

VARIETÀ.

I.

LA RIVOLTA REALISTICA NELLE ARTI FIGURATIVE.

(A PROPOSITO DI UN DOCUMENTO ITALIANO).

Gli scritti d'arte dello scultore Adriano Cecioni, di cui fu deliberata la pubblicazione, anche per consiglio del Carducci, fin dal 1888, due anni dopo la morte dell'artista, son venuti alla luce or è qualche anno, a cura del prof. Gustavo Uzielli (1). Essi costituiscono, nel loro complesso, uno dei documenti più importanti della rivolta antiaccademica e realistica in pittura e scultura, avvenuta in Italia verso la metà dello scorso secolo.

Chi fosse il Cecioni non occorre ripetere a chi conosca l'ultima storia artistica italiana oltre i nomi più noti; e ricorderemo soltanto ciò che della sua personalità riguarda più da vicino gli scritti che esaminiamo. I lavori d'arte del Cecioni (che tuttavia meriterebbero di essere assai meglio conosciuti ed apprezzati) son pochi. Non gli permisero di lavorar molto la sua debole costituzione fisica, il suo temperamento ultrasensibile, insofferente ed irascibile, il suo carattere inadatto anche ai più lievi accomodamenti che la vita esige, e le conseguenti angustie materiali. Ma egli non ebbe sempre l'animo raccolto nella produzione dell'arte, anche perchè provò prepotente il bisogno di meditare sull'arte, che egli stesso e i suoi compagni di fede producevano, di penetrare e chiarire l'ideale della sua scuola, di comunicare, sentirsi in un gruppo, discutere, scrivere. Si può dire, anzi, che le debolezze della sua natura, e quindi le difficoltà della vita pratica, fossero in lui, a loro volta, un effetto della sua doppia inclinazione al lavoro d'arte e alla riflessione sull'arte. Scriveva di lui, con affettuosa penetrazione, Diego Martelli: « Come tutti quelli che sentono il domani, ragionava più che poteva, poi fantasticava e giungeva fino alla stravaganza, tanto che ne fu spesso, o quasi sempre, ammalato ». Certo, se, come noi crediamo, la rivolta rea-

(1) ADRIANO CECIONI, *Scritti e ricordi*, con lettere di G. Carducci, F. Martini ecc. e con prefazione e note di Gustavo Uzielli, Tip. Domenicana, 1905 (8.º, pp. xv-484).

listica fu una delle più grandi date nella storia delle arti figurative in tutti i paesi, non deve apparire strano che qualcuno degli artisti che la facevano, più degli altri inclinato alla riflessione, si sentisse, più degli altri, predominato dalla necessità di spiegarla. Accade spesso così. Per tal modo, come anche suole accadere, l'acume critico del Cecioni, che non fu certo grande per sè stesso, nè sviluppato da una solida educazione, appare a noi più profondo, per effetto delle profonde verità teoriche, cui esso, pur senza chiara coscienza, si applicava. Tali appaiono, in generale, nella storia di ogni arte, gli artisti che operarono una qualche rivoluzione, e si sforzarono di giustificarla. Necessità pratiche, d'altra parte, sospingono gli artisti rivoluzionarii a difendere il proprio ideale altrimenti che con la sola produzione delle opere; e, per ciò che concerne la rivolta realistica in Italia, il Cecioni, fiero quanto povero, avido di giustizia quanto infelice, era tra quelli che più sentivano imperioso il bisogno di « parlare ». La vita del Cecioni è, in pochi tratti, la conferma più evidente della natura, diciamo così, « sociale » dello scultore fiorentino, al quale non poteva riuscire di chiudersi nella « torre d'avorio » del suo lavoro d'arte. A Napoli, — dove venne per aver vinto il concorso al pensionato, malgrado le sue prime ribellioni all'Accademia fiorentina, — fece parte, col De Nittis, col De Gregorio e col Rossano, della così detta *Scuola di Resina*, uno dei più notevoli centri d'arte rivoluzionarii; dopo essere stato a Parigi e a Londra, dove, pur col respiro concessogli dai più facili guadagni, non riuscì ad equilibrarsi e a mettersi sulla via del raccoglimento e del lavoro, si stabilì definitivamente a Firenze, tra gli amici del famoso gruppo dei « macchiaiuoli »; e qui scrisse la maggior parte degli articoli contenuti nel presente volume, pubblicandoli in riviste e giornali. — Il Cecioni morì nell'86: Giosuè Carducci che dal gruppo *La madre* esposto a Torino, aveva tratta l'ispirazione per la sua lirica dallo stesso titolo, dettò per la tomba di lui questa epigrafe: « *Adriano Cecioni — dell'arte — operatore e giudice superbo — tardi conosciuto dai più — sempre amato dai buoni — non dalla fortuna — nato 1836 — morto 1886* ».

Bisogna esser grati al prof. Uzielli, che fu stretto amico del Cecioni, ed ebbe conoscenza diretta dell'ambiente in cui questi si svolse, di avere raccolto con tanta intelligenza gli scritti dello scultore fiorentino, scegliendoli, ordinandoli, annotandoli: il lavoro, ch'egli ha compiuto, non era facile. Inoltre, lo stesso Uzielli, con la prefazione e con la biografia dell'artista, ha resa più agevole la lettura del volume, mettendo in evidenza, e discutendo da uomo di gusto e da conoscitore dell'arte, le due questioni principali intorno a cui si aggirano gli articoli del Cecioni: la competenza dei non tecnici nella critica delle arti figurative, il significato dell'arte realistica.

Sotto lo pseudonimo di Ippolito Castiglioni, il Cecioni pubblicò un opuscolo intitolato *I critici profani all'Esposizione nazionale del 1880 in Torino*, il quale suscitò scandalo, e dette luogo ad una vivace pole-

mica, cui presero parte, nel *Fanfulla della Domenica*, Enrico Panzacchi e Ferdinando Martini. Ricordare gli argomenti, più o meno estrinseci e superficiali, coi quali il Cecioni negava ai « profani » la facoltà di giudizio in materia d'arte, e gli avversarii sostenevano la tesi contraria, — sarebbe inutile. Bene osserva l'Uzielli che « il Cecioni stesso si contraddice e quindi il lettore troverà in questo volume la critica di tali idee fatta da lui stesso ». Ma bisogna por mente, a nostro vedere, ad un motivo profondo, che animava la polemica del Cecioni; ad un motivo, non scorto dagli avversarii, nè avvertito chiaramente dallo stesso Cecioni. Questo motivo era l'odio per la « letteratura » nell'arte. Egli scriveva, dei letterati che fanno la critica d'arte: « Con un soggetto della storia greca o romana sono a cavallo, perchè vanno a ripescare tutti i componimenti fatti al Ginnasio e così tirano in lungo quanto vogliono; e, se la statua rappresenta Platone, ci dicono quando egli nacque, quando morì, se preferiva l'estate all'inverno, se dormiva volentieri, se era amato dai suoi concittadini, se aveva fratelli o sorelle... ». Della sua *Madre* diceva che sarebbe stata altrimenti apprezzata, se l'autore l'avesse intitolata, per esempio, *La madre di Garibaldi!* E altrove, esprimendo più direttamente il suo pensiero: « Parliamoci chiaro. La migliore educazione artistica è quella che si riceve dalle forme degli oggetti con i quali siamo in continuo contatto; il senso artistico si deprava, si raffina, si corrompe, si purifica, a misura che la forma dell'oggetto peggiora o migliora, si perfeziona o si corrompe ». Era dunque l'odio per la « letteratura » nell'arte, che si tramutava, in lui, in odio anche per la « letteratura » sull'arte. I critici letterati, con le loro disquisizioni estrinseche sul tema rappresentato, perpetuavano l'equivoco della « letteratura »; e ciò non era tollerabile per il Cecioni, quando da un lato egli aveva gli antichi accademici con la loro « letteratura » storica e patriottica, dall'altro vedeva sorgere un nuovo modo di « letteratura » in certa malintesa poesia, quale si accentuava sopra tutto nel Morelli. Era il suo forte sentimento d'artista, cardine di tutti i suoi pensieri critici, il motivo più profondo anche della sua polemica contro i critici letterati: le arti figurative hanno una poesia propria, non presa d'accatto dalla letteratura, e che sta tutta nella visione dell'oggetto (quell'oggetto, di cui diceva, con linguaggio impreciso, che si corrompe e si perfeziona). Così, evidentemente, tutto ciò che riguarda la questione sulla competenza dei non tecnici, rientra nella questione fondamentale: qual era il significato del realismo pel Cecioni, e qual valore bisogna riconoscere a tal significato.

È superfluo osservare che il Cecioni era soltanto un portavoce e un dilucidatore delle idee comuni a tutti i realisti italiani; com'è superfluo aggiungere che quelle idee furono comuni ai realisti degli altri paesi. Parlando del realismo, quale risulta da questo documento italiano, possiamo esser certi di parlare del realismo quale fu inteso da tutti gli artisti che parteciparono, ovunque, al gran moto rivoluzionario.

Il realismo definiva sè stesso sopra tutto in forma negativa, vale a

dire come critica di ciò che nell'arte non deve essere. Sotto questa forma esso era, essenzialmente, come già s'è visto, negazione della « letteratura » nelle arti figurative. La *Madre* del Cecioni, diceva l'autore stesso, sarebbe stata una statua lodatissima, se avesse avuto per titolo *La madre di Garibaldi*. Per converso, nel quadro di Egisto Ferroni *Le trecciauole*, egli si domandava perchè interessasse tanto una figura di vecchia, la quale non era nè una regina che va a morte, nè una donna che patisce gli strazii della tortura: « Non è la donna, ma l'arte che è in quella figura, cioè il realismo, la cui sola potenza poteva giungere a renderci seriamente importante una figura che, per le ragioni sopradette, non ha importanza in se stessa ». Su questa indipendenza del giudizio artistico dall'importanza del tema, il Cecioni insiste in ogni suo scritto; e potremmo qui riferire cento luoghi, che si equivalgono. Per noi l'affermazione ha scarsa importanza; ma ne aveva una grandissima nel suo momento storico, quando il valore astratto del tema storico o patriottico era stato, ed era, criterio predominante nel giudizio sopra le opere di pittura e scultura. Il tema astratto è « letteratura ». Un bel quadro e una bella statua non son tali, perchè il tema sia illustre, o grandioso, o commovente, ma soltanto perchè l'arte li ha fatti belli. *Il realismo li ha fatti belli*, diceva il Cecioni, scambiando con la parola « realismo » la parola « arte »; ma esprimendo per tal modo la verità, per noi elementare, che la potenza fantastica dell'artista eleva tutti i temi allo stesso grado d'importanza e di dignità.

Non si arrestava per altro a questo punto la critica « antiletteraria » del realismo. Il Cecioni scriveva: « Noi abbiamo la vita palpitante sotto gli occhi, abbiamo la nostra società che richiama tutta la nostra attenzione, abbiamo la nostra epoca da interpretare, ed abbiamo tanto e poi tanto davanti a noi, da spingere le nostre ricerche all'infinito senza rimanerci un minuto di tempo da pensare ai greci, ai romani e agli antichi ebrei ». Egli propugnava, quindi, l'arte « locale », non per una fisionomia nazionalistica e regionalistica, ma perchè gli pareva che nei luoghi prossimi all'artista fosse l'occasione della sua ispirazione sincera, fossero quegli oggetti che, secondo lui, costituiscono l'artistica educazione. Sicchè il realismo non si limitava a contrapporre il valore della forma, o dell'arte, a quello del contenuto, o della « letteratura »; ma contrapponeva recisamente il paesaggio e il quadro di genere alle composizioni storiche, la vita palpitante, che sta sotto gli occhi, ai greci, ai romani e agli antichi ebrei. E certo, in sede puramente estetica, non aveva punto ragione di porre tali limiti al tema o al contenuto, che esso stesso dichiarava indifferente; ma, noi crediamo, aveva moltissima ragione, in sede storica, contro l'arte che bisognava, in quel momento, criticamente demolire.

Già nella poesia, alla quale il materiale non è fornito dalla vista intensa degli oggetti in quanto visibili, l'ispirazione propriamente « storica » solo di rado è fortemente sincera. Sta bene che in un romanzo o in un dramma storico quello che costituisce l'opera d'arte è la visione

lirica dell'artista, non la fedeltà al documento o alla tradizione; ma è pur vero che la denominazione di romanzo o dramma storico non avrebbe ragion d'essere, se noi non potessimo riconoscere, in un romanzo o in un dramma, una certa materia storica artisticamente elaborata. Il *Giulio Cesare* di Shakespeare è una particolare figurazione di Giulio Cesare quale lo conosciamo dalla storia; ma Shakespeare non avrebbe potuto intitolare *Giulio Cesare* il *Riccardo III*. Occorre, quindi, perchè l'ispirazione « storica » sia sincera, e i nomi storici adoperati non siano dei semplici pretesti (in arte non vi sono pretesti), che l'artista abbia profondamente vissuto il tema storico al quale la sua ispirazione si applica: che lo abbia vissuto con l'intensità con cui vive la propria vita, dalla quale egli trarrà in altra occasione, poniamo, un canto d'amore. Tale ispirazione si vede che non può esser comune; anzi sarebbe da farsi un curioso studio sulla letteratura « storica », per vedere quanto in essa sia soltanto il prodotto della semplice determinazione di assumere la storia a tema di poesia, e come assai spesso la storia abbia soverchiata una genuina ispirazione. — Ma più di rado ancora l'ispirazione « storica » può esser sincera nelle arti figurative. Il materiale storico alla poesia è fornito principalmente dai libri, è comunicato con la parola. Il materiale storico alle arti figurative è fornito, per necessità di cose, anche in gran parte dai libri: il pittore e lo scultore conoscono oggi la Grecia di Omero e, poniamo, la Spagna di Carlo V, attraverso i libri assai più che attraverso la visione diretta, malgrado l'immutabilità di certi elementi e i sussidii grafici. Quindi è ancora più difficile che in essi avvenga quell'assorbimento profondo del materiale, per mezzo del quale l'ispirazione può determinarsi. Non è molto probabile, in una parola, che essi vivano intensamente, « nella vista », un tema storico, come intensamente vivono, « nella vista », il proprio mondo circostante.

Ciò che noi diciamo, s'intende, ha un valore soltanto relativo, e non vuol esser teoria, o meglio, storia *a priori*. È, anzi, un'osservazione tratta, fino a questo momento, dai fatti. Sembra contrastarvi la storia della grande arte italiana, la quale fu « storica » nella sua direzione principale, e propriamente cristiana. Ma la storia dell'arte italiana serve, invece, a confermare la nostra osservazione. Già non può dirsi « storica » in senso stretto la nostra pittura o scultura sacra: nascevano, l'una e l'altra, così dominate dal sentimento religioso, che le loro figurazioni, lungi dal tendere ad una penetrazione sempre più effettivamente storica dei temi, manifestavano invece l'aspirazione a liberarsi d'ogni contingenza, mirando all'assoluto significato religioso dei temi stessi, alla loro « idealità », non alla loro effettività storica, al divino, non al terreno. In tal senso è verissimo che l'arte italiana fu, sin dal principio, « idealistica », e che le sue tendenze ad una sorta di realismo furono, se pur necessarie, estranee alla sua costante fondamentale direzione. « Idealistica » fu l'arte nostra quando, ispirata da un più puro sentimento cristiano, sorgeva da quel mondo spirituale, da cui sorse la *Commedia*;

« idealistica » fu quando, modificatosi quel sentimento cristiano attraverso una concezione meno trascendente della vita, essa divenne l'espressione del cattolicesimo e della Chiesa per eccellenza. La tradizione grafica cresceva su sè stessa: Raffaello, per dipingere una *Sacra famiglia*, non doveva risalire agli Evangelii; giacchè aveva davanti molte decine di pitture, che rappresentavano il suo tema: era quello il suo materiale « storico », che aspettava solo d'essere investito dal suo spirito d'artista. La « storia » rimaneva lontana così dall'arte cristiana come da quella cattolica; e si dovrebbero anzi studiar di proposito le intrusioni della « storia » nell'una e nell'altra, le violenze, cioè, della realtà rozza contro un mondo fantastico, che sorgeva da una profondissima aspirazione al superamento d'ogni temporale accidentalità.

Allorchè fu esaurita anche l'ispirazione cattolica (religiosa, senza dubbio, anch'essa, come fu cavalleresco il poema dell'Ariosto, in cui la materia cavalleresca quasi, ma non interamente, si dissolveva), l'arte sacra divenne oggetto di comuni esercitazioni, o fu riservata all'ispirazione di qualche raro eletto. E di qui si può trarre una conseguenza, che forse sembrerà troppo audace: l'arte « storica » anteriore alla rivolta realistica fu un surrogato dell'arte sacra, quando ogni tema di « composizione », voglio dire ogni rappresentazione con molti personaggi, era diventato indifferente. Il paesaggio, il ritratto, la pittura di genere erano nati; ma si sa che questa specie d'arte era considerata più umile della « composizione ». La tradizione grande, la tradizione nobile era dunque continuata dalla composizione storica. Ma si sa pure che cosa fosse diventata l'arte accademica prima dei realisti. E allora si comprende il significato straordinario, catastrofico addirittura, della rivolta realistica. Essa voleva dire un appello alla sincerità del vedere, un richiamo potente alla semplice verità che le figurazioni plastiche e pittoriche nascono nell'occhio, alimentate dall'effettivo patrimonio visivo dell'artista, eccitate dalle commozioni che in questi destano le immagini della natura; voleva dire negazione assoluta del pregiudizio « letterario », per cui un'opera di pittura o scultura dovrebb'essere, sotto pena di inferiorità, una composizione condotta sugli astratti temi storici e poetici, e per la quale è poi più che sufficiente l'esercizio scolastico, l'abilità tecnica, la morta tradizione. La portata della rivolta era dunque immensa, giacchè essa si affermava contro un processo storico secolare; e non deve meravigliare che i « macchiaiuoli » nominassero, quando volevan ridere, la *Madonna della Seggiola*, come non deve meravigliare che l'arte di tutti i paesi sia uscita, dalla rivolta realistica, interamente rinnovata, e giovane, d'una gioventù che ancora oggi può dirsi iniziale.

Non tutti quelli che si formarono nel periodo del realismo furono artisti, che ebbero il coraggio delle estreme negazioni. La tradizione era ancor troppo resistente. Per alcuni, l'arte « storica » rimase pur sempre la grande arte da coltivare; certo, in modo diverso: con tutta la scrupolosità dei realisti veri e propri, con lo studio severo dell'epoca storica

da ritrarre; e quest'arte ebbe anche presso di noi insigni rappresentanti. Ma gli ultrarealisti non vollero addirittura saperne di « greci, romani e antichi ebrei »: per essi, era sospetto, come del resto anche per noi, quel passare di un pittore dagli studii sul Trecento fiorentino, per esempio, a quelli sul Cinquecento veneziano, o su Roma imperiale. L'antiaccademismo « storico » fu, così, una manifestazione attenuata dell'antiaccademismo realistico.

Nella sua forma negativa, il realismo assumeva anche un altro significato, oltre quello « antiletterario »; era una critica di tutto ciò che nell'arte lusinga semplicemente il senso. Com'esso era una concezione antiintellettualistica dell'arte, in quanto combatteva la « composizione », cui dava il nome di « rappresentazione », opposto dell' « interpretazione », cioè della visione spontanea, senza artifici ed escogitazioni; così esso era una concezione antiedonistica dell'arte. Nella critica del Cecioni c'è la condanna di ogni lenocinio: a cominciare dalle grazie sensuali d'una figura femminile, fino al « simpatico » o al « gustoso » della patina d'una statua. La pittura graziosa del Meissonier era per lui tutta lenocinio. In Italia, nel Michetti, sotto l'influsso del Fortuny, intravedeva il pericolo del colore trattato come semplice colore, cioè come un elemento sensuale, anziché come un mezzo d'espressione, il quale è appunto distrutto nell'espressione: nell'uno e nell'altro notava, con sguardo acuto, quello che « è fatto per l'occhio », un fondo che « non può stare », e sta solo per dare risalto ad una figura. Ed è chiaro: un fondo, che vale solo per il colore, è in una pittura ciò che sarebbe in una poesia una strofa che valesse solo per il suono, cioè qualcosa che non forma l'immagine e non sta in essa. Se l'arte, secondo la definizione positiva che ne dava il realismo, deve riprodurre la natura com'è, è ovvio che essa non debba porre colori per solleticare il senso: la natura non dà colori se non come colori di cose, non colori per sé stessi. La definizione è sbagliata: l'arte non riproduce la natura com'è; l'arte è invece intuizione, e in questa, che è sintesi spirituale, non hanno luogo gli astratti elementi sensuali; ma, ad ogni modo, il forte senso artistico dei realisti, malgrado la definizione sbagliata, giungeva a scorgere che la sensualità è estranea all'arte. E, purtroppo, quel forte senso artistico andò perduto, dopo, in molti pittori italiani, che abusarono della « macchia », trattandola come un pretesto per macchie di colore, piacevoli all'occhio. La « macchia », che diede il nome al gruppo realista fiorentino, fu invece, secondo noi, per un verso, una delle affermazioni antiedonistiche del realismo. Il così detto « finito » è piacevole. I realisti aborriscono, nella loro vigile e scrupolosa coscienza, tutte le transazioni (i pittori le conoscono), cui dà luogo il « finito ».

Com'è sempre delle teorie sostenute dagli artisti, che operarono qualche rivoluzione, non bisogna domandare ad esse più di quel che possono dare: è necessario soltanto interpretarne la portata e l'importanza storica. Il realismo aveva ragione solo nella sua forma critica e

demolitrice: nella definizione positiva dell'arte, cadeva in stridenti contraddizioni. Da una parte: il soggetto dell'arte è il « vero » e il suo scopo è il « giusto »; vale a dire: mettiamoci davanti al vero e riproduciamolo come lo vediamo; dall'altra: scopo dell'arte è il « caratteristico », e le opere hanno le differenze stesse, che sono tra gli « individui » che le fanno. Contraddizioni queste, che non menomano però ai nostri occhi (anzi!) la vigoria di senso artistico di quelli che v'erano impigliati. Il realismo doveva avere, in quanto produzione artistica, e in quanto movimento critico, il suo momento, con le sue intime necessarie contraddizioni. Per ciò che riguarda le contraddizioni della produzione artistica, la grande figura di Domenico Morelli a noi è sempre parsa un dramma vivente. Abbandonata la pittura « storica » antiaccademica, il pittore napoletano, avido di « poesia », non trovò altra via, ricercando sè stesso e non trovandosi, che quella di una pittura religiosa, di cui, in verità, nessuno degli ammiratori ha saputo mai definire l'intimo motivo (altro che con spiegazioni egualmente indeterminate), come nessuno ha potuto mai dire se il suo Cristo fosse quello di S. Matteo, di Strauss o di Renan. Personalità complicatissima, con accentuate tendenze « poetiche » e insieme razziocinative, il Morelli aspirava a qualcosa di nuovo nell'arte, che non fosse nè il vero naturale, nè il vero storico. Accanto al sicuro Palizzi, egli stava così a rappresentare la tragedia anticipata del realismo, che in lui voleva già superare sè stesso.

ALFREDO GARGIULO.

II.

STUDII HEGELIANI DI FRANCESCO DE SANCTIS.

Prima del 1848, il De Sanctis non poteva conoscere delle opere dell'Hegel se non l'*Estetica*, tradotta in francese dal Bénard, e, forse, la *Filosofia della storia*; giacchè nessun'altra ne era stata fin allora tradotta, ed egli era ignaro della lingua tedesca. Sappiamo, infatti, che, nel periodo della sua prima scuola, discorreva ai suoi scolari dell'*Estetica* hegeliana, via via che uscivano i volumi del Bénard (1). E, poichè le dottrine estetiche hegeliane trovavano a Napoli seguaci fanatici, il De Sanctis, nel rigettare « l'idea e il concetto astratto come elementi letterarii, combatteva quei discepoli di Hegel, che abusavano della dottrina del maestro, e dalla natura e qualità del concetto argomentavano la bontà di un'opera d'arte » (2).

(1) Si veda la *Commemorazione di F. d. S.* fatta dal DE MEIS.

(2) N. GAETANI TAMBURINI, in DE SANCTIS, *Scritti varii*, ed. Croce, II, 274.