtù di un collegamento razionalmente inesplicabile e arbitrario, come simbolo della speranza. Quindi passa a indicare « il valore estetico, o l'azione sul sentimento ed indi sull'arte, de' varii colori », cominciando « dal primogenito della luce, ossia dal giallo. Esso dispone alle effusioni confidenziali, ed al sereno contegno di un animo aperto e liberale. Colore dell'oro, del sole, del leone; colore che, secondo Dante, s'impadrisca

‘ nel giallo della rosa sempiterna ’

accenna a magnificenza, ma dolce e composta; ed è delicato a segno che non comporta ordure, e facilmente dalla schiettezza effusiva passa, ombrendosi, a rappresentare la falsità e la perfidia. Così avviene in quelle bandiere, sulle quali il giallo, disposto al nero, diviene

‘ Colore esecrabile — A ogn'italo cor! ’

Che cambiamento patisca nell'impurità, può vederlo ognuno che ponderi dal color del sole a quello dello sterco non essere che un passo!

L'azzurro — il dantesco

‘ Dolce color di orientai zaffiro ’

ovvero lo hegeliano ‘eccitante nulla, —; è più freddo e calmo del giallo; e dispone a dignitoso e malinconico contegno. L'allegorica volgare lo disegna qual colore della fede; tuttochè colore de' due più infidi elementi: l'aria e l'onda. Se non che l'azzurro, che assorbe dalla tenebra, quasi messaggero di un mondo migliore e garante dell'infinito, veramente temprà il sentimento a misticità. Il globo azzurro che i pittori sogliono porre a' piè di nostra donna, e che in lapislazuli ammirasi nel Gesù a Roma; danno espressione giusta alle aspirazioni religiose.

Il rosso — prodotto delle più vaste ondulazioni luminose — è il color della porpora, e quindi della maestà. L'amore, piucchè allegoricamente, simbolicamente par denotato dal pigmento naturale al sangue, ed alla sua fonte, non men che degli affetti, cioè al cuore. Opera così

energicamente sulla disposizione dell'animo, che il Goethe narra di uno scrittore francese, innamorato di una certa dama, che avendo colei un bel mattino forse voluto eccitare la troppa languidezza di lui: « *il prétendait, que son ton de conversation avec Madame était changé, depuis qu'elle avait changé en crémoisi le meuble de son cabinet qui était bleu!* »

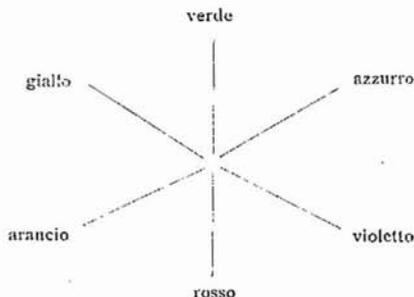
Il verde vale comunemente qual color della speranza: allegorismo probabilmente tolto dalla primavera, gioventù dell'anno, e promettitrice sicura nel suo rinverdire de' fiori e de' frutti. Il Berchet profitta di tali allusioni a descrivere i nostri colori nazionali. Egli canta:

‘ Il Verde la speme — tant'anni nutrita;  
 Il Rosso la gioia — di averla compita:  
 Il Bianco la pace — fraterna di amor! ’

Il rancio ed il violetto — temperanza l'uno del giallo, l'altro aspirazione a lui — disegnano o le fiamme dell'entusiasmo, o il ritegno di un modesto e pudico desio. È quindi un controsenso, che le cappe di alcuni primati della chiesa sieno violacee, come non rare volte è un'ironia il candor dell'armellino sulle loro spalle.

Finalmente intorno al color castagno, complemento degli altri, Vischer osservava giustamente, contenere tanto di luce da renderlo efficace alla rappresentazione artistica della solidità de' principii ed alla nobile rozzezza degli anacoreti; la quale, del resto facilmente degenera in pederterità, ed in qualcosa di poco netto epperò repulsivo nella tunica del cappuccino ».

S'intende che di siffatte emozioni estetiche primitive e fondamentali ciascun artista si varrà poi combinandole e armonizzandole secondo il suo genio, quale strumento di ulteriore potenziazione estetica. « Raffaello dipingeva gli angeli azzurri, il Leon X quasi interamente a color rosso con grande intelligenza dell'appropriato ». Ma esiste, come crede il Tari, una vera e propria teoria delle possibili combinazioni di colori:



Il principio guidatore in tale ricerca è che « due o più colori allora posson riguardarsi come consociati esteticamente, quando concorrono a ricomporre insieme il tutto della luce, onde emersero » (colori com-

plementari: rosso e verde, giallo e violetto, celeste e arancione). Al contrario è affatto incompatibile l'unione dei colori finitimi: giallo e verde, verde e azzurro, azzurro e violetto; violetto e rosso; rosso e arancio, arancio e giallo; mentre è artisticamente intermedia tra la bellezza delle prime e l'asperità delle seconde combinazioni, la combinazione alternata (giallo e azzurro, azzurro e rosso, rosso e giallo), quella cioè che si ottiene circolando sulla rosa ottica, pretermettendo volta a volta un termine. « Quello, intanto ch'è notevole in tutto ciò, è, che l'*ars combinatoria*, che abbiamo indicata, l'occhio la usa magistralmente e quasi per infusa scienza da sè. A questo proposito Carriere osserva, che se sur un tappeto verde si posino fiori bianchi, li vedrete rossi figgendo in essi lo sguardo. Parimenti se sopra carta bianca dipingasi una croce a color rancio, e si affissi; passando a riguardar di poi la carta, parrà di vedere la croce riprodotta azzurreggiante, cioè nel colore complementare del primo colore.

I colori misti, poi, che nascono dalla fusione de' fondamentali indicati, sono pressochè infiniti; e solo la squisitezza del sentire artistico può giudicar del complicatissimo sistema di rapporti, che indi sorge in ben condotta dipintura. V'ha un caldo nel colorire, un piazzoso negli sprazzi di luce, un impasto, un tuono locale, caratteristico, che solo la tavolozza de' Claudii, de' Rubens, de' Salvator Rosa, può e sa creare con una geniale tecnica, parallela e non meno potente di quella de' concetti. Il dipingere monocromo, quale si scorge su' vasi antichi, patisce difetto del più efficace de' mezzi a generare inaspettate illusioni. La prospettiva lineare ignora la magia più feconda di portenti; quella che dalla evanescenza de' colori e dal loro stemperarsi quasi nell'aereo fondo, trae l'effetto delle distanze e delle situazioni. Il fare ad olio appunto perciò reputasi una conquista ed un progresso, e divenne il favorito uso de' grandi pennelli; perchè fonde l'una nell'altra le tinte, e così imita l'abito naturale delle cose, che, lumeggiate insieme, acquistano nell'ambiente colorifico un carattere fisiognomico, per dir così, di famiglia, e proprio del medesimo paesaggio.

V'ha un caso, in che tutti i colori insieme, puri e misti, veri e falsi, fuggitivi e fissi, concorrono a formare un concetto, che dà alle fortuite combinazioni momentanee, come l'arpa eolia a' buffi incalcolabili del vento, il suo incanto meraviglioso. Questo è il caso delle cattedrali gotiche: p. e. del Duomo di Milano; nelle quali la luce penetrando per mille vetri variopinti in istrane fogge, balza opima de' colori a chiazzare pareti e pavimenti, ed a capricciosamente illudere l'occhio ed esaltare la fantasia. Il romanticismo anche poetico, conta sull'effetto di siffatta commistione sincretica di prismatici riflessi. Ma la sorpresa del sentimento non parmi sempre un glorioso fatto, una gesta artistica memorabile. Il maestro vero imita que' valenti schermitori, ch'enunciano il colpo, tanto poco temono di mancarlo; e guadagna l'altrui meraviglia senza che la curiosità, lasciata in disparte, se non delusa, abbia di che dolersi ».

## CAPO II: DELLA MATERIALITÀ INTENSIVA.

In varie guise e con diversi gradi tanto lo spazio che l'etere, che la luce erano tuttavia egualmente affermazioni ed espansioni puramente materiali; efficienze cosmiche, « che erano cose e a base di cose ». Ad essi tutti mancava « il ravvedimento o la consistenza intellettiva negli stati, che rappresentavano: e questo ravvedimento è l'intervenire della seconda delle forze, contenute originariamente nella intuizione, ossia della riflessione. Senza di lei l'effettuarsi non sarebbe che monco, o non sarebbe, perchè nell'organico supposti vicendevolesse de' momenti, l'esistere dell'uno, solo logicamente staccato dal complesso, epperò indipendente illusivamente, dipende dall'intervenire dell'altro, in indissolubile reciprocità. La ragion di metodo, adunque, impone che, esaurita l'indagine della materialità in quanto estensiva, ovvero nel suo essere più astratto, si passi a vedere come la nozione prenda possesso della spontaneità, come si segnino i primi termini sugl'interminati campi del possibile dall'eterno geometra cosmico, o dal pensiero », che via via intellettivando l'infinito mondo della materia, ponderandone le energie, organizzandone le forme nelle sintesi figurative, dà origine rispettivamente al *tempo*; alla *forza*; ai *corpi*.

§ 1. *Del tempo.*

Il tempo è l'esternità in quanto intensiva, o veduta non più esternamente, ma internamente. Lo Spirito, che compiesi nell'intuito-correggendo l'effusione pura di esso, con un riflusso, con che fissa ogni punto del moto di lei nell'esistenza; comincia dal riguardare quel rifluire astrattamente, cioè in sé; epperò vede una serie di fermate, con una precedenza, che aboliscano, ed una susseguenza che condizionino; il che costituisce il fenomeno del tempo. Esso è diverso dalla durata, come bene osserva Hegel; in quanto in questo secondo concetto si dà consistenza a una sezione intera della serie de' momenti; laddove nel tempo, per contrario, tutto è mobilità.

Il tempo anche esso, esteticamente riguardato, ha non picciola importanza.

Dapprima, tuttochè non visibile ma cogitabile, e quindi non presente mai, dirò così personalmente nella natura, stampa tali terribili orme al suo passaggio sulle cose, che la fantasia non può non sentirsene eccitata. Leggasi il bel libro di Cuvier sulle *rivoluzioni terrestri*. Colà si vedrà manifesto perchè i picchi granitici delle montagne primordiali, e gli abrupti scoscendimenti alpini,

<sup>1</sup> Non per tremuoto, o per sostegno manco <sup>1</sup>

ma per vetustissimi cataclismi; cavati dalle viscere del nostro pianeta destino così potentemente la nostra meraviglia. La scienza viene in soccorso di cotali impressioni estetiche, dovute in gran parte all'intuito di un tempo sterminato. La paleontologia rivela un mondo fossile di antediluviani abitatori del nostro pianeta, di piante millenarie che l'ombreggiarono in età, per giungere alle quali la mente ha mestieri di contare a secoli, come altri conterebbe a settimane al modo del profeta Daniele. E l'astronomia parlandoci del tempo che ha ad impiegar la luna a pervenire a noi dalle stelle; del tempo, di che ebbe mestieri la terra a divenire abitabile, del tempo che alcune comete consumano a percorrere la loro orbita irregolare; trae profitto della stupefazione e del capogiro, che causano le immense durate a darci uno schema del creato, che in parte ed esteticamente almeno riproducano le magnificenze.

Le opere dell'uomo, quando la loro origine perdesi nelle caligini del passato, conferiscono pure con la vetustà a temprar l'animo esteticamente. In ispezie i ruderi, quelli p. e. di Persepoli, di Palmira, di Cartagine, di cui potè cantarsi

‘ appena i segni  
Di sue alte rovine il lido serba ’

dispongono alla mesta contemplazione della caducità delle cose terrene, che tanto poetizza il sentimento. Le mura ciclopiche, gli acquedotti romani, che come scheletri distendonsi intorno alla gran necropoli latina, i castelli feudali; sono voci del tempo, che suggerirono le più belle elegie da quella di Tibullo alle *Messeniennes* di Casimir de la Vigne. Ed i quaranta secoli della concione napoleonica in tanto sublimaron l'animo de' bravi della spedizione di Egitto, in quanto letteralmente, e senza retorica, assidevansi sulle piramidi a spettatori della vicenda degl'imperi: veri figliuoli di Cronò divoratore.

Ma la massima importanza del tempo quale estetica categoria ha luogo nella musica: arte che a lui dee tutti, o quasi tutti i suoi pregi. La musica tratta il tempo o come metro, o come ritmo. Nel primo caso lo rende artistico compassandone e quasi articolandone l'essere per guisa, che una legge proporzionale alla diversa ispirazione lo incateni nel suo volo. Nel secondo caso lo immedesima col sentimento facendolo, per dir così, pulsare all'unisono con gli effetti, e quindi differenziando un tempo nel tempo con la celerità e con la tardità, che varia in infinito. È mirabile, a tal proposito, l'industre nomenclatura, che i maestri italiani usarono a significar senza equivoci il concetto speciale della ritmica, nella quale incarnarono i loro pensieri. Larghetto, largo, adagio, lento, grave, sono gradini di una scala di ritardi, in correlazione degli acceleramenti del suono, agitato, allegro, presto, prestissimo, e che so io; i quali non essendo a bastanza precisi, convenne stringer al tempo il freno con altri appellativi di appellativi: p. e. col sentimentale, col pensieroso, col marziale, con lo scherzoso ec. ec. Tutto

ciò dimostra che assegnamento i grandi compositori abbian sempre fatto sul giusto uso dell'estetica leva del tempo. E, mirabil cosa a dire, le pause stesse, cioè non la sospensione del tempo, come potrebbe parere, ma sì il tempo nella sua vuota purità: è renduto da' musicanti espressivo di molti stati dell'animo. P. e. il Rossini nell'*Otello*, magistralmente esprime il subbuglio degli affetti dell'omicida moro, dopo aver perpetrato il suo misfatto, con un ritmo interrotto e direi quasi singhiozzante; e Mozart nel *D. Giovanni*, riproduce il tremore di Stenterello con pari maestria, sminuzzando con tripole quasi asmatiche la battuta ». Scarso valore estetico, malgrado la sua sublimità metafisica, ha invece l'abolizione del tempo nel concetto d'infinito. E notevole, sebbene spesso esagerato, valore ha nella drammatica l'unità di tempo, che tante e anche tanto vane dispute susciò attraverso i secoli.

### § 2. Della forza.

« L'estensione interna in quanto qualitativa è la forza. Già l'essere intimo è principio: or la qualità di tale intimità è principio di principio, o principio attivo. In fatto l'azione vera opera non puramente, ma opera in quanto produce. Essa, dunque, ha la relatività in sè, ovvero l'altro astratto sul quale, come oggetto, è destinata a versarsi. Conseguentemente è forza, cioè interna consistenza e energia, o esterna impellenza o motore.

La forza, peraltro, quale vigoria, cioè nel suo dispiegarsi come strumento ne' mondi inorganico ed organico, fu trattata esteticamente e dalla vita e dall'arte antica tutta quanta. L'Ercole, simbolo del vigor muscolare, è l'ideale dell'uomo fisico pe' greci; e nel tempo medesimo il concetto confuso dell'onnipotenza del principio reggitore della natura, che l'antichità concepiva come fatica corporea e fatto fisico senza più. A questo proposito rammentisi l'omerico Giove, che riduce a nerbo maggiore a vero barbarico *Faustrecht* (dritto del polso) il suo imperio su' numi. E fu ravvisato da' mitografi nell'Ercole domatore di mostri, ed eroe dalle dodici prove, il sole, che trascorre i dodici mesi dell'anno; e trae con la forza de' raggi la fredda terra a produrre. E ne' giochi atletici, quel mondo di forti e cantori di forti offriva alla statuaria il tipo compiuto della bella torosità virile nel capolavoro di Lisippo, cioè nell'Ercole Farnese che ammiriamo nel nostro nazionale museo. Nè forse, per le sopraindicate ragioni, han torto que' critici, che riguardano tale magistrale opera di scalpello, come la più perfetta, perchè la più caratteristica, che la scultoria arte de' greci abbiaci tramandata.

La simbolica artistica significa la forza col toro, piucchè con altre forme de' più poderosi, ma parimenti più ponderosi bruti. Ciò non manca d'importanza. Il sentimento intende così ad esprimere una legge non men sua che delle cose, ne' fenomeni delle fisiche efficienze, e nella loro va-

lutazione istintiva. Allora, cioè, siam colpiti da meraviglia, allo spettacolo degli effetti di un agente naturale qualsiasi, quando veggiam concretarsi nel *minimum* di spazio e di mezzi operativi, il *maximum* di estensione e di efficacia ne' successi. Un elefante, una balena, paionci naturalmente vigorosi, perchè colossali: ma il leone, il toro, fannoci inarcare le ciglia, racchiudendo in corpi relativamente piccioli, principii di fisica causalità sorprendenti. Il fulmine ci atterrisce quale indizio di una incalcolabile forza, che bene i contadini perciò chiamano la forza di Dio. Pure il principio estetico di tale sbalordimento sta più nella subitanità dell'azione che nella misteriosa sua provenienza da ragioni altissime e da principii quasi soprannaturali ».

Motivo di efficacia estetica possono essere altresì, oltre quelle materiali, le forze morali: il volere, gli affetti, le passioni, la fede. « Se non che l'arte, che si confida di maneggiar queste arme fatate senza esserne ferita, di tender l'arco di Ulisse della delucidazione de' caratteri e delle eroiche follie; è l'arte regina, la spiritualista delle muse, la poesia; e nella poesia la funzione poetica più intellettivata, se posso così esprimermi, cioè la drammatica. Qui si spiegano a noi dinanzi quelle terribili molle della volontà, che facevano pressa ne' petti di Edipo, di Filottete, di Oreste, e gli cacciavano nella deplorabile lotta col destino. Qui ammiriamo sotto allo scalpello notomico del più grande de' moderni esploratori del cuore, di Guglielmo Shakespeare la forza funesta della perfidia di un Riccardo III, dell'ambizione di un Macbeth, della gelosia di un Otello ecc. E con riproduzione pura e semplice, e senza esagerazioni poetiche, il valor naturale di codeste personalità, ci colpisce nelle sceniche rappresentazioni; chè, anche nella storia, esse sono i più potenti organi degli eventi, che cambiano il destino de' popoli. Giovanni da Procida, che strappa la Sicilia a' francesi, Guglielmo Teli, che dà a' suoi compatrioti l'esempio primo della riscossa incontro alla tirannide; non so dove sieno più eccitanti esteticamente, o ne' cronisti incolti, o tratteggiati da' primi drammaturghi contemporanei. In ambedue i casi, per altro, non puoi non predicarli trionfi della forza della volontà; e per questo commovitori irresistibili degli affetti con lo spettacolo, che l'arte sa trarre dalle loro gesta ».

Anzi, a guardar bene la forza fisica per sè stessa, la forza bruta ha scarsa efficienza estetica, e un'arte che vi si affidasse rischierebbe di diventare, « da sacerdotessa di Apollo, faccendiera di Mercurio e di Pluto ». L'acrobate, che sfoggia maravigliosi usi delle forze muscolari e delle attezze del corpo ad isfuggir quasi alle proprie leggi; è tutto l'opposto dell'artista. La forza come forza, o semplicemente materiale, che ammiriamo in lui, non è estetica, perchè versa nell'assurdo di essere isolata dal pensiero sua fonte, e volersi far valutare dal pensiero stesso dello spettatore: cosa che non ha luogo nella valanga, nell'uragano, nel tremuoto: forze brute anche esse, ma sublimi, perchè nunzie delle Idee. L'artista, per contrario, trasforma gli agenti naturali, che adopera. Milone, il crotoniate,

diviene Ercole nel suo riposo: e le nerborute braccia, il taurino collo, la bassa fronte compongono un tipo di vigoria corporea; e questa medesima vigoria un tipo dell'idoneità delle membra alle fatiche, che loro impone l'intelletto ».

### § 3. *De' corpi.*

« I corpi sono sistemi di forze equilibrate ». Essi, nel loro essere, riassumono in sè tutti i momenti e della materialità estensiva e di quella intensiva. « Lo spazio è da loro occupato, l'etere ne costituisce il tessuto iniziale, la luce gli penetra, gli colora; e nel tempo produconsi e si dileguano i nessi delle forze che rappresentano. Starei per proporre una definizione bizzarra. Il corpo, direi, è un nodo di forze, transitorio, qualificato dalla luce e dall'etere esplicito nello spazio.

La considerazione, peraltro, che sola da vicino interessa l'estetico, è quella dell'esterno dei corpi o della figurabilità in opposizione al loro interno, o essenza ». A questo riguardo si può distinguere in essi una configurazione semplice (forme geometriche e forme estetiche) e una configurazione complessa (aggregato di forme semplici). Quanto alle prime, la linea retta — *omnium brevissima* — è la fondamentale, in quanto elemento di formazione di quasi tutte le figure geometriche regolari e irregolari. « Se non che il *maximum* di normalità nella disposizione matematica delle rette, associasi in notevole guisa al *minimum* di estetico valore ne' cristalli o negli individui geometrici primitivi. Il rigore stesso del lineare ambito di questi ultimi rendegli irti, inanimati, meccanici, e produce la così detta attitudine cristallina, che è il peggio che possa rimproverarsi a un prodotto geniale. » Maggior valore estetico hanno invece le forme organiche. Mentre la retta era « la linea del morto meccanismo », « la curva è la linea della vita e della *dynamis* organica. » Essa « ritorna su di sè; e con ciò fatta è ad immagine e similitudine del pensiero, suivisione assoluta. Oltredichè il flettersi secondo una legge data è una regolare irregolarità, che denota una potenza più alta della regolare deviazione di una retta in un'altra.

La più perfetta delle curve è il cerchio, come il più perfetto dei solidi è la sfera. Anche qui, tuttavolta, la perfezione matematica astratta non va di un passo con la estetica: ed a coincidere co' criterii di quest'ultima, è mestieri si digradi alquanto, e divenga più capricciosa. L'ellisse già sopperisce meglio a' postulati anomali della grazia; e come ovale del volto si acconcia anche con povertà di artificio, a venustà, più facilmente che non faccia col più grande magistero un viso tondo. Si rammenti in proposito che la faccia di oro del soie non divenne tollerabile, che come insegna da cantina, sotto al pennello de' più diligenti pittori. La cicloide, inoltre, curva del moto; la spirale, curva della vita; la parabola, regina

delle proiezioni; la lemniscala, misuratrice de' tempi, ec. ec. hanno esplicazione svelta e suscettiva di dare alle ondulazioni, agli svolazzi, ai panneggi, alla sinuosità vaporosa ec. ec. un'animazione che prelude all'animalità. Anzi in effetto di una consueta subrezione estetica dell'animo, quella animazione in certi casi acquista le dimensioni di una fantastica creazione di forme viventi, di un capriccioso popolo di spettri aerei, che illude a compiacimento infantile i più avvisati », come avviene p. es. nelle nubi. . . . . « L'architettura gotica rovistando nel mondo organico, imitane la bizzarria delle curve; e servesi della spirale a significazione dello aspirare al cielo, del *folium* ne' rosoni, della catenaria ne' fregi a merletto ec. Non v'ha varietà di linee o superficie che questo stile non sappia maneggiare artisticamente ».

Quanto alla figurazione complessa, essa deriva dalla « concoscienza di molti corpi naturali » in un insieme siffatto che il tutto raggiunga quel valore estetico che ciascuno de' singoli elementi, preso per sè, non aveva. Tali p. es. le costellazioni degli astri, e, sulla terra, le curve dei monti, il corso dei fiumi, e tutto quel complesso di elementi che costituiscono il paesaggio.

*continua.*

CECILIA DENTICE D'ACCADIA.