

VARIETÀ.

I.

IL PADRONEGGIAMENTO DELLA TECNICA.

— Voi avete un bel ripetere — mi diceva un amico pittore — che la *tecnica* non ha nulla che vedere con l'arte. La dottrina sarà vera in filosofia (che cosa non può dimostrarsi in filosofia!); ma è falsa nel fatto, almeno per noi altri pittori. Noi sappiamo che, senza tecnica, non si fa arte. Ognuno di noi, da ragazzo, è stato messo a disegnare nasi e bocche ed occhi, e poi gruppi di muscoli, e poi modelli di gesso e modelli vivi, e a copiare quadri e statue di buona scuola. Nè ciò accade per arbitrio o semplicemente per l'obbligo che ci viene imposto di frequentare le accademie e gli istituti di belle arti. Anche chi si educa da sè, liberamente, senza pastoie, deve di necessità percorrere lo stesso cammino. Un paesista si forma l'occhio e la mano col dipingere i più vari aspetti della natura e accumula schizzi e bozzetti. Artisti di altre tendenze s'impadroniscono di una serie di forme classiche, o dei ritrovati più sapienti e fini dell'arte moderna di tutti i paesi, che studiano nei loro viaggi e nelle grandi esposizioni internazionali. Ma chi è giunto a possedere codeste forme, che cosa possiede? È diventato artista? Niente affatto: non è artista, ma virtuoso; non possiede l'arte, possiede la tecnica. Se si arresta a questo punto, sarà quel che si chiama un abile praticante, quando riproduce i pittori di moda; un accademico, quando riproduce gli antichi. Ma se colui ha anima d'artista, se giunge il momento in cui gli lampeggia innanzi una visione propria e originale (una figura, per esempio, o un paesaggio); ecco che quell'abilità, quella virtuosità, animata dalla corrente ispiratrice, si mette a servizio della visione artistica, e nasce l'arte. Il pittore, che ha già ritratto tanti nasi e tanti alberelli, non è più nell'imbarazzo quando deve dipingere il naso del suo ritratto, o l'albero del suo paesaggio; i quali prendono peraltro, questa volta, un non so che, un accento, una vita particolare che, da mere esercitazioni, li fa diventare elementi di vera e vitale opera d'arte. Questa è la distinzione fra tecnica ed arte; e questa è la loro unione: la sola tecnica non è arte, ma, senza la tecnica, neppure l'arte è arte. C'è bisogno di citare esempi? Non si conoscono, a decine, artisti nei quali le idee forti e gentili sono impediti e impacciate dalla tecnica insufficiente? Non sappiamo a memoria il lamento mosso tante volte, qui, in Napoli, da artisti e critici

d'arte, contro Domenico Morelli, grande pittore (è stato detto) ma pessimista maestro? Il Morelli disprezzava il disegno, le esercitazioni, l'accademia in una parola; e, di certo, poteva ben darsi questo lusso, lui, che, in gioventù, aveva studiato molto disegno e fatta molta accademia, e possedeva perciò le attitudini tecniche in modo così pronto da sembrare innate: onde, nella maturità del suo ingegno, tutto concentrato nelle sue visioni di pittore-poeta, non si accorgeva neppure che esistesse, accanto all'arte, una tecnica. Non se ne accorgeva, come non ci accorgiamo dell'aria che respiriamo, quando i polmoni sono buoni e l'aria è ossigenata. Ma, quando i giovani si provarono a mettere in atto i consigli del maestro, e vollero sul serio saltare i gradi tecnici e fermare, di colpo, sulla tela le loro ispirazioni, come furono subito puniti dell'audacia! come si avvertì, allora, la mancanza dell'aria respirabile! come apparvero insopportabili quei quadri in cui c'era ingegno e non c'era pittura; c'era l'idea, ma le figure erano sproporzionate, e le braccia non si attaccavano ai busti o le gambe cominciavano a mezzo petto. In Napoli si formò perfino una leggenda perfida: si sussurrò che Domenico Morelli avesse dato quel consiglio rovinoso, per gelosia di artista che temeva i rivali, specie giovani. Certo, a tanta nequizia nessuna persona seria può prestare fede; ma il sorgere della leggenda prova l'impressione generale di orrore innanzi ai tristi effetti di quella propaganda contro la tecnica; e conferma che la tecnica, se non è tutta l'arte, è necessaria all'arte, perchè ne è elemento costitutivo. —

Questo ragionamento dell'amico pittore si ode ripeterè, *mutatis mutandis*, da critici di altre arti, e da poeti e letterati. E si adducono i medesimi fatti sul corso educativo e sullo svolgimento dei poeti e letterati, i quali imitano, traducono, verseggiando, si provano in brevi composizioni, fin tanto che non giungano a padroneggiare la tecnica poetica e letteraria. Se si arrestano a questo punto, sono semplici letterati; se vanno oltre, sono poeti e scrittori originali e compiuti. Ma se, per loro disgrazia, trascurano gli studii tecnici, se s'improvvisano artisti originali, saranno poeti e scrittori organicamente difettosi. Potranno destare qualche simpatia pel calore, la freschezza, l'affettività di certe loro immagini e movimenti; ma offenderanno l'uomo di gusto fine, con le imprecisioni, i press'a poco, le ripetizioni, i contorni molli e indecisi. L'arte, armata della tecnica, dà Foscolo o Leopardi; i quali, com'è noto, per buona parte della loro vita non scrissero se non esercitazioni, finchè, commossi poeticamente, raggiunsero la perfezione come quelli che possedevano già tutti i mezzi tecnici, atti ad esprimere ogni sfumatura delle loro idee. L'arte, senza tecnica, o con tecnica insufficiente, dà non il classico, ma il romantico; intese queste parole come distinzione di valore o di grado di perfezione: distinzione cioè tra gli scrittori che sono fermi e netti in ogni particolare, in ogni vocabolo, e hanno perciò la classicità della forma, e quegli altri che abbozzano e non finiscono, mescolano l'oro e il fango; e sono romantici. — Infine, un letterato che sia vissuto nell'am-

biente napoletano, potrebbe trovare qualche riscontro alla propaganda di Domenico Morelli tra i pittori, in quella che faceva Luigi Settembrini tra i letterati; quando inculcava calorosamente che bisognasse « scrivere come si parla ». Eppure il Settembrini immaginando di scrivere « come parlava », si era, per suo conto, formato sui trecentisti e sugli autori italiani « puri »; e il libro che aveva tra mano, quasi suo *vademecum*, era l'*Osservatore* di Gaspare Gozzi. Dopo di che, poteva ben consigliare ai giovani della sua scuola di adoperare nello scrivere tutte le parole e giri dialettali che venissero loro spontaneamente sulla bocca. Anzi, egli, per sua parte, ne dava arditamente l'esempio, mettendo nelle sue prose, in luogo di « albicocca » (si noti coraggio) il « crismelo », cioè il napoletano « cresuómmolo », che per altro, da buon ellenista, aveva curato prima di rimodellare alquanto sulla etimologia greca (χρυσόμηλον).

Innanzi a questi ragionamenti (i quali, naturalmente, non mi sbalordiscono per la loro novità, avendoli ascoltati infinite volte fin dai primi anni della scuola, e avendone perciò, prima di rifiutarli, bene esaminato il significato e il valore), debbo ripetere la mia affermazione radicale: — che nel processo della produzione artistica non entra mai alcun elemento pratico o tecnico che si voglia dire: la spontaneità fantastica regna, senza rivali, dall'inizio alla fine di quel processo; il concetto di tecnica è affatto estraneo così all'Estetica pura come alla vera e propria critica d'arte. Questa è altresì la ragione profonda dell'antica distinzione (per quanto fosse poi grossolanamente eseguita nei particolari) tra arti liberali e arti meccaniche. La « tecnica » (secondo che s'intenda questa parola) succederà al processo artistico già compiuto, per fissare materialmente il ricordo della visione artistica, o precederà come un dato della creazione artistica (1); ma nel processo artistico, considerato in sè, non riesce a penetrare: al modo stesso che un coltello, per quanto affilato e acuminato, non può penetrare — nella catena di un sillogismo; e, cioè, in un atto spirituale. Quando la parola « tecnica » si applica non a fatti economici e propriamente tecnici, ma a fatti artistici, una delle due: — o la parola è usata a casaccio rivelandosi con essa l'imprecisione del pensiero, o è una metafora, per designare nient'altro che l'arte stessa. E designa, in questo caso, non il produrre meccanico, ma quello creativo; non la τέχνη βαναυσική, ma l'Arte divina; non la *Fertigkeit*, ma la *Kunst* (2).

Altra volta ho recato esempi di giudizi, in cui la « tecnica » sembra concetto di molta importanza estetica perchè non vuol dire nient'altro che forma o immagine. Il medesimo accade nei ragionamenti riferiti di sopra nei quali pittori e letterati esaltano l'importanza artistica del padroneggiamento della tecnica. In grazia del concetto che vi si

(1) V. per il primo significato *Estetica* 2, 111-2; per il secondo, la *Critica*, II, 412-17.

(2) Dico la « *Kunst* » per atto di gratitudine; giacchè alla Germania principalmente si deve il senso moderno e prettamente estetico dato alla parola « arte ».

mescola, e che non è di tecnica ma di arte, i loro ragionamenti assumono, talvolta, sembianze di verità e di logica.

Ma l'errore fondamentale di quei ragionamenti, che conduce a stabilire, di fronte all'arte, una tecnica, con cui l'arte debba fare i conti, consiste in ciò: che in essi viene arbitrariamente diviso in due pezzi o stadii distinti, e opposto l'uno all'altro, l'unico e continuo processo artistico; e l'opera d'arte, che è una lenta elaborazione spesso di anni e anni o di una vita intera, viene concepita come qualcosa che sorga di colpo, e che abbia bisogno soltanto di trovare a sua disposizione, nel momento del suo sorgere, alcuni mezzi meccanici. Ristabilendo la verità psicologica (che artisti e letterati, non esperti in siffatte analisi, falsificano senza avvedersene) quel che sembra apprendimento tecnico e acquisizione di abilità materiale, è, fin dal suo inizio, nient'altro che produzione e attività, lavoro della fantasia, creazione d'immagini. Un poeta o pittore, che si dice in formazione, è già poeta e pittore: il pittore ha visioni ed espressioni, un mondo di fisionomie, di atteggiamenti, di movimenti, di combinazioni cromatiche, di macchie, che si ritrovano, in parte nei suoi albi e nelle sparse tavolette, in parte nella sua memoria; il poeta ha ritmi, paragoni, parole, trame di drammi e romanzi, germi di liriche, che si ritrovano in parte nei suoi quaderni e in parte nella sua memoria. Tanto questi prodotti sono già opere artistiche, che gl'intendenti d'arte regalerebbero volentieri, in certi casi, parecchi grandi quadri per una collezione di schizzi e di bozzetti; cose perfettissime in sè, e che si giudicano imperfette solamente quando si tolgano dal loro isolamento e si mettano in relazione con opere più vaste e complesse. Molti scrittori hanno dato il loro meglio negli epistolari e in altri scritti non destinati a pubblicità, in cui hanno messo il processo formativo del loro spirito, non giunto a più vasta conclusione. Saranno, codesti, organismi rudimentali, animali invertebrati, complessi semplicissimi di cellule, o singole cellule erranti, e non ancora animali superiori, non ancora l'uomo; ma son già esseri viventi, e nessuno ha il diritto di negare loro la vita perchè non hanno un'altra forma di vita.

Che cosa accade quando da essi si passa al lavoro più grande, al capolavoro? Niente di diverso di ciò che accade quando si passa dalla proposizione al periodo, dal periodo alla pagina, da due immagini alla fusione di entrambe in una terza, da un naso e un occhio isolati alla concezione di un profilo in cui l'occhio e il naso sono allogati e modificati. All'artista sembra che gli sorga innanzi, a un tratto, la visione dell'opera grande. In realtà, ciò che sorga a un tratto è un nuovo nesso, una nuova immagine in cui si unificano innumerevoli immagini precedenti, ciascuna delle quali ha già richiesto uno sforzo ed è stata una creazione geniale. E giacchè il nuovo nesso presuppone quelle innumerevoli immagini da connettere, è facile cadere nella illusione che quelle immagini non siano arte, ma mezzi; non sintesi, che vengano sottomesse a nuova sintesi più vasta, ma materiale inanimato, che bisogni possedere e padroneg-

giare per aprire il varco al capolavoro. Certo, nell'istante della nuova visione tutte le antiche perdono la loro vita propria e ricevono il soffio di una nuova; sono colpite da una morte che è la crisi inevitabile di una risurrezione e trasfigurazione. Ma la morte colpisce il vivo e non l'inanimato; la seconda vita è di chi ne ha già avuto una prima. Il nostro svolgimento spirituale è una serie ininterrotta di morti, che sono risurrezioni. Perciò anche accade che, nel percorrere gli studii, i lavori sparsi, i bozzetti, i tentativi di un artista fin dalla prima gioventù, si veda, quasi dappertutto, preannunziata la sua arte futura, il suo capolavoro: il che non accadrebbe se la sua vita precedente fosse d'istruzione meccanica e non di produzione organica. Anche le imitazioni e le copie hanno il loro lato di originalità, non foss'altro nelle tendenze e predilezioni, che rivelano.

Tecnica, dunque, intesa come qualcosa di meccanico, non si ha mai, nella produzione geniale, che è poi la sola artistica. Tutt'al più, si potrà applicare quel concetto all'arte sbagliata, cioè alla parziale assenza dell'arte; come è il caso di coloro che accumulano singole forme, spesso ecletticamente, e non sono in grado di fonderle, e invece di lasciarle così sciolte, in una dispersione che avrebbe del genuino e dell'artistico, le connettono artificiosamente, cioè meccanicamente. Di questi artisti mancati si dice (e non è malamente detto) che posseggono la tecnica e non già l'arte. Sono artisti, che non la spuntano; e il fatto stesso che il concetto di tecnica diventa opportuno e calzante nell'arte sbagliata, è la migliore riprova che si possa dare della sua inapplicabilità all'arte in quel che ha di peculiare ed essenziale.

È degno di nota, per altro, che proprio gli artisti sogliano sconoscere o diminuire il *quid divinum*, che è in essi, e che non è, come credono, uno zampillo, ma una serie di rivoletti e ruscelli che si accolgono a formare un fiume. In questo sconoscimento si mescola talvolta uno strano motivo di vanità: l'artista, affermando che, di ciò che egli fa, una gran parte è appresa, studiata, ricercata per molti anni e con indefesse fatiche, si viene a dare l'aria di uno scienziato; di uno cioè che ponga a base della sua arte la Scienza, l'idolo, il feticcio dei tempi nostri. A dir vero, neanche la scienza, la vera scienza, ha nulla di meccanico; ma, poichè per scienza si sono intese molto spesso le ricette della farmaceutica e la costruzione del fonografo, è agevole comprendere il legame tra quel falso concetto dell'arte e questo falso della scienza. Ma gli artisti non sono scienziati in nessun senso: nè filosofi come Platone, nè tecnici come Edison; sono semplicemente artisti, cioè potenze fantastiche, in tutto ciò che essi fanno in quanto artisti.

Mi è accaduto di menzionare i nomi illustri di Domenico Morelli e di Luigi Settembrini, e ricordare alcune loro esortazioni e consigli pedagogici, accompagnati dalle aspre censure che suscitarono. Ebbene, il pittore Morelli e lo scrittore Settembrini furono forse, talvolta, incauti, non misurando l'effetto delle loro parole e non dandosi pensiero dei frain-

tendimenti che dovevano facilmente incontrare presso i giovani immaturi, le persone incolte, gl'incapaci e impotenti. Ma essi, battendo sulla spontaneità come unico fattore della pittura e della letteratura, affermavano la grande verità che irradiava la loro coscienza di pittori e di scrittori. Produsero danni? Non so, o meglio, non credo. Chi, in arte, si lascia rovinare dai consigli falsi o falsamente intesi, è già rovinato; perchè con l'accogliere passivamente il consiglio che non gli si confà, mostra di possedere poca forza di reazione, e cioè vena artistica debole e pigra.

B. C.

II.

INTORNO ALLA STORIA DEGLI STUDI POLITICI E SOCIALI.

Nell'articolo, che abbiamo ristampato di Vincenzo Cuoco intorno agli scrittori politici italiani (1), accennandosi al disegno di una storia della legislazione in Italia, si annovera tra i compiti di tale storia: « Mostrare l'influenza della scienza sullo stato civile e a vicenda l'influenza dello stato civile sulla scienza ». Faremo un breve commento a questa esigenza che il Cuoco non è il solo a manifestare.

« Storia degli studii sociali e politici », « storia della scienza della legislazione », « storia della scienza politica », « storia delle scienze morali e politiche », « storia delle teorie sociali », e simili, accennano tutte, su per giù, a un medesimo problema. A noi è indifferente l'una o l'altra denominazione; posto che sia ben chiaro trattarsi della storia dei programmi, che gli uomini hanno via via formulato pel regolamento della vita sociale.

E poichè la vita sociale comprende la politica interna ed estera, la legislazione civile e penale, l'economia e le finanze, gli ordinamenti militari, l'educazione, e via dicendo, tutte queste cose rientrano nel quadro di una storia degli studii sociali e politici. Della quale fanno parte dunque la storia dell'economia politica, delle dottrine finanziarie, delle teorie pedagogiche, dell'arte della guerra, e così via.

Senonchè, nei libri che trattano di questi argomenti si trova di solito mescolato un elemento, che a noi sembra estraneo: la storia delle speculazioni filosofiche, che pigliano le mosse, o in qualche modo si riattecchano accidentalmente a quei problemi sociali.

(1) Vedi la *Critica*, II, 337-341.