

VARIETÀ.

I.

LA « MACCHIA ».

Pochi conoscono un libretto di Vittorio Imbriani, *La quinta Promotrice* (Napoli, 1868), serie di lettere indirizzate al pittore e incisore siciliano Sarò Cucinotta, intorno all'esposizione, fatta dalla Società promotrice di belle arti, in Napoli, nel 1867-68. Al pari di tutti gli altri scritti dell'Imbriani, è amenissimo, pieno di divagazioni satiriche, di curiosità storiche e letterarie, di trovate bizzarre d'ogni sorta.

Ma l'opuscolo ha anche speciale importanza, perchè è come il risultato di un duplice movimento intellettuale: la rinnovazione nei criteri estetici generali, promossa dal De Sanctis; e la rivoluzione pittorica contro l'accademismo, operata nell'Italia meridionale da quello spirito assetato di umile realtà, che fu Filippo Palizzi, e dall'anima passionale, meditatrice e sognatrice di Domenico Morelli.

L'Imbriani, che era stato discepolo del De Sanctis a Zurigo, ed era amicissimo del Palizzi, e viveva tra i giovani artisti di Napoli, e assisteva al nascere e progredire quotidiano delle loro opere, partecipe dei loro vivaci dibattiti in quegli anni di fervore e di slancio, — rappresenta un modo di critica, che raccoglie e fonde tra loro quelle due diverse, e pur concorrenti, tendenze.

Egli si oppone risolutamente alla corrente artistica, la quale dalla Francia, dall'Inghilterra e dalla Germania cominciava a penetrare, allora, in Italia: la corrente della ideomania, e, cioè, della pittura con intenzioni filosofiche, morali e satiriche. Ricorda, a questo proposito, quanto aveva fatto il « glorioso *ciucciario* » (dipintore d'asini), Palizzi, per richiamare i giovani allo studio del vero e inculcare la perfetta esecuzione, predicando che il soggetto è indifferente, purchè sia reso con piena chiarezza ed evidenza; che le pretese idee sono superstizione e superfetazione; e che tutta la pittura consiste nel sentimento e nell'esecuzione. Allorchè Domenico Morelli, viaggiando in Germania, aveva visto i dotti affreschi del Kaulbach sulle pareti dello scalone del nuovo museo di Berlino, era rimasto freddo. « A me pareva (scrive in certe sue pa-

gine di memorie (1)) che, non sapendo la lingua tedesca, non mi riuscisse neppur di leggere quei pensieri, espressi in quella forma ». Gli affreschi del Kaulbach sono menzionati anche dall'Imbriani con vivace sentimento di antipatia: « tutta la poesia, che si sforzano di raccattare (egli dice), non basta ad appagar l'occhio ».

Anche della pittura storica l'Imbriani si spaccia in poche parole: non c'è distinzione tra quadro storico e quadro di genere; il quadro storico, è anch'esso, per così dire, quadro di genere. Altro è il titolo, altra la realtà di una pittura. Un quadro, p. e., di quella esposizione del 1867-68, s'intitolava: *La convalescenza del cavalier Baiardo*. Ma, nella sua realtà, si svelava subito come nient'altro che lo sfogo di una pomposa fantasia pittorica meridionale. Il dipinto ritraeva, con molta bravura, una stanza dal pavimento marmoreo, sparso di ricchi tappeti, con lusso di mobili e stoffe; dove, su una poltrona cremisi e oro, poggiante la testa sopra un guanciale giallo, vestito di un corpetto roseo, con una tracolla bianca sostenente il braccio ferito, con le ginocchia coperte da un tappeto lioné, giaceva il così detto Baiardo; mentre una fanciulla seduta, volgente le spalle al pubblico, in abito verde e oro, suonava il salterio, e, più in fondo, due altre, l'una vestita di bruno, l'altra di viola, cantavano guardando la carta. « E Ciccio Chiariello, il telaiuolo medagliato che somministra tela a tutti i pittori di Napoli, travestito riccamente da gentiluomo italiano dei tempi, guarda la scena, riflettendo, con la testa appoggiata al pugno ».

Così l'Imbriani vedeva e interpretava i quadri: talvolta, a dir vero, con un tono di critica, che risente l'*atelier*, ma che, tuttavia, era benefica reazione contro l'ordinaria critica d'arte, la quale riduceva i dipinti a raccontini letterari, e scordava luci, ombre e colori. Dagli artisti, per l'appunto, l'Imbriani aveva appreso il disprezzo verso gli « intelligenti » e gli « amatori », che non sono mai penetrati nelle intime latebre della produzione artistica e non sanno seguire con lo sguardo quel che un pittore o uno scultore propriamente cercano. Quasi sempre, per altro, il nostro critico dà prova di elevato senso dell'arte, come si può vedere dalle discussioni intorno alle pitture del Morelli. Il quale, in quel tempo, stupiva il pubblico con la sua foga di creazione, con la sua ricerca insaziabile di motivi pittorici, e con l'esporre tele che sembravano abbozzi, ed erano, per lui, finitissime, giacchè vi aveva riversato, immediatamente, tutta la piena del suo sentimento. Tra quei voluti « abbozzi », era il meraviglioso *Cristo deposto* (che fu comperato, nel 1901, alla vendita della Galleria Vonwiller, dalla casa Pisani, e, ora, credo si trovi a Berlino). Ecco come l'Imbriani lo sentiva e descriveva:

(1) *Filippo Palizzi e la scuola napoletana di pittura dopo il 1840*, ricordi, in *Napoli nobilissima*, vol. X, 1901, pp. 65-71, 81-88.

« Una scena di notte: misteriose figure assistono ad un funebre rito; donne accasciate dal dolore, disposte ad emiciclo intorno ad un cadavere; uomini ritti, che contemplan e ripensano quel sacrificio compiuto e sembrano aspettare qualcosa di sovrumano da quella salma rinvolta tra fasce profumate d'unguento e mirra. La luna sorge grandiosa dietro la bruna collina, su cui due croci ancora dritte staccano per nero. La sanguigna luce delle torce accese, sostenute da figure in primo piano, sponendosi ai raggi pallidi della luna, coloriscono di pace e di dolore i volti del figliuolo e della madre. Dove le facce delle Marie? nascoste tra le bende. Quanta muta eloquenza di dolore non si nasconde all'occhio? Come giacciono, come siedono? Non mel domandate: il dolore non ha posa. Non riconoscete gli apostoli? le Maddalene? i poveri seguaci della parola del Cristo bestemmiate, isolati, derisi? Quel gruppo pare che aspetti, nella quiete della notte, l'ultima parola, l'ultimo conforto dalle labbra di quel cadavere. Che profondo silenzio!... Parmi sentir il crepitare delle torce, misto ai sospiri che si perdono col soffiare della brezza notturna. Un brivido mi corre per le ossa, e mi scuoto levandomi dinanzi a quella tela, tutta rimescolando in me la storia di quel grande ».

Abbozzata soltanto?

« La profonda impressione del Morelli, completa, intera, senza perdita alcuna, mi si trasmette per mezzo della semplice macchia; e questa è forza di logica esecuzione. Una mano dalle cinque dita, una testa, una piega, una figura più circoscritta, sarebbe stata la negazione di quel quadro. È tutta la scena, nel suo indefinito, che ci comunica la gran forza del sentimento: il dolore si sente ma non si vede, le lagrime s'indovnano senza che ci si mostrino, e l'ora e il momento, nel complesso, sono il mistero che avvolge figure e paese, dolore e pianto » (1).

In verità, percorrendo questo libretto dell'Imbriani, sono rimasto meravigliato che un simile indirizzo di critica delle arti figurative non venisse proseguito e perfezionato, e, anzi, dileguasse del tutto, senza traccia o ricordo. L'autore stesso non dovè avere piena coscienza dell'importanza di ciò che aveva tentato, perchè di critica d'arte non si occupò più oltre; e si dette poi, tutto, alle minuterie di una bizzarra erudizione. Era quello, di certo, un indirizzo assai più sano di parecchi, che vigono oggi in Italia: della critica modistica, che discorre di pittura e scultura come se discorresse di culinaria, secondo che l'arte le fa l'effetto di essere, più o meno, nuova e stuzzicante; o della critica, che si potrebbe dire di montatura, che escogita simboli e analogie, e ora si lascia canzonare dai pittori e scultori ciarlatani, ora, complice di costoro, canzona la buona gente.

(1) Si vedano, ora, intorno al « bozzo » nell'opera del Morelli, e in ispecie intorno al *Cristo deposto*, le belle pagine di V. SPINAZZOLA, *Domenico Morelli* (Napoli, 1907), pp. 35-41.

Senonchè, l'Imbriani, il quale aveva mente e cultura filosofica, non si limitava a esercitare la critica nel modo di cui abbiamo dato saggio; ma tentava anche di formolarne la teoria. Sotto l'efficacia dell'hegelismo, egli, in una lettera intorno a *Bernardo Celentano*, pubblicata nel 1864, aveva già sostenuto che la pittura debba rappresentare l'Idèa. La pratica con l'arte, la meditazione intorno a essa, lo persuasero ben presto dell'erroneità di quella prima veduta, che recisamente rifiuta e rinnega nel libretto di cui discorriamo. Che, se mai voglia ancora sostenersi che la pittura debba ritrarre l'Idèa, ciò si deve intendere dell'idea pittorica. E che cosa è l'idea pittorica? È (diceva l'Imbriani) la macchia.

Un pittore, nel mostrare a lui un giorno un libro illustrato, vedendolo mal soddisfatto dei mediocri disegni e fotografie che vi erano contenuti, gl'indicò, come il meglio del volume, una mosca schiacciata tra due pagine; così bellamente schiacciata, che era già tutta l'idea di una pittura. Nello studio del Palizzi, fra i tanti quadri e bozzetti, pendeva a una parete un cartoncino di qualche centimetro, splendidamente incorniciato, e sul quale non erano se non quattro o cinque pennellate: « quelle poche pennellate, che non rappresentavano nulla di determinato, eran pure così felicemente intonate, che nessun altro dipinto nelle due stanze, per quanto perfetto di plastica, ed interessante pel soggetto, pareva uguagliarlo: quell'accordo di colori commoveva a briosa letizia », svegliando nella fantasia immagini consone. Un tronco di colonna di marmo africano, che era in vendita in via Costantinopoli, aveva tali venature, che, ogni qual volta l'Imbriani si fermava a guardarle, gli destavano lo stesso sentimento, le stesse precise immagini: una calca di belle donne ignude, vereconde e paurose, come in certe fiabe e in certi episodi di poemi cavallereschi: « mai un'immagine vestita, mai un'immagine virile, mai un'immagine di lasciva nudità ».

« Che cosa è dunque la macchia, ridotta all'ultima espressione? Un accordo di toni, cioè di ombre o di luce, atto a risuscitar nell'animo un qualsivoglia sentimento, esaltando la fantasia fino alla produttività. E la macchia è il *sine qua non* del quadro, l'essenziale indispensabile, che può far talvolta dimenticare qualunque altra qualità assente, e che non può venir supplita da nessuna. Essa macchia è l'idea pittorica, come l'idea musicale è un dato accordo di suoni, che il maestro addimanda motivo. Ed in quel modo che in fondo al più lungo e ricco e svariato spartito si richiede un motivo fondamentale, dal quale tutto organicamente si svolga e derivi: così pure, in fondo al più smisurato dipinto, sia pur vasto quanto il *Giudizio* michelangiolesco, ci vuole un certo partito di luce e d'ombre, dal quale prende carattere. E questo partito di luce e di ombre, questa macchia, è ciò che realmente commuove il riguardante; non già mica, come il volgo s'illude, l'espressione delle figure, o la sterile materialità del nudo subietto. Parimenti, in musica, non sono le parole appiccate, il libretto, anzi il carattere della melodia, che produce l'emozione

negli ascoltatori, e strappa lagrime, e fa accelerare il passo, e riempie di furore, e trascina a ballare, e rasserena gli esagitati ».

Non già che la macchia, senza la quale non è possibile nessun quadro, sia tutto il quadro. La mosca schiacciata, le quattro o cinque pennellate sul cartoncino, le venature del tronco d'africano, contengono l'accordo di colori che ci vuole in un quadro, lo suggeriscono alla fantasia; ma non sono ancora esso quadro; come la prima battuta del motivo non è tutto lo spartito, ancorchè tutto lo spartito sia l'esplicazione di quella prima battuta. La macchia è, dunque, « il ritratto della prima impressione lontana di un oggetto, ovvero di una scena; l'effetto primo e caratteristico, che s'imprime nell'occhio dell'artista, sia che vegga l'oggetto e la scena materialmente, sia che percepisca questo o quella con la fantasia o la memoria. È il saliente, il caratteristico, nell'effetto di luce, prodotto dallo speciale aggruppamento di persone e cose variamente colorite. E, quando dico lontana, non intendo il caso della lontananza materiale, anzi quello della lontananza morale, che consiste nel non avere ancora accolto in sé il percepito con tutti i suoi particolari; recezione che può solo accadere con lungo intendere, con amorosa attenzione ».

Tra quel ritratto di prima impressione, e il ritratto determinato, minuto, particolareggiato, corre l'intero processo artistico:

« L'eseguire, il terminare un quadro non è altro che un ravvicinarsi sempre più all'oggetto; che sbrogliare e fissare ciò che ci è passato negli occhi come un barbaglio. Ma, se manca quel primo accordo armonico fondamentale, la esecuzione, il finito, per grandi che sieno, non riusciranno mai a commovere, a destare nello spettatore sentimento alcuno, mentre invece la sola e nuda macchia, senza alcuna determinazione di oggetti, è capacissima di suscitare questo sentimento » (1).

E accade spesso un fatto assai importante. Nell'avvicinarsi, che il pittore fa, con l'attenzione e l'esecuzione, a ciò che costituisce la macchia, questa viene, talvolta, smarrendo parte del suo vigore, o lo perde del tutto:

« Quante volte i bozzetti d'un quadro non sono, artisticamente parlando, di gran lunga superiori al quadro medesimo eseguito, forbito e perfetto? Ma questo accade sempre, che il primo getto di qualunque opera d'arte sia più potente rivelatore dell'artista e del suo pensiero, che non il lavoro limato e compiuto; l'incorrettezza medesima, per cui, nella prima manifestazione di un'impressione potente, si trasmoda nell'esagerare il caratteristico di essa, aggiunge efficacia alla manifestazione. L'esecuzione inforsa quella prima robusta percezione; l'attendere genera spesso confusione. La macchia è tutta quanta dell'artista: è il modo suo proprio di afferrar quel bello che si propone, è la sua idea, è la parte subiettiva

(1) Qualcosa di simile, ricorda lo stesso Imbriani, aveva già osservato VINCENZO CUOCO, in un brano del *Platone in Italia* (XXXIII, lettera di Cleobulo).

del quadro; mentre invece l'esecuzione è la parte obiettiva, è il soggetto che si fa valere e s'impone. Quegli è vero e sommo artista, e può vantarsi d'aver fatto un capolavoro per antonomasia, che giunge a riprodurre i particolari con quella esattezza che illude, senza minimamente alterare o perdere la macchia espressiva ».

Questa teoria della macchia, così efficacemente esposta dall'Imbriani (e che sarà stata letta con interesse, potendosi considerare quasi inedita, a causa dell'estrema rarità del libretto che la contiene), deve essere, senza dubbio, spogliata da qualche bizzarria, e, soprattutto, bisogna tenere ben presente che la macchia non è oggettivamente nelle cose, ma è creazione dell'artista, il quale, poi, talvolta, crede di ritrovarla nelle cose, in cui la trasporta. Ma, fatta quest'ovvia avvertenza, è da riconoscere che quella teoria determina assai bene il carattere, pel quale la pittura è arte, e non già allegoria o segno di idee. Tuttavia, in quanto teoria estetica, resta ancora monca, se non risponde all'ulteriore domanda: « Il processo descritto di sopra è tutto proprio della pittura? ». E diventa, poi, erronea, quando, a tale domanda, dia risposta affermativa.

Ora, l'Imbriani si propose la domanda, e le risposte affermativamente. Sarebbe, invero, pretendere troppo, se si aspettasse da lui, nel 1868, la radicale distruzione di quello che soglio chiamare l'errore lessinghiano dei limiti delle arti, e che, a stento, ora, si comincia a riconoscere come tale. — Per l'Imbriani, dunque, il processo descritto è affatto proprio e caratteristico della pittura, o, meglio, di un gruppo di arti, nel quale entrano la pittura e la musica, in antitesi verso la poesia. La pittura è musica di colori, come la musica è pittura di suoni: « Queste due arti s'indirizzano del pari al sentimento, e lo commuovono, l'una con accordi di luce, l'altra con accordi di suoni; entrambe hanno quindi un elemento materiale equivalente, che le limita in angusti confini: angustia, beninteso, al paragone dell'infinito campo che la poesia occupa ». « L'effetto pittorico rimane nell'indeterminatezza del sentimento, benchè vi rimanga meno dello scultorio e del musicale ». « L'arte sola, che dia il determinato, è la poesia, perchè è la sola che s'indirizza alla mente e non al senso; è, quindi, la sola che possa rivelarci l'interno delle apparenze, evocate dalle altre: la ragione di quel lamento musicale, il perchè di quel gesto iroso della scultura, il motivo di quella finestra parte aperta e parte socchiusa, da cui il pittore ha ottenuto un misterioso effetto di luce ». In conformità di queste idee, egli entrava a discutere i sistemi di classificazione delle arti dell'Hegel e del Vischer, e, più particolarmente, quello, di fresco pubblicato, di Antonio Tari, in cui la pittura era messa al vertice della piramide artistica, in posto superiore alla stessa poesia.

Non ripeterò ciò che ho scritto altrove intorno all'unità dell'arte e all'assurdità di ogni indicazione di caratteri, che mena a costituire i circoli delle arti particolari. Il ragionamento apodittico, con cui ho dimostrato quell'assurdità, è, a mio parere, inconfutabile; e inconfutato

infatti, è rimasto, giacchè coloro che si sono messi a contraddirmi in questa parte, invece di combattere quel ragionamento, hanno girato largo, perdendosi in paragoni e metafore, e ora invocando l'autorità del Lessing, ora deplorando che, con la mia critica sottigliezza, si sradichino e gettino al fuoco molte belle piante lussureggianti del giardino dell'Estetica; quasi che un filosofo debba fare il giardiniere.

Ma basta leggere la descrizione che l'Imbriani offre del procedere dell'arte pittorica perchè si riconosca subito che la stessissima descrizione è applicabile, senza mutamento alcuno, alla poesia, che pure si vorrebbe distinguere, sostanzialmente, da quella. Ogni poeta sa che l'ispirazione gli si presenta, per l'appunto, come una macchia, un motivo, un ritmo, una linea, un movimento psichico, o come altro si voglia dire, in cui niente è determinato e tutto è determinato; in cui c'è già quel metro e non altro, quelle parole e non altre, quell'ordine e non altro, quell'estensione e quelle proporzioni e non altre. E ogni poeta sa che il suo lavoro consiste nello sbrogliare quella macchia, quel motivo, quel ritmo, per ottenere alla fine, pienamente determinata, recitabile a voce alta, trascrivibile in lettere, la impressione medesima che aveva avuto, come in un lampo, nella prima ispirazione. Il valore della poesia è, come quello della pittura, nella macchia, nell'onda lirica; non già nella ricchezza e importanza dei pensieri, dei sentimenti e delle osservazioni di fatto, o nella capacità di svelare segreti. Nella macchia, nel ritmo, nel motivo è la sua ragion d'essere e il suo fascino: senza la macchia, un componimento può essere sapientissimo, avere infiniti pregi, e non sarà poesia; come, per contrario, quando quella c'è, può avere qualche difetto nei particolari, e, tuttavia, s'impossesserà delle fantasie e degli animi, quale opera di poeta e non già di meccanico. Ma che dico, il poeta? Non c'è prosatore o scrittore in genere, che non abbia fatto esperienza di quel processo: qualsiasi scrittore, per quanto abbia studiato un argomento e meditatovi intorno, non si può mettere a tavolino e scrivere, se quegli studi e quelle meditazioni non si organizzano nel suo cervello, non risuonano interiormente come un ritmo, non acquistino linea come un corpo, non pigliano colore come una macchia. « Ho tutto in mente (dice, talvolta, ingenuamente, lo scrittore), ma non so cominciare; mi mancano soltanto le prime parole ». E l'assenza di quelle prime parole è, invece, per l'appunto, l'assenza del ritmo estetico. Trovate quelle prime parole, si è in carreggiata, perchè tutto è stato trovato: la macchia si è formata, e bisogna solamente determinarla e fissarla.

La macchia, insomma, di cui l'Imbriani si prova a costruire la teoria, è nient'altro che l'essenza del fatto estetico, l'intuizione. Muta nome, talvolta, ma non mai carattere; e, del resto, i nomi stessi non tanto li muta quanto li commuta e permuta di continuo, onde si parla di colore in poesia, di ritmo in scultura, di linea in musica, di motivo in pittura; con grande scandalo dell'Herbart, con grande gioia di chi vede, in quest'uso del linguaggio, una bella conferma dell'unità intrinseca delle arti.

Perciò, l'Imbriani (come è accaduto, del resto, a parecchi altri), credendo di enunciare, con quella teoria della macchia, il carattere proprio di un'arte particolare, e dicendo, indubitatamente, qualcosa di solido e di vero, ha enunciato, invece, ancora una volta (e altro non poteva), il carattere puro e semplice dell'arte, dell'arte in universale.

B. C.

II.

LA LINGUA UNIVERSALE.

L'idea di una lingua universale è la sublimazione del falso concetto, che si è avuto pel passato, e si ha ancora d'ordinario, circa il linguaggio. Questo falso concetto consiste nel credere che il linguaggio sia un congegno, che l'uomo si sia foggiato, per comunicare ai suoi simili il proprio pensiero. Secondo siffatto modo di vedere, il pensiero starebbe dapprima, nella mente dell'uomo, fuori del linguaggio: il linguaggio gli si aggiungerebbe poi, per atto pratico, in vista dell'utile e del comodo. E, poichè i congegni nascono rozzi e si perfezionano via via nel corso dei secoli, non è meraviglia che, assimilato a essi, il parlare effettivo degli uomini, il linguaggio quale si è storicamente formato, appaia quasi un lavorare con strumenti vecchi o, a dirittura, barbarici, riadattati alla meglio, ma sempre pesanti e incomodi; e sorga, perciò, il desiderio di surrogare a quei vecchi strumenti, o di possedere accanto a essi, un strumento nuovo, costruito di sana pianta. Pel quale si farà tesoro, sì, delle esperienze secolari; ma si seguiranno criteri razionali, che permettano di raggiungere più facilmente, e meglio, lo scopo della comunicazione. I fucili a ripetizione hanno sostituiti quelli a pietra; i treni-lampo, le vecchie diligenze: perchè mai il linguaggio ultimo-modello non sostituirebbe il rappazzato neolatino, il frondoso tedesco e l'ibrido inglese?

Il falso concetto del linguaggio è evidente in tutti i vagheggiatori e promotori di una lingua universale; dal Cartesio e dal Leibniz, giù giù fino al dottor Zamenhof, inventore dell'Esperanto, e ai signori Couturat e Léau membri della « Delegation per l'adottamento di una lingua internazionale ausiliare », e autori della *Histoire de la langue universelle* (1). Al Cartesio (com'è noto) pareva cosa agevole costruire una lingua universale, dove si avesse un modo solo di declinare, di coniugare e di costruire le parole, e non fossero verbi difettivi o irregolari, « *qui sont toutes choses venues de la corruption de l'usage* ». Il dottor Zamenhof, fin dal tempo che compiva i suoi studi letterari al ginnasio di Varsavia, si convinse che « *la complexité des grammairies naturelles était une ri-*

(1) Paris, Hachette, 1903, 8.º gr., pp. xxx-576.