



Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

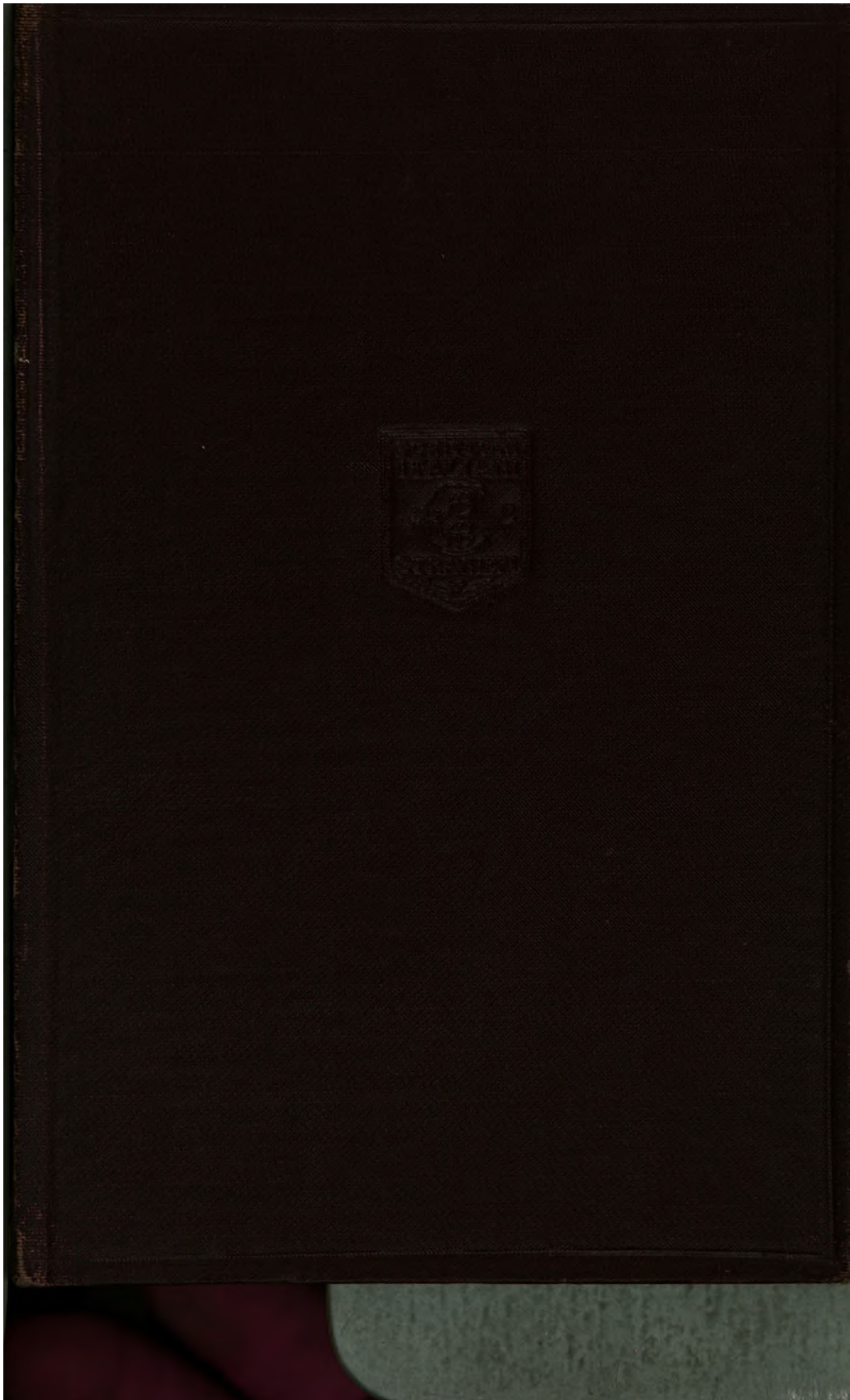
This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.




30/2



3000620 13F

SCRITTORI
ITALIANI
E
STRANIERI



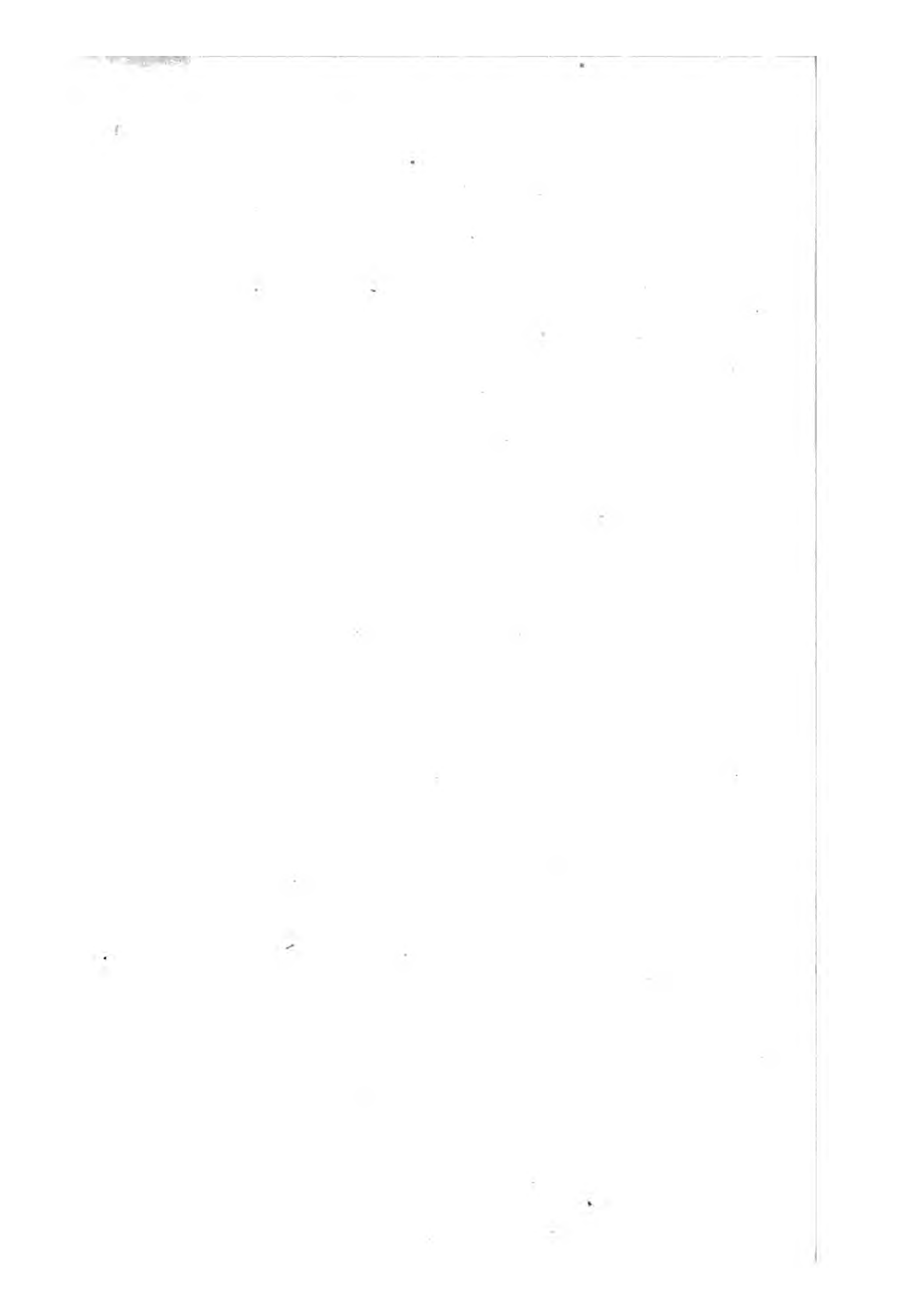


MODERN LANGUAGES FACULTY LIBRARY
TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY OF OXFORD

This book should be returned on or before the
date last marked below.

*If this book is found please return it to the above
address—postage will be refunded.*

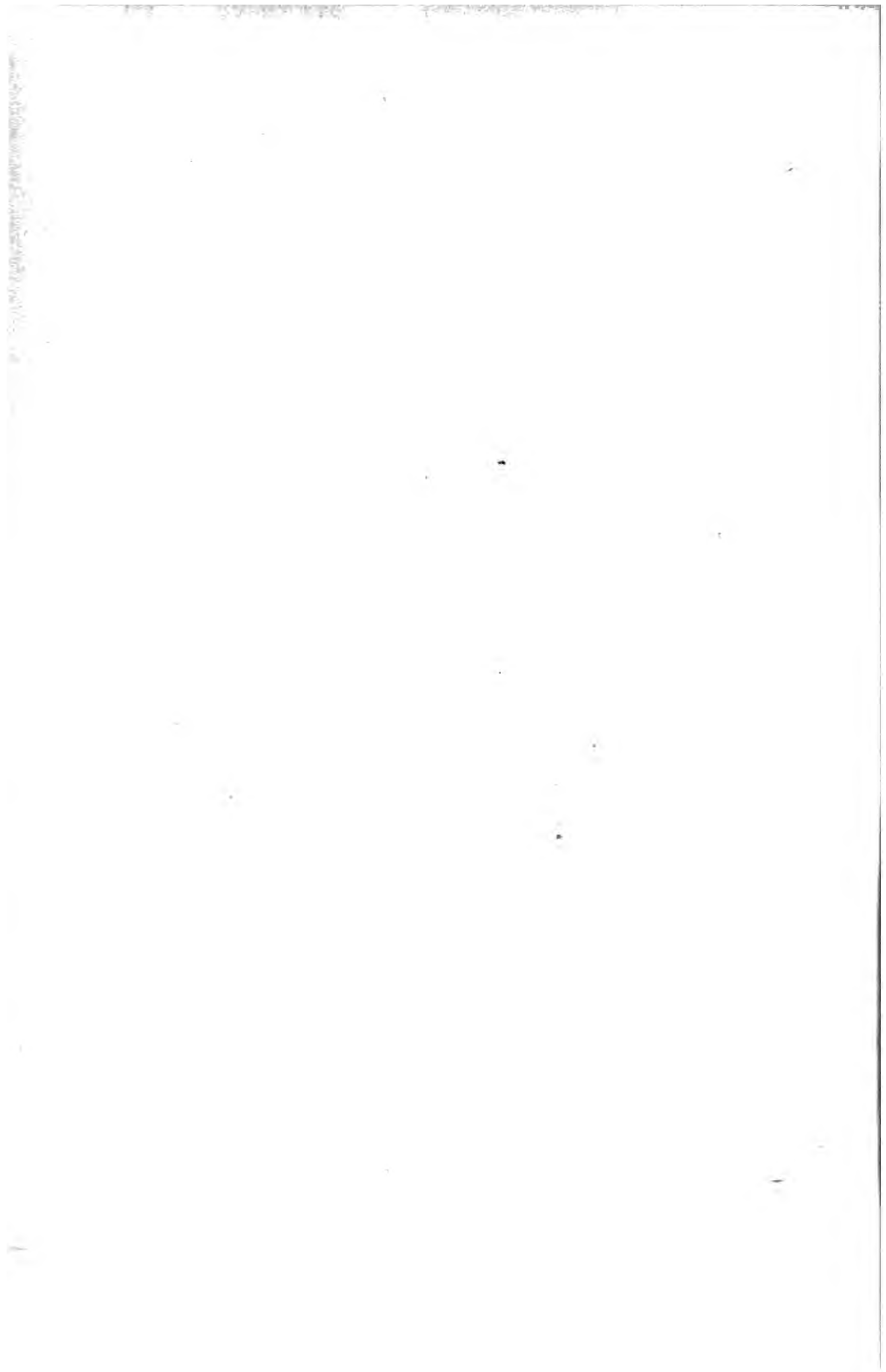




~~D. V. 21~~



~~V. 2~~



SCRITTORI ITALIANI
E STRANIERI

SAGGI CRITICI

SAGGI CRITICI DI
PASQUALE VILLARI
A CURA DI G. BATTELLI
VOLUME SECONDO

*SCRITTORI ITALIANI
E STRANIERI*

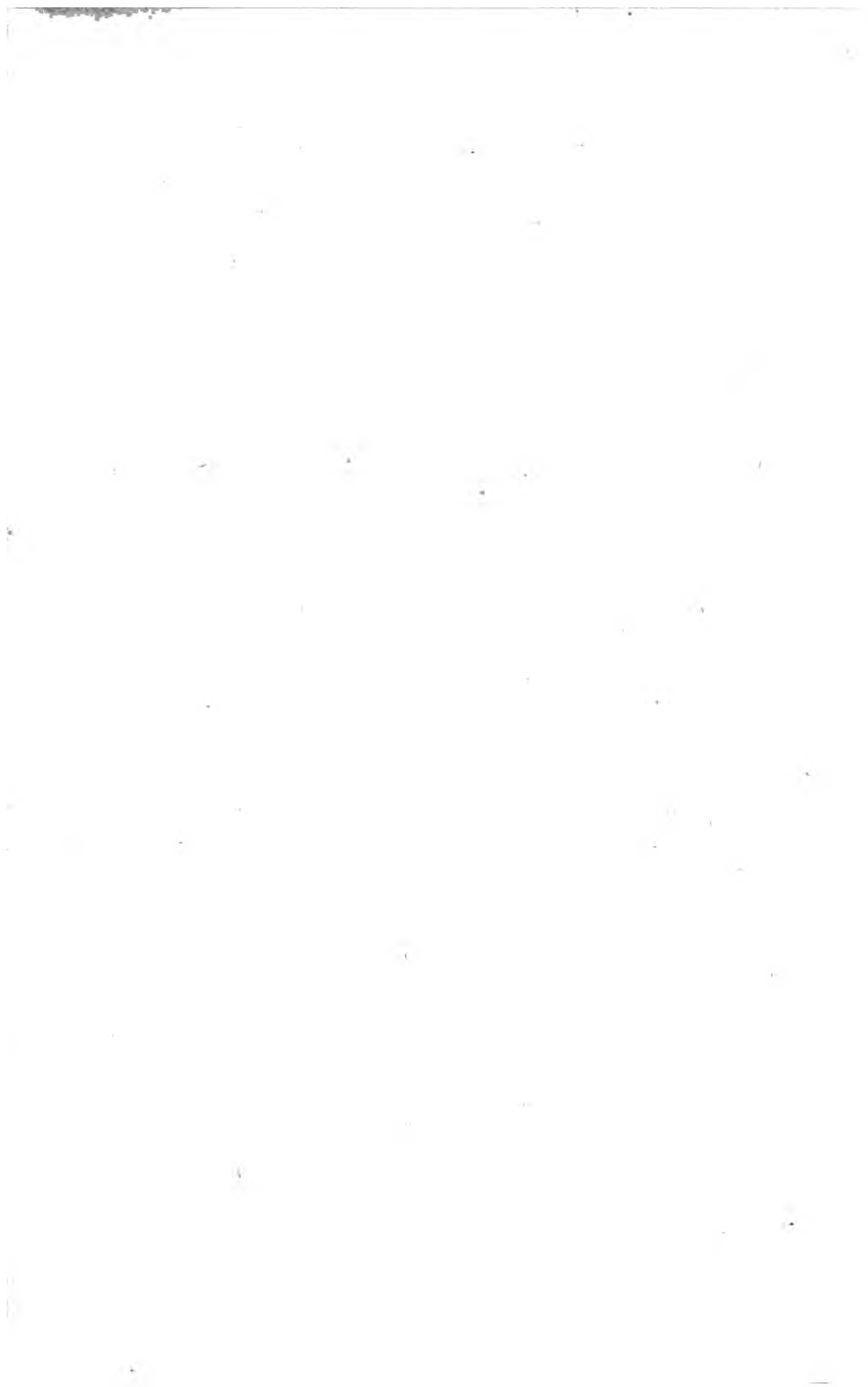
COLLEZIONE DI LIBRI INSIGNI PER
ARTE O SAPIENZA, NUTRIMENTO PIA-
CEVOLE DELLO SPIRITO, GENTILE
∴ ORNAMENTO DELLA CASA. ∴

SCIENZA POESIA ARTE TEATRO
STORIA ∴ BIOGRAFIA
FILOSOFIA RELIGIONI
SAGGI CRITICI
ORATORIA
ROMANZI
VIAGGI




DILIGENTE SCELTA DEGLI AUTORI.
ESATTEZZA DEI TESTI. ∴ TRADU-
ZIONI ACCURATE ∴ STUDI ILLU-
STRATIVI CHIARI E COMPENDIOSI.
∴ NOTE OPPORTUNE E SOBRIE. ∴

EDIZIONI NITIDE. PREZZO MITISSIMO.
ELEGANTI RILEGATURE IN TELA E
ORO. ∴ COLORI DIVERSI PER I
DIVERSI RAMI DELLA BIBLIOTECA.





EXAR-
DUIS PER-
PETUUM
NOMEN



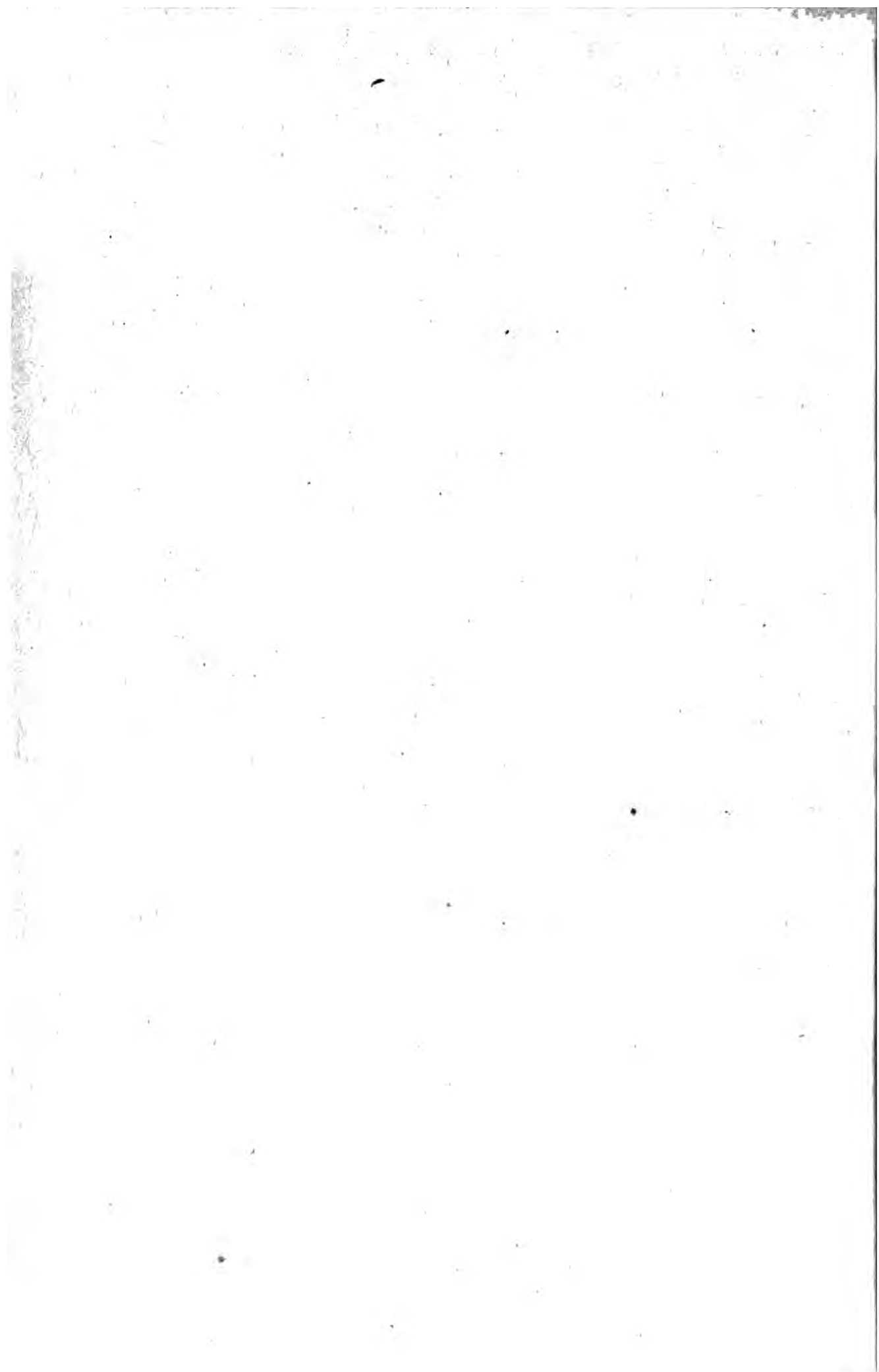
SAGGI
CRITICI DI
STORIA • LETTERATURA • ARTE • FILOSOFIA
Di PASQUALE
VILLARI



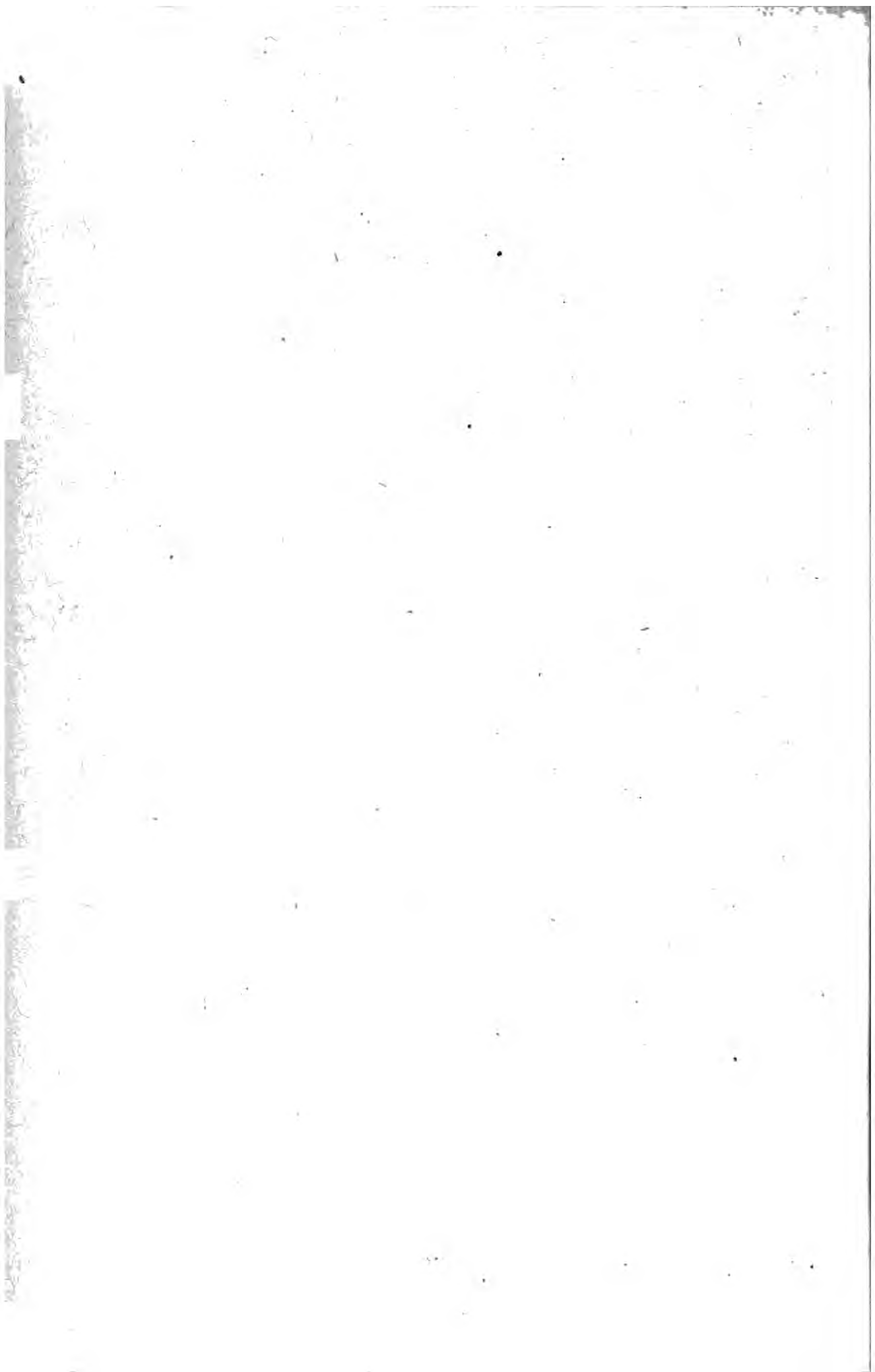
CARABBA
EDITORE
LANCIANO

PROPRIETÀ LETTERARIA

SAGGI CRITICI



LA FILOSOFIA POSITIVA
E
IL METODO STORICO



Oggi si fa un gran parlare della filosofia positiva, e delle sue applicazioni alle scienze naturali, alle scienze morali e storiche. Se voi gettate uno sguardo a quei giornali che parlano di nuovi libri o di nuove discussioni scientifiche, troverete che la questione è continuamente dibattuta. Vi sono filosofi che assalgono e filosofi che sostengono la nuova dottrina, ed è notevole che, da qualche tempo, i piú illustri scrittori sono entrati in questa disputa. In Inghilterra è il sig. John Stuart-Mill che, insieme con molti altri, sostiene la discussione. In Francia, dove la filosofia positiva ebbe in questo secolo il suo principio, sono entrati a combattere in favore di essa, non solo i cultori delle scienze morali, come Littré, Rénan, Taine, Vacherot ed altri; ma ancora alcuni dei piú illustri cultori di scienze naturali, come Berthelot ed il grande fisiologo Bernard. Se da un altro lato guardiamo alla Germania, la filosofia positiva trovò molti ostacoli a penetrarvi, perché era quasi merce straniera, che veniva di Francia, e la Germania diffida moltissimo del genio filosofico francese. Pure oggi questi ostacoli sono superati, e la filosofia positiva tedesca, se ancora non ha un caposcuola, ha però un numero infinito d' illustri seguaci. Le opere del Comte, del Mill vengono tradotte, commentate, combattute e difese. La disputa è nel suo piú vivo ardore, la filosofia positiva ha ottenuto delle grandi vittorie. Non cito dei nomi, perché si tratta d' una moltitudine di giovani scrittori. Il Büchner scrisse un libro intitolato *Scienza e Natura*, nel quale enumerava, alcuni anni sono, i principali fra di essi.

Come è nata questa filosofia, che cosa essa vuole? Io non intendo farne ora la storia, perché

sarebbe soggetto di troppo lungo lavoro; ma voglio piuttosto determinarne il carattere, la natura. Dirò solo che le prime origini di questa filosofia si possono trovare in molti grandi scrittori antichi, italiani e stranieri; ma il francese Comte fu primo a darle il nome, ad esporla chiaramente in molte opere, formandone quasi un corpo di dottrine. Se non che, egli si lasciò andare a molte esagerazioni e stranezze, le quali compromisero il successo che avrebbe altrimenti ottenuto. Venne dopo di lui il Mill, che col suo inarrivabile acume, distinse le verità dagli errori del Comte, e con l'autorità del suo nome dette un grandissimo credito alla filosofia positiva in Inghilterra, dove si diffuse prima che in Francia. Ma essa, in verità, non fu l'opera d'un uomo solo, fu piuttosto un portato dei tempi; e però si vide contemporaneamente germogliare da tutti i lati. Per questa ragione, io non intendo parlare delle opinioni di alcun filosofo in particolare; ma piuttosto dell'indirizzo generale che ha preso la filosofia positiva.

Come e perché è nata, che cosa essa vuole?

Nella storia del genere umano, si vede molte volte seguire quello che segue ancora nella vita degli uomini in particolare. Quando per lungo tempo ci siamo occupati di questioni astratte, nasce in noi un vivo, un ardente bisogno di poesia, d'arte; e se un nuovo poema o romanzo ci capita fra le mani, quasi divoriamo il libro con la lettura. E quando siamo stanchi della lettura di molti poemi, noi desideriamo invece tornare ai filosofi. Questa azione e reazione continua, si osserva anche in tutta la storia. Dopo il materialismo del XVIII secolo, venne il panteismo germanico, che dominò l'Europa nei primi anni di questo secolo. Ma quando lo spirito umano ebbe traversata una serie infinita di sistemi, che si succedevano, distruggendosi a vicenda; allora cominciò a stancarsi, e fece a se stesso una do-

manda, che non poteva restare senza gravissime conseguenze.

Tutte le scienze, così cominciavasi a dire, dopo aver lungamente vagato incerte, trovarono finalmente un metodo col quale poterono con maggiore o minore rapidità, ma pure con certezza, continuamente progredire. Ogni volta che la fisica o la chimica trovano un nuovo fatto, scoprono una nuova legge, la scienza s'è arricchita per sempre di questi nuovi trovati. Né sulle verità, che una volta sono accettate e sanzionate dalla scienza, cadono più dispute. Chi venisse a combatterle, non sarebbe ascoltato, sarebbe invece deriso. Tutto ciò è precisamente il contrario di quello che segue nella filosofia. Lo spettacolo a cui essa ci fa assistere, dai tempi di Socrate infino a noi, è difatti sempre lo stesso. Noi vediamo una specie di generazione spontanea, e distruzione continua di sistemi, una ecatombe continua che ha luogo di secolo in secolo, senza poter sapere a quale divinità questo continuo olocausto venga offerto. E si noti bene: queste accuse contro la filosofia non son fatte ora per la prima volta, né solo dai filosofi positivi. Emmanuele Kant è stato certamente il più grande rinnovatore della filosofia moderna, avendo iniziato quella grande scuola germanica, che trovò la sua ultima formola con Hegel; ma che derivò tutta dalla *Critica della Ragion Pura*. Or bene, egli cominciò appunto la sua riforma con la medesima osservazione. "La Metafisica," egli disse chiaro, "non è una scienza; essa non ha saputo fare alcun progresso reale, e ci offre uno spettacolo così miserando, che se non riesce a mutare strada, deve rassegnarsi ad essere cancellata dal novero delle scienze. Sembra che sia un'arena, in cui si faccia solamente prova d'acume, in contese senza scopo; un campo nel quale a nessun combattente riuscì mai di guadagnare un solo pollice di terreno, o almeno nessuna vittoria fu coronata da perma-

nente successo.”¹ — Ma il Kant poi creava un nuovo sistema, che era a sua volta combattuto dagli altri filosofi, e così veniva a riconfermare in se stesso, la verità della sua osservazione. Non è già che in lui, ed in tutti i grandi filosofi, non si trovino molte verità, grandissime idee; non è già che la loro lettura non sollevi e nobiliti lo spirito umano. Ma la Metafisica, dicono i filosofi positivi, è una scienza essenzialmente sistematica, essa vuol abbracciare l'Assoluto, spiegare l'universo con certe sue formole, con certi principî, che crede sempre d'aver saputo trovare, ed invece non trova mai. Un sistema generale è lo scopo di tutti i suoi sforzi, quasi la sua essenza, ed esso appunto viene sempre distrutto. Così la scienza è continuamente disfatta, senza esser finora riuscita ad accertare indisputabilmente una sola di quelle grandi verità, di quei primi principî, di cui va in cerca da tanti secoli. Gli uni vi ammettono e gli altri vi negano l'esistenza di un Dio personale; gli uni ammettono e gli altri negano all'uomo un'anima immortale; alcuni ci dicono che tutto nel mondo è spirito, altri che tutto è materia. Se il sistema di Kant è vero, tutta la filosofia di Condillac è un monte di proposizioni assurde; se il sistema di Rosmini è vero, quello di Hegel è assurdo, e viceversa. Voi infatti vedete, che i filosofi delle varie scuole non si combattono sopra verità accessorie: essi negano gli uni agli altri sino il nome di filosofi, perché la loro divergenza versa sopra la natura e l'essenza stessa delle loro dottrine piú generali e fondamentali.

Di certo questo è un fatto assai deplorabile. Noi potremmo forse rassegnarci, quando si trattasse di una sola fra le tante discipline che occupano lo spirito umano; ma la filosofia è in una così stretta relazione con ognuna delle scienze morali, che essa le sottopone tutte alle sue

¹ Prefazione alla seconda edizione della *Critica della Ragion Pura*.

medesime vicende. Quando in Francia dominava il sensismo, noi avemmo il contratto sociale del Rousseau, e le dottrine giuridiche del Bentham. Il Condillac scrisse allora un corso generale di studî informato tutto ai medesimi principî; in tutta la storia egli non vedeva altro che interessi e sensazioni, mentre il Bossuet non ci aveva veduto che la Provvidenza. Vennero poi le dottrine hegheliane a darci una nuova scienza del diritto, della storia, del bello, ecc. La filosofia infatti abbraccia tutta la vita intellettuale e morale dell'uomo, e però ad essa si rannodano tutte le scienze, che sotto questo aspetto riguardano l'uomo e la società. Quindi è, che la domanda rivolta ora alla Metafisica dai filosofi positivi acquista uno straordinario valore. Si tratta di sapere, se noi potremo una volta dar base ferma e sicura a tutte le scienze morali, o se dovremo invece rassegnarci a vederle tutte sottoposte a questa eterna vicenda, senza poter mai dire: ecco finalmente trovata una verità indisputabile. Né queste sono ingiuste esagerazioni contro i filosofi. Ognuno di noi conosce, che quando si domanda: che cosa è il bene, il bello, il giusto, idee di cui la Metafisica s'occupa a lungo, e che son pure i fondamenti della morale, dell'estetica, del diritto; allora subito gli spiritualisti, i materialisti, i panteisti, i filosofi di tutte le scuole hanno pronte altrettante risposte, che sono fra loro in una irreconciliabile contraddizione.

Ebbene il mondo si è finalmente stancato di questa perenne contraddizione. Alcuni sostengono addirittura, che la Metafisica non è, né può essere una scienza, e che bisogna perciò decidersi ad abbandonarla per sempre, come quella che non produce altro che uno sciupio irreparabile di forze intellettuali, e un gran disordine nelle menti. — *Keine Metaphysik mehr.* — Non più Metafisica, — è un grido che percorre oggi da un capo all'altro la dotta, e una volta si poteva dire anche, meta-

fisica Germania. Questo è ivi il titolo di molte opere recenti, è il motto di varie, non dirò ancora scuole, ma associazioni di eruditi tedeschi, i quali si sono rassegnati a porre la Metafisica insieme con l'Astrologia e l'Alchimia, dandole un eterno addio. Vi sono però altri, meno facili a contentarsi o meno decisi o forse anche più cauti, i quali dicono invece: Non siamo noi che possiamo cancellare dalla storia il nome d'una scienza che ha occupato, per sí lungo tempo, la meditazione di tanti illustri pensatori. Le scienze nascono dai bisogni naturali dello spirito umano, e finché l'uomo non muta natura, e questi bisogni sussistono, esse non saranno cancellate dalla storia. L'Astrologia e l'Alchimia non sono scomparse, ma hanno dato luogo all'Astronomia ed alla Chimica; vediamo piuttosto se sia possibile di cavare anche la Metafisica, insieme con tutte le scienze morali, dalla loro incertezza, contentandoci di poche verità, ma provate, lasciando da un lato le ipotesi inutili, e le sconfinite ambizioni. — A questa ricerca, s'è rivolto oggi un numero assai grande di scrittori; ed io mi propongo di esporre brevemente le loro conclusioni, perché il soggetto merita davvero tutta quanta la nostra attenzione.

Se noi vogliamo accingerci a porre tutte le scienze morali sopra una base più solida, tale che ci renda possibile il distinguere ciò che veramente sappiamo da ciò che ignoriamo, e ci assicuri un progresso lento sí, ma continuo; bisogna innanzi tutto vedere, se mai ci sono altre scienze, che furono una volta nelle condizioni in cui è oggi la filosofia, e poi trovarono la via d'uscirne, ed in che modo. Ora, oltre le scienze morali e filosofiche, noi abbiamo le scienze matematiche e le scienze naturali. E quanto alle matematiche, la loro origine ci è quasi ignota. Noi non conosciamo i tentativi che si fecero dallo spirito umano prima di arrivare ad astrarre i numeri dalle quantità, le linee e le superficie dai corpi. Chi

fu il primo che, vedendo un oggetto di forma triangolare, ne cavò il triangolo matematico e cominciò a studiarne le proprietà; chi da una superficie reale cavò la superficie, la linea e il punto matematico, noi lo ignoriamo. Sin dai suoi primissimi giorni la matematica ci apparisce già formata, col suo carattere scientifico, e, come Minerva dalla testa di Giove, essa nacque armata di tutto punto. Il suo metodo, quando anch'essa non ricorre all'esperienza, che più propriamente appartiene ad altre scienze, come vedremo, si fonda sulla evidenza assoluta, sul principio di contraddizione, e ci può essere di assai poco sussidio nelle scienze filosofiche, dove la evidenza assoluta è così poca che la disputa non cessa mai. Noi non abbiamo bisogno d'alcuna dimostrazione per credere che due e due fan quattro, che il tutto è maggiore della parte: ma il pensiero non si pesa, né si misura, non si può esprimere con cifre; e però tutti i tentativi fatti per applicare il metodo matematico alla filosofia, riuscirono sempre vani. Il metodo dipende assolutamente dalla natura della scienza, e il credere di potere applicare i numeri e le formole alle passioni del cuore umano, o alle idee, alle ispirazioni del nostro intelletto, mostrerebbe un'assoluta ignoranza della natura umana e della natura del pensiero. Se poi lasciamo da un lato le matematiche pure, la cui prima origine ci è ignota, e il cui metodo non ci può essere di alcun grande sussidio nei più ardui problemi della filosofia; allora troviamo una serie di scienze, la cui storia primitiva ci è nota, ed esse ci danno luogo a fare molte e molte considerazioni. Noi ci avviciniamo finalmente al cardine della questione.

Le scienze sono certamente il risultato di quell'attività, per cui lo spirito dell'uomo, contemplando il vero, cerca di raggiungerlo. Ora questo spirito umano muta continuamente. I primi abitatori della terra contemplarono il mondo e la

natura assai diversamente da quel che facciamo noi ora. La mente di coloro che seguivano ancora la vita nomade, o vivevano nelle abitazioni lacustri, crearono le prime industrie, e fecero i tentativi delle prime scienze, non era certo nelle condizioni medesime, in cui si trova la nostra, dopo tanti secoli e tante generazioni. Anche nella nostra vita individuale, abbiamo diverse età, in cui non solo il nostro corpo, ma il nostro spirito si trova in condizioni diverse. Il predominio che esercita su di noi la fantasia nella prima giovinezza, non è quello certamente che essa può avere nella età matura, quando invece le passioni e l'immaginazione cedono il luogo alla riflessione.

Molti filosofi osservarono, che le ore della nostra vita hanno una grande relazione con i secoli della umanità; — e il nostro Vico dimostrò, che v'è un'infanzia, una giovinezza ed una età matura anche nel mondo, com'egli diceva, delle nazioni. — Se tutto ciò è vero, si dovrebbe riscontrare lo stesso ancora nella storia delle scienze, le quali, essendo il risultato delle varie attività e delle diverse facoltà dello spirito umano, debbono seguire le sue medesime vicende. È in questo punto, che i nuovi filosofi positivi entrano a ragionare, con una osservazione che appartiene al Comte, e che ha grandissima parte di vero. — Tutte le scienze, essi dicono, passano generalmente per tre periodi, nei quali pigliano tre forme diverse, corrispondenti ai tre stati in cui si trova lo spirito umano in quei periodi. Quando l'uomo acquista uso di ragione, non appena *osserva* un fenomeno, ne cerca ed *induce* la causa. Nei primordî del genere umano, egli non ha metodo né disciplina scientifica, è pieno di superstizioni; epperò ricorre ad un Dio immaginario per ogni fenomeno. Apollo porta la luce, Giove manda il fulmine, e così via discorrendo. In questo stato di cose le scienze veramente ancora non esistono; questo è il tempo in cui si creano invece le mitologie. Ma i sacer-

doti sono allora i soli scienziati e filosofi, onde le scienze ancora sono nel loro primo stato o periodo, che è *teologico*.

A poco a poco le cose mutano, lo spirito umano si trasforma, e l'uomo non si contenta piú di trovare la spiegazione d'ogni fenomeno in una divinità fatta ad immagine sua. Ci vuole qualche cosa di meno sensibile e materiale; si ricorre, per ogni fenomeno, ad un'astrazione, e poi si cerca una causa unica che spieghi l'universo. La scuola eleatica, ionica, di Pitagora, ecc., ci mostrano i primordî di questo nuovo stato delle scienze. Uno osserva che l'animale vivente sviluppa calore, e morto si raffredda; che due legni strofinati producono calore; e invece d'immaginare una divinità del calore, della luce, o del fuoco, immagina uno *spirito caldo* o uno *spirito freddo*, e dice che il caldo è il *principio vitale* dell'animale, l'*essenza* del legno. Egli dà ancora un altro passo, e annunzia finalmente di avere scoperto che il caldo è il principio del mondo, e allora compie il suo sistema col quale spiega l'universo. Ma a lui subito s'opponne un altro, che dice: il principio del mondo essere, invece, la luce, l'aria, l'armonia dei numeri, o l'unità, o la sostanza, o l'idea, o l'assoluto, e cosí andate discorrendo. Trovata la parola è trovato il sistema, e lo spirito umano si dà libera carriera in questa nuova arena nella quale, non vincolato dai fatti né dalla esperienza, esso compone e scompone a suo arbitrio l'universo, dà prova di tutta la sua abilità, di tutta la sua sottigliezza, destrezza ed elasticità. Questo secondo periodo che traversano le scienze, e che è il tempo dei sistemi, venne dal Comte chiamato *metafisico*, da altri positivisti, invece, fu detto *scolastico*, perché ebbe il suo secolo d'oro nel medio evo, quando appunto dominava la Scolastica.

Allora la filosofia e le scienze naturali erano nelle medesime condizioni, formavano come una

sola scienza. Infatti, mentre da un lato si discuteva tra Nominali, Reali e Concettuali, per sapere se gli enti sono puri nomi, o enti reali, o un che dell'uno e dell'altro, che cosa seguiva nelle scienze naturali, parte integrante di quella filosofia? Si cercava l'intima natura delle cose, s'immaginava una *terza essenza* negli astri, nell'acqua, nella terra, nelle piante, ecc. Questi *spiriti* o *essenze* in calma, in furore, in dolore o in riso, erano la cagione dei fenomeni naturali. Si davano a queste metafisiche astrazioni tutte le passioni umane, come già s'erano date alle più antiche divinità; e una essenza di tutte le essenze era il principio vitale del mondo. In questo modo i sistemi si moltiplicavano all'infinito, e le scienze naturali, quando non erano parti indivisibili della filosofia, erano scienze occulte e ne costituivano un'appendice inseparabile, come l'Astrologia, l'Alchimia, ecc. Quale spettacolo dunque ci presentavano allora le scienze naturali? Quello appunto, che ci presenta oggi la filosofia. Una serie di sistemi, che si distruggevano a vicenda, senza che fosse possibile nessun vero e reale progresso. Ora noi ci siamo usati a non veder passare molti anni, senza che la fisica, la chimica, tutte le scienze naturali ci annunzino qualche grande scoperta, qualche nuova conquista. Quali sono le conquiste del medio evo, in quella che esso chiamava allora filosofia naturale; qual'è il risultato di tanti studî, di tanto affaticarsi d'ingegni, molti dei quali furono pure sommi? Non si può dare alcuna risposta, perché le scienze naturali erano allora, più che altro, una nobile palestra dell'umano ingegno, in cui esso addestrava le sue forze, come fa oggi nella filosofia, senza accertar mai alcun risultato. Si è detto mille volte, che il medio evo non progrediva perché era schiavo dell'autorità, perché non praticava l'osservazione e non conosceva l'induzione. Ma l'autorità di Aristotele fu abbattuta; l'osserva-

zione era nata coll' uomo, e gli Alchimisti passarono la vita osservando; l' induzione anch' essa nasce colla nostra ragione, e gli scolastici non fecero altro che indurre e dedurre continuamente, con una straordinaria finezza, senza mai poter nulla accertare. Quando lo stesso Bacone, che tanto raccomandava l' induzione e l' osservazione, che tanto disprezzava i Greci e i Romani ed ogni autorità, osservava scintillare una fiamma, egli diceva: "Lo spirito igneo si rallegra"; e con queste parole ricadeva nella scolastica che combatteva. Marsilio Ficino era filosofo e medico; egli osservava, induceva, deduceva, e trovava sempre che le *terze essenze* erano cagione di tutto. Su di esse compose un sistema complicato, ingegnoso, di cui oggi non sopravvive più nulla. Era sempre la medesima storia. Telesio e Campanella trovavano il principio del mondo nel freddo e nel caldo; Ficino nelle terze essenze; Giordano Bruno nella sostanza unica; ma restavano tutti nella stessa incertezza. Eppure Bruno fu bruciato vivo, perché era stato troppo audace nemico dell' autorità, Telesio e Campanella per la medesima ragione sopportarono dure persecuzioni. Essi *osservavano, inducevano e deducevano*, senza che le scienze naturali, di cui tanto s' occupavano, potessero progredire. Segno evidente che mancava ancora qualche altra cosa. A leggere i loro scritti, si direbbe quasi che la mente umana aveva ancora bisogno di provare, addestrare, sviluppare le proprie forze; e però si diletta nella costruzione di questi castelli in aria, alcuni dei quali erano pure ardite creazioni.

Un bel giorno il mondo fu stanco. La poesia e l' arte, che tanto avevano fatto per educare lo spirito umano, decadevano rapidamente in Italia. La Filosofia s' inaridiva, la fecondità sistematica sembrava cessata ad un tratto. Da ogni lato si gridava: fatti accertati, esperienza sicura. Questo diceva Bacone, questo dicevano tutti in Europa,

e molti tentativi si facevano non senza successo; ma la via maestra non era ancora sicuramente trovata. Allora venne Galileo e, se ci è permesso il paragone un po' troppo volgare, egli prese il carro delle scienze naturali, lo pose sulle rotaie, e lo spinse ad una corsa a grande velocità, nella quale ancora non si sono arrestate, e forse non s'arresteranno mai più. Galileo condusse a compimento una delle più vaste rivoluzioni nella storia dello spirito umano. E se vogliamo servirci del linguaggio dei positivisti, con lui le scienze naturali escono per sempre dal periodo *metafisico*, ed entrano finalmente nel terzo ed ultimo periodo, che è il *positivo*.

Importa moltissimo vedere in che modo, per quali vie questo passaggio si è eseguito, per decidere poi, se nelle scienze morali è possibile una uguale trasformazione. Cosa dunque Galileo aggiunse al processo, al metodo seguito dagli antichi? Certo ciò che il Galilei aggiunse portò una così vasta e radicale riforma che a fatica s'intende come l'uomo abbia osato tanto e vi sia riuscito; ed è pure cosa tanto semplice, che riesce più difficile persuadersi come vi abbia pensato così tardi. Veramente laddove Galileo ebbe un coraggio scientifico inarrivabile, fu nel dire per la prima volta: "La ricerca delle *essenze*, io l'ho per impresa poco meno che impossibile. Quando voi mi dite che la nuvola è vapore, che il vapore è acqua, che l'acqua è sostanza, o forza, o materia, voi arrivate sempre ad un ignoto che non potete spiegare, e l'*essenza*, alla fine del vostro ragionamento, resta oscura come prima. Dunque bisogna abbandonare la ricerca delle *essenze*, e preferire una sola e piccola verità certa, a mille grandi verità incerte, ipotetiche." Con queste semplici parole, avendo avuto il coraggio di rinunciare alle ricerche che per tanti secoli avevano occupato tutto il genere umano, tutte le più grandi intelligenze, egli chiudeva per sempre

il medio evo, e cominciava un secolo di ricerche e di fatti. Questa però era la parte negativa della sua riforma. L'essenza del mondo e delle cose ci resti pure ignota; ma se dobbiamo contentarci solo di poche verità *certe*, come trovarle, come accertarle? L'autorità di Aristotele era caduta, come abbiám detto, l'osservazione e l'induzione erano già cominciate; ma l'uomo osservando, induceva, e appena che era così salito dal particolare al generale, afferrata la prima idea, saliva subito dall'una all'altra, coll'aiuto della logica; ed in balia di se stesso e della propria immaginazione, s'allontanava sempre più dal mondo reale. Galileo invece disse: *osservate* i fenomeni e determinateli, inducete poi cautamente, non per cercarne l'essenza, ma la cagione o la legge, e quando credete d'averla trovata, arrestatevi. Prima di dare un altro passo, e andare ad un'altra legge, riscontrate colla natura quella che avete trovata: *provate e riprovate*, in una parola, *sperimentate*. Voi vedete oscillare la lampada, e supponete, inducendo, che le oscillazioni sieno isocrone, avvengano tutte in un medesimo tempo? Ebbene, non cavate da ciò nessuna conseguenza; ma invece riscontrate, interrogate la natura, perché essa vi risponderà, se saprete interrogarla. Voi non solo potete rifare la vostra osservazione, ogni volta che vedete oscillare un'altra lampada; ma potete costruire un pendolo di mille forme diverse, farlo oscillare in mille direzioni, con una forza sempre diversa. Se la legge che voi avete trovata è vera, le oscillazioni saranno sempre isocrone, ed allora solamente potrete dire d'aver trovato una verità; perché la vostra idea non è restata nella vostra mente, ma voi l'avete riscontrata col mondo esterno, e avete obbligato la natura a confermarla. La legge è accertata, e niuno potrà più metterla in dubbio, perché siete sempre nel caso di riscontrarla, e di obbligar nuovamente la natura a parlare in vostro favore. "Io presi

il pendolo," dice Galileo, "per la estremità del filo, lo presi per lo mezzo, lo agitai in mille direzioni, ora forte, ora piano, e le oscillazioni erano sempre uguali." E adesso tirate pure le conseguenze che logicamente derivano dalla vostra legge. Dopo avere *indotto, deducete* pure se vi talenta; ma, fatta la prima deduzione, riscontrate di nuovo; non supponete d'aver trovato una seconda verità, se la natura non vi ha di nuovo risposto. Voi fate scorrere una palla sopra un piano inclinato, trovate che la velocità va sempre crescendo, e *inducete* che essa cresca in ragion diretta dei quadrati delle distanze. Allora sperimentate, misurando la velocità e mutando più e più volte l'angolo d'inclinazione del piano; la legge si verifica sempre, essa dunque è accertata. Ed ecco la vostra mente dà un altro passo e dice: Se la palla scorre sul piano inclinato con questa legge, i gravi debbono cadere colla medesima legge. Una volta che uno scolastico fosse stato in possesso della prima legge, egli non solo ne avrebbe tirato questa conseguenza, ma mille, centomila altre, e forse avrebbe già formato un nuovo sistema dell'universo. Che cosa fece Galileo, quando gli venne la seconda idea, che i gravi, cioè, cadono colla stessa legge? Egli dette un altro passo, ma non per andare ad un'altra idea; per salire, invece, sul campanile inclinato di Pisa. Di là, con un orologio in mano, fece cadere i gravi, misurò la loro velocità, e la natura gli rispose nuovamente, che la legge era accertata.

Noi sappiamo che si andò ancora più oltre, e si giunse a sapere che tutti i corpi si attraggono in ragion diretta delle masse, e in ragione inversa dei quadrati delle distanze. Questa fu la legge dell'attrazione universale scoperta dal Newton. Con essa abbiamo potuto misurare le orbite che percorrono i pianeti, possiamo prevedere molti anni prima, il giorno, l'ora, il momento in cui un astro, una cometa passeranno pel nostro me-

ridiano. Quando il giorno arriva, l'astronomo pone in ordine il telescopio, guarda il cronometro, ed appena esso segna l'ora, il minuto primo, e secondo, s'accosta alla lente, e vede passare la stella. Quella stella che passa gli dice di nuovo, che la legge è accertata, è vera. Ma ora che finalmente siamo giunti a conoscere la legge dell'attrazione universale, che cosa sappiamo veramente? Dei fatti e delle relazioni che passano fra questi fatti. Sappiamo che vi sono dei gravi, e che questi gravi si attraggono in un certo modo. Ma che cosa sono i gravi, che cosa è l'attrazione? Queste che erano le due sole cose intorno a cui il medio evo si affaticava, restano ignote a noi, come a San Tommaso ed agli scolastici, a Socrate ed a Platone. Il conoscere l'essenza dei corpi e delle forze si può ritenere anche oggi che sia, come disse Galileo, impresa poco meno che impossibile. Fatti, adunque, e leggi, o relazioni che passano tra questi fatti; ecco ciò che possiamo sapere nelle scienze naturali; tutto il resto rimane in profonda oscurità. "Chi si abbandona alla ricerca delle cause prime," disse Newton, "dimostra con ciò solo di non essere uno scienziato."

Quanto è diversa una tale sapienza da quella dei filosofi! Dopo Galileo infatti, le scienze naturali e la filosofia, che erano state così lungamente unite, si dettero un addio, separandosi per sempre. I filosofi accusarono di materialismo Galileo e i suoi seguaci. Voi andate, essi dicevano, dietro alla materia, ai fatti; trascurate i primi veri da cui gli altri dipendono, quei veri senza i quali non è possibile alcuna scienza. Ma i cultori della natura risposero: "Noi non sappiamo cosa sia l'attrazione universale; ma vi disegniamo sulla carta il movimento degli astri, e vi prediciamo il punto dello spazio, in cui si troveranno di qui ad un secolo. Noi non sappiamo cosa sia la luce; ma abbiamo creato la scienza della luce, la quale col telescopio avvicina gli astri per

migliaia di miglia, ci fa vedere i monti e le valli della luna, e col microscopio v'ha scoperto un universo, che a voi sarebbe restato eternamente ignoto. E volete voi ostinarvi invano, o pure disperarvi, se non potete sapere cosa sia l'essenza del fluido elettrico, quando noi possiamo costringerlo in un filo metallico, farlo correre in tutte le direzioni che vogliamo, e trasportare con esso i vostri pensieri al di là dell'Oceano? Voi cercate ancora invano l'essenza del vapore, mentre noi ne abbiamo in tutti i modi calcolato la forza; abbiamo creato la strada ferrata ed il battello ad elica; abbiamo trasformata e rinnovata l'industria." I filosofi vollero ostinarsi nella loro via, e i cultori delle scienze naturali seguirono il cammino indicato da Galileo. L'Alchimia, l'Astrologia, tutte le scienze occulte scomparvero, e cominciò un vero e rapido progresso. L'uomo che s'era così lungamente educato e disciplinato colla scolastica, coll'arte, colla letteratura; non appena si vide nella possibilità di uscire da questo lavoro tutto subbietivo e ideale, si volse alla realtà con irrefrenabile ardore, e invece d'andare di sistema in sistema, passò di conquista in conquista, ogni giorno strappando alla natura un nuovo segreto.

Ma ciò che più di tutto importa osservare si è, che quando alcuna delle scienze naturali s'è ostinata a seguire l'antica strada dei sistemi, essa non ha potuto mai uscire dalle dispute, né mai ha potuto fare alcun progresso stabile e sicuro, finché non s'è persuasa di seguire, come le altre, il metodo sperimentale, rinunciando alle ricerche impossibili. Non è molto tempo, che la Fisiologia si ostinava ancora intorno alla ricerca del *principio vitale*. Ebbene che cosa ne seguiva? Intorno a questo misterioso *quid* si perderono invano le forze delle più belle intelligenze. Uno diceva: l'essenza della vita è la forza, l'altro diceva: è un certo *principio vitale*, e non mancò chi disse: l'essenza della vita è l'*idea*.

Così avemmo il dinamismo, il vitalismo, il panteismo; ma non ancora la Fisiologia. O in altri termini, essa restava sempre nel suo stato scolastico, senza sapere né potere entrare nella via positiva. Oggi la Fisiologia ha dato un gran passo; la sua ultima trasformazione, se non è compiuta, è pure cominciata sotto i nostri occhi. In che modo tutto ciò si va compiendo? Noi lasceremo parlare l'illustre professore Bernard, uno di coloro appunto, che più hanno contribuito e contribuiscono a questo progresso della Fisiologia. Ecco in qual modo egli, presso a poco, discorre: — Non si tratta oggi di sapere cosa sia la vita; *noi non lo sappiamo e forse non potremo mai saperlo*. Di tutte le definizioni della vita, la sola che possa accettarsi senza proteste, è questa: la vita è il contrario della morte. Tutto ciò che la scienza può tentare, si riduce a conoscere le condizioni che determinano l'attività vitale. Ma la conoscenza del principio vitale, come della natura intima di tutte le cose, in generale, sembra volerci restare eternamente ignota. Quando lo scolastico vedeva l'azione d'un veleno estinguere immediatamente la vita di un animale, egli cercava in che modo lo *spirito venefico* divorava lo *spirito vitale*, e non giungeva ad alcuna conclusione. Noi cerchiamo invece come il veleno agisce sul sangue, come il sangue sui nervi, ecc.; quale può essere il *contra-veleno*. La generazione d'una malattia era pel medio evo, l'evoluzione d'un' *idea febrilis*, l'oppio faceva addormentare, perché aveva la *virtù dormitiva*. Tutto ciò è scomparso, la fisiologia ha rinunciato a conoscere il *perché* delle cose, e cerca invece il *come*. Noi sappiamo che una data quantità d'idrogeno, combinata con una data quantità d'ossigeno produce l'acqua, e quindi possiamo produr l'acqua quando vogliamo; ma che cosa sia l'idrogeno, o l'ossigeno; perché ci voglia quella data quantità a produrre l'acqua, e infine che cosa sia l'acqua noi non lo sappiamo. In

verità, così conclude il Bernard, la conoscenza assoluta del piú semplice fenomeno dell' universo, richiederebbe la conoscenza assoluta di tutto l' universo, di cui ogni fenomeno è come un' irradiazione, che viene a far parte della sua generale armonia. Quindi non v' è scienza possibile, senza rinunciare, per ora almeno, alla ricerca dei primi principi, ed ai sistemi: la scienza non può né deve essere sistematica. — Quale infatti è il sistema della fisica, della chimica, delle matematiche? Noi non abbiamo che fatti e leggi piú o meno generali. La scienza si arresta sempre là dove non può piú riscontrare o provare, e il sistema comincia, là dove la scienza finisce. Una delle scoperte piú importanti della fisica ai nostri giorni, è stata il trovare come il moto si trasformi in un equivalente di calore e viceversa: tanto moto può produrre il nostro corpo, quanto è il calore che esso produce, e non adopera in altri usi; tanto moto produce la macchina a vapore, quanto è il calore che può produrre e trasformare. Uno scolastico, trovata appena la trasformazione di un fluido o una forza in un' altra, sarebbe andato subito alla trasformazione di tutti i fluidi in un solo, da esso al principio vitale, e quindi alla cognizione generale dell' universo, al sistema. La fisica invece s' arresta a ciò solo che ha conosciuto e provato; tutto il resto è fuori della scienza, che cerca solamente i fatti e le loro relazioni, o leggi. Quando da una legge particolare può passare ad una piú generale, dalla caduta dei gravi all' attrazione universale, questo è il solo sistema cui possa aspirare.

Ed ora se ci volgiamo alla filosofia, che cosa osserviamo? Invece dei fatti e delle leggi accertate, invece del progresso lento e continuo, noi abbiamo ancora la eterna battaglia dei sistemi, che si distruggono a vicenda. La filosofia, in una parola, è sempre nel suo periodo metafisico e scolastico. Essa cerca ancora i primi veri, i primi

principi, l'essenza delle cose, e non riesce mai a trovarli; perché si ostina in un'impresa impossibile. Essa vuol sapere qual è l'intima natura di Dio, dell'anima, del pensiero, dell'universo, cose tutte, che ci sono e forse ci saranno sempre ignote. La nostra ragione si perde smarrita, impotente in presenza di tali questioni, e l'anima trova rifugio solamente nella fede. Ma il metafisico vuol dare assolutamente una risposta; egli quindi fantastica sistemi ingegnosi, i quali non ci danno altro che frasi, che ben presto verranno combattute e distrutte da altre frasi; sistemi che ci provano assai spesso l'ingegno dell'autore, ma sono ben lontani dal raggiungere lo scopo a cui mirano.

Un'osservazione importante però è questa, che ci sono alcune parti della filosofia, le quali acquistarono pure una certezza scientifica; la logica, per esempio, è uscita da ogni dubbio. Le leggi del raziocinio sono indubitabilmente trovate, nessuno lo nega. In ciò tutti i sistemi vanno d'accordo, se ne eccettuiamo quello di Hegel, perché egli, sotto il titolo di logica, trattò anche questioni di metafisica, e rientrò quindi nelle dispute, le quali ritornano in campo, ogni volta che si vuol discutere il valore obiettivo e l'origine di quelle leggi. Ebbene, in che modo la logica ha fatto questo progresso? Essa ha osservato dei fatti e ne ha cercato le leggi; ha voluto sapere *come* la ragione umana discorre; non s'è occupata di sapere che cosa è la ragione. Non è questo un grande ammaestramento ai metafisici? Osservate la psicologia, quando studia, esamina, osserva le facoltà, le passioni umane; ebbene, anche qui le dispute cominciano a cessare, v'è qualche chiarezza e certezza. Ma tutto ciò dura fino a quando non si studiano che fatti e leggi; appena vi sollevate un poco, e volete risalire alle prime ragioni, voi vi avvicinate alla metafisica, e subito incomincia la tumultuosa battaglia; non v'è

più tregua, né pace. Di che cosa si tratta allora? Un filosofo dice: *L'ente crea l'esistente*, e questo è il punto di partenza per creare un sistema. Un altro filosofo dice: *l'ente possibile*, e di qui si pone in viaggio per un secondo sistema. E così l'*Assoluto*, l'*idea*, la *natura*, la *sostanza* sono altrettante parole, che danno origine ad altrettanti sistemi. Ma qual è il metodo, con cui trovate e *provate* le vostre asserzioni? Ecco la domanda che oggi ha messo lo scompiglio nel campo della metafisica. Qualche positivista ha detto: la metafisica infine è una poesia come un'altra; — e di ciò alcuni filosofi si sono molto scandalizzati. In Germania però si è andato anche più oltre, ed alcuni dicono chiaramente che è venuto il tempo di finirla colla metafisica; che non si può più dare il nome di scienza ad un ammasso di vuote parole, o di asserzioni ingegnose, nessuna delle quali può essere dimostrata; e che bisogna metterla insieme con l'astrologia e l'alchimia. Goethe aveva già detto: la metafisica è una scienza la quale insegna le cose che tutti sanno, o le cose che niuno saprà mai. Molti sembrano essere oggi del suo avviso.

Noi però non vogliamo tener dietro a tutte le opinioni personali, ed a tutte le esagerazioni. Facciamoci piuttosto a considerare qual'è la riforma, che seriamente la filosofia positiva vuol portare negli studî filosofici. Vi sono, è vero, alcuni i quali dopo aver detto che la scienza, per ora, non può conoscere altro che fatti e relazioni di questi fatti, ovvero leggi; dicono che tutto il resto è illusione, che le idee astratte sono sogni, ecc. Ma essi ricadono allora, per un altro verso, in quella metafisica scolastica che vogliono combattere. Noi non possiamo negar l'esistenza di certe idee, solamente perché ora ci è impossibile averne una cognizione assoluta. La quistione grave invece è questa: per accertarci scientificamente delle verità, noi abbiamo sinora due soli

metodi, il metodo matematico ed il metodo sperimentale; e la metafisica non può adoperare né l'uno, né l'altro. Non può adoperare il matematico, che si fonda sulla evidenza assoluta, perché le verità metafisiche sono soggetto a continua disputa. Ognuno vi consente che due e due fanno quattro, che la linea retta è più breve della curva, che il tutto è maggiore della parte; ma tutti disputano sull'ente e sull'esistente, sull'idea e sull'assoluto. E come volete voi adoperare il metodo sperimentale? In che modo e dove volete voi riscontrare, se la vostra definizione dell'Assoluto, di Dio, dell'Infinito, ecc, è vera o falsa; qual è l'esperienza che farete, quando vi sarà messa in dubbio dai sistemi che si oppongono al vostro? Né vale il dire che ci sono verità ammesse da tutti i sistemi, perché il primo e più indispensabile merito di un sistema sta nell'aver unità organica, e le divergenze dei filosofi cadono appunto sulle verità fondamentali, da cui tutte le altre dipendono. Così dunque sembra, che a noi non restino che due vie. O dire che la filosofia, per sua natura, non potrà mai uscire dai sistemi, e quindi mai accertare scientificamente le verità che pretende aver trovate; ed allora bisogna che si rassegni a vedersi abbandonata dallo spirito positivo e scientifico dei nostri tempi, e corra il pericolo d'essere posta, insieme coll'astrologia e coll'alchimia, fra i vecchi ed inutili arnesi. Oppure, tentando una rivoluzione simile a quella fatta da Galileo nelle scienze naturali, vedere se è possibile trovare un metodo, che accerti indisputabilmente, se non tutte, una parte almeno delle verità filosofiche.

Il positivismo ha tentato questa rivoluzione, la quale è stata da esso piuttosto diffusa, migliorata, applicata che creata: giacché si potrebbe dimostrare, che i germi della riforma sono antichissimi. Comunque sia di ciò, i nuovi filosofi si trovano tutti e sempre d'accordo, appunto là dove si tratta

del nuovo indirizzo e del nuovo metodo di filosofare che han preso. Questo nuovo metodo s'è visto, ad un tratto, da molti contemporaneamente seguito, in diverse scienze, e sempre con ugual successo. Noi non dobbiamo quindi occuparci ora delle opere del Comte o del Mill, né di quelle del Taine, del Littré o di altri; dobbiamo invece studiare il cammino che la scienza ha preso generalmente, piuttosto seguendo il suo naturale sviluppo, che obbedendo all'impulso individuale d'alcuno scrittore. Esponiamo dunque questo metodo, e vediamo che risultati esso ha dati o è capace di dare.

La filosofia mira innanzi tutto alla conoscenza dell'uomo. Essa trova in noi delle facoltà, delle idee, una ragione che obbedisce a certe leggi, e fa di tutto ciò uno studio. Se non che, usata a cercare la essenza e la prima ed eterna ragione di tutto, ha una grande tendenza a mettere l'uomo come fuori dello spazio e del tempo. Ciò che noi vediamo nel mondo, sono società, popoli, individui che si trasformano, mutano ogni giorno. Ma la filosofia ha creduto che, trascurando questo studio del contingente e del mutabile, si possa riuscire meglio a conoscere l'uomo; e s'è grandemente ingannata. Come volete conoscere la natura di questo essere, che muta continuamente, senza nulla sapere delle leggi che regolano queste sue inevitabili mutazioni? Voi volete aver l'assoluta conoscenza, trovare *l'essenza* dell'uomo, e non pensate a studiarlo prima nelle condizioni, in cui solamente lo potete osservare. Ma andiamo oltre. Voi trovate nell'uomo un'idea del bene, del bello, del vero, e volete conoscerne la natura, l'essenza, l'origine prima ed il valore. Ciò vi condanna ad un lavoro subbiettivo, e quello che voi dite sulla natura del bene e del bello, non lo cavate che dalla vostra ragione. Ma essa può ingannarsi, tanto più che i vostri avversari negano a voi persino il nome di filosofo. Come

fate, dunque, a *provare* la natura del bene, del bello e del vero; come fate a provare che cosa è il pensiero, la ragione, l'anima umana; a vedere, in una parola, se tutto ciò che trovate nella vostra coscienza e nella vostra ragione ha fuori di voi un valore obbiettivo, reale; non è insomma una illusione della vostra mente? Qui è il punto fatale alla filosofia, qui è dove tutti i sistemi fanno naufragio. Chi meglio di Kant ha esaminato la nostra ragione? Ma quale è stata la conclusione del suo sistema? Egli ha francamente dichiarato, che la ragione è impotente a provare il valore obbiettivo delle sue idee. Può ben dire d'averne un'idea del tempo, dello spazio, del bello, ecc.; ma hanno esse valore al di fuori di noi? Ecco ciò, a cui non si può dare, secondo lui, alcuna risposta. Certo, che se noi avessimo la conoscenza assoluta dei primi veri, come stranamente pretendono i metafisici, tutte le altre cognizioni dovrebbero per conseguenza logica derivarne. Ma il tentativo d'arrivarci è stato fatto e rifatto troppe volte, senza alcun successo. A che pro' ricominciare da capo ora che il mondo è stanco, e v'ha perduto ogni fede, ora che la stessa fecondità di creare altri sistemi sembra estinguersi? La questione dunque si riduce a questo: possiamo noi trovare un modo per passare dal me al fuori di me, riscontrando, *provando* le idee che troviamo in noi, e ciò che di esse abbiamo pensato, e vogliamo persuadere agli altri? Se la cosa è impossibile, si rassegni pure la filosofia ad essere abbandonata dallo spirito scientifico dei nostri tempi. Ebbene, queste idee che l'uomo trova in se stesso, questo pensiero, questa ragione, questa coscienza, che la filosofia studia, sono esse astrazioni immobili, o sono esse qualche cosa di concreto, di reale e di vivente nel mondo?

Importa prendere qualche esempio per spiegarsi più chiaramente. Io suppongo che voi facciate delle ricerche sull'idea del bello. Leggete gli e-

terni volumi che v' hanno scritto sopra i filosofi, e siete spaventato della loro contraddizione; cominciate a pensare da voi, e non trovate un metodo sicuro per sapere, se ciò che pensate di nuovo sia vero o falso. Sarà possibile che abbiate indovinato voi, quando Aristotile e Platone, Locke ed Hegel non si poteron metter d' accordo? Prima d' abbandonare l' impresa per disperata, fate però una osservazione. Questa idea, che trovate in voi, trovasi generalmente in quasi tutti gli uomini. Ebbene, ecco un popolo. una società; supponete un momento, per astrazione, che in questo popolo manchi assolutamente l' idea del bello, e che voi abbiate la facoltà, il potere di infondergliela. Che cosa ne seguirebbe allora? La immaginazione di questo popolo, appena esso ha potuto contemplare l' idea del bello, si pone in una subita attività; incomincia l' architettura, la scultura, la pittura, la musica e la poesia, in una parola, nasce, sorge quello che alcuni chiamano il mondo dell' arte. E questo è un mondo sensibile, reale, che voi potete osservare, studiare, esaminare, classificare, come fate di tutte le opere della natura. Che cosa sono questi lavori d' arte? Essi nascono appunto dall' idea del bello, che, ponendo in moto le facoltà del nostro spirito, si riveste d' una forma sensibile; e abbiamo così la statua, il quadro, la canzone, ecc. Supponete, infatti, nuovamente, che questa idea scomparisca, o s' offuschi, e poi risplenda di nuovo innanzi allo spirito di questo popolo. Ebbene l' arte seguirà le sue medesime vicende, perché infine essa non è altro che la manifestazione sensibile appunto di questa idea del bello, intorno alla cui *essenza* vi siete così lungamente affaticato invano. Voi entrate nel Vaticano e vi trovate come in mezzo ad una città, ad un popolo di statue greche. Non sono esse qualche cosa che potete vedere, toccare, sentire? Voi potete ordinarle, distribuirle per età, per ordine di merito, per autore, ecc. Infine dei conti,

come l'attrazione universale, il calore, la luce, producono dei fenomeni naturali, così l'idea del bello produce dei fenomeni sociali, che potete egualmente studiare. E se v'è stato possibile fondare una scienza delle forze, della luce, del calore, senza sapere che cosa sono; anzi solo dal momento, in cui avete rinunciato a conoscere la loro *essenza*; non vi sarà egli possibile fondare una scienza del bello, rinunciando per ora a conoscerne l'*essenza*? Forse questa scienza non potrà d'un tratto estinguere tutto il vostro nobile desiderio di verità; ma essa può farvi sapere quali sono le condizioni in cui l'arte fiorisce o decade, quali sono i mezzi per promuoverla, quali sono le condizioni e le qualità che si richiedono nell'artista, quali le conseguenze che porta sullo spirito umano, e sulla società il fiorire dell'arte, ecc. Queste conoscenze, è vero, sono meno ambiziose di tutte quelle che potreste desiderare sulla natura della idea del bello, come le conoscenze e le scoperte dell'ottica sono assai meno ambiziose di quelle che voleva trovare la scolastica, quando cercava l'essenza della luce. In ogni maniera, però, le une sono possibili, dimostrabili coi fatti, perché avete sempre la storia dell'arte, su cui riscontrare e in qualche modo provare le vostre teorie; le altre restano sempre incerte, se non sono impossibili.

Prendete un altro esempio, l'idea del giusto. Uno vi dice che il giusto è l'utile bene inteso, e un altro soggiunge che è un'idea eterna, indipendente e spesso in contraddizione coll'utile, una manifestazione dell'assoluto, ecc. E su questo punto i filosofi non si poterono mai metter pienamente d'accordo. Pure questa idea del giusto noi l'abbiamo, e l'hanno tutti i popoli; accettiamola dunque come un fatto, e studiamola come si studiano le forze della natura. Se questa idea mancasse ad un popolo, cosa ne seguirebbe? Una società senza legge e senza regola, sottoposta al-

l'arbitrio. E se poi potesse, a un tratto, penetrare nel cuore e nella mente di questo popolo? Subito avreste leggi, statuti, istituzioni, codici, norma e regola alle azioni umane. ecc. Tali sono i fenomeni sociali, che derivano da questo nuovo agente, che chiamasi giusto, e da cui nasce, il diritto, come i fenomeni ottici derivano dalla luce. Non potete voi osservare, studiare, classificare le varie legislazioni, le loro età, il loro sorgere o decadere; e così imparare assai meglio a conoscere la natura del diritto, le sue leggi, le sue diverse forme? Oggi, infatti, esiste già una scienza del diritto, senza che i filosofi siansi potuti metter d'accordo sulla definizione da dare al diritto. Con questa scienza s'è potuto assai migliorare la legislazione di tutti i popoli civili, cosa che non fecero e non avrebbero potuto far mai gli scolastici, con tutte le loro discussioni sull'idea eterna del giusto, e le sue relazioni con l'idea di Dio.

Procediamo ad un altro esempio, ché in tutte le scienze sociali noi possiamo ripetere la medesima osservazione. Leggete gli antichi scrittori politici, e di che cosa si occupano? Essi vanno alla ricerca dell'ottimo governo, il che vuol dire un governo impossibile, un governo che non è mai esistito, né potrà mai esistere. L'ottimo governo suppone un popolo di uomini ottimi, e questi non ci sono, e probabilmente non ci saranno mai sulla terra. Noi vediamo per tutto ambizioni, gelosie, interessi lottare colle passioni più nobili, e abbiamo bisogno di trovare un governo per questi uomini, che in ogni tempo ed in ogni luogo mutano e sono diversi. A che fine adunque cercarè l'ottimo governo, questo governo immutabile, astratto, metafisico, che non si può applicare a nessun popolo? Il politico moderno, perciò, senza punto negare il cammino della società verso un perfezionamento ideale, che è più facile presentire, che definire, abbandona la ricerca del-

l'ottimo governo, e indaga invece quale è il governo migliore per una società data. Se v'è un problema che ambisce risolvere, è certamente questo: trovare per una società determinata, le istituzioni, che meglio ne agevolano il progresso. Se questo nuovo indirizzo è stato meno speculativo, fu però assai più utile al genere umano, ed ha potuto impedire molti dolori e molti disastri. Dove, infatti, è più quella serie di congiure impossibili, che avevano luogo nel medio evo, quando ogni uomo generoso credeva, che si potesse attuare un governo sognato in un'ora di esaltata immaginazione? Noi sappiamo, che l'uomo più grande di cui ci parlino le nostre storie, voleva, al suo tempo, restaurare l'antico impero romano, ed a questo fine chiamava armi ed armati contro Firenze sua patria. Oggi neppure il volgo si lascerebbe illudere da sogni come quelli, che dominarono così a lungo la mente di Dante Alighieri. Noi siamo tutti convinti, che le leggi della società sono inviolabili quanto quelle della natura, e che invece di contrastarle a capriccio, dobbiamo conoscerle, per guidarle e servircene, come ci serviamo delle leggi e degli agenti naturali. Solo in questo modo le nuove leggi e le nuove istituzioni possono profittare.

È inutile aggiungere molti esempi, perché si potrebbero moltiplicare all'infinito. Esaminando tutto l'uomo, non però come un'astrazione; ma quale egli ci si presenta veramente, colle sue facoltà, le sue passioni, i suoi mutamenti, d'età in età, d'anno in anno, troveremo che la sua vita ha un continuo riscontro nella vita sociale e nella storia del genere umano. Ogni nuova idea, ogni facoltà che osserviamo nell'uomo, dà luogo inevitabilmente a una nuova serie di fatti sociali. Il Cristianesimo è una riforma religiosa, che ha luogo nella coscienza individuale; ebbene esso non ha forse mutato la società e la storia moderna? La filosofia del secolo XVIII è una nuo-

va dottrina: ebbene non la trovate voi subito lavorare alla costituzione americana, non la trovate fra le cagioni prime della rivoluzione francese? Noi possiamo perciò continuare questo studio sino all'infinito. Prendete le idee piú astratte, piú metafisiche, o le piú concrete, come meglio vi aggrada — l'idea di Dio, per esempio. Qui non parliamo di ciò che possono dirci la fede o la rivelazione; la fede può credere ciò che la ragione ancora non intende, ma noi ci occupiamo ora solo della ragione. È un fatto, che il desiderio piú ardente della metafisica è stato quello di provare indisputabilmente l'esistenza di Dio, e farne conoscere la natura. Ebbene, senza essere tacciati d'empietà, noi possiamo dire che essa non ha raggiunto il suo scopo. Quando io dico, che i tre angoli d'un triangolo sono eguali a due retti, ho un modo sicuro per chiuder la bocca a chi mi volesse contraddire. Ma S. Tommaso e Leibnitz e Bossuet e tanti altri parlarono, senza riuscir mai a far tacere gli scettici o i materialisti; ed oggi stesso la battaglia fra panteisti, materialisti, spiritualisti, ferve piú viva che mai. È inutile dunque illudersi: la metafisica è impotente a raggiungere scientificamente il suo scopo, essa non può e non potrà mai far cessare le dispute sulle quistioni piú importanti e vitali alla sua esistenza. Che cosa fa il filosofo, quando vuole scrivere un trattato sulla natura e sulla esistenza di Dio? Egli si rinchiude in se stesso, cerca una cagione al mondo, cerca nella sua estasi contemplare l'Assoluto, esamina come sorge in lui questa idea, come risplende e come s'offusca nella sua coscienza. Ma è egli sicuro che, in questo stato, le sue idee preconcelte non alterano il valore delle sue osservazioni? Può egli provare la verità assoluta, obbiettiva di ciò che ha luogo nel suo spirito? Ebbene, se la fede ci fa credere in un Dio, e la ragione è impotente a spiegarne la natura; non ci ostiniamo invano a varcare i

confini naturali del nostro intelletto. Se questa idea si trova realmente in noi, essa deve portar le sue conseguenze inevitabili nella società, deve produrre dei fatti visibili, reali come i fenomeni della natura. Questi fatti ci sono e si chiamano religioni, queste religioni sono nella storia infinite per numero, e per forme diverse. Voi potete studiarle, conoscerle, vedere i monumenti, i riti, i precetti e l'infinito numero di culti, che esse producono. Che cosa imparate con questo studio? Voi non avrete l'assoluta e piena conoscenza di Dio, cosa a cui avete per ora rinunciato; ma potete *sperimentare* e provare storicamente, come l'idea di Dio è nata, non già in voi, ma nell'uomo; come risplende, come s'offusca e che conseguenze porta nella civiltà dei popoli questa vicenda continua. Dai riti più rozzi del selvaggio, voi arrivate alle splendide immagini, alla eterna serenità degli Dei di Grecia, i quali vedete più tardi scomparire, rovesciati sui loro altari da un sentimento nuovo, che sorge nella coscienza cristiana; e questo nuovo sentimento muta la società, la storia, le lettere e le scienze. Tutto ciò non è forse uno studio pratico, positivo, provabile e provato del modo in cui l'idea di Dio, il sentimento religioso nascono e si sviluppano nel genere umano? Ebbene, la scienza delle religioni o sia la mitologia comparata, già esiste, ed è stata una sorgente infinita di luce per la storia della civiltà, e per la conoscenza dell'uomo. Infatti, solo quando abbiamo potuto comprendere e spiegare la mitologia greca, e abbiamo potuto capire a quali Divinità sacrificavano Omero e Platone; solo allora la storia e l'uomo greco furono da noi compresi, e ci apparvero sotto nuova luce. Anche i riti superstiziosi del selvaggio ci rivelano i segreti della sua coscienza; e così impariamo a conoscere di lui, più che egli medesimo non può sapere di se stesso. Non è questa forse una conoscenza pratica, positiva, ma pure progressiva

del cuore umano? Questo studio visibile del mondo ideale, che diventa reale, non rende piú viva e piú salda la nostra fede?

Io cito un ultimo esempio. Chiunque ha letto libri di filosofia conosce, che una delle quistioni intorno a cui piú si travagliarono i filosofi, fu l'origine umana o divina del linguaggio. Chi sostenne una opinione, chi l'altra; e si scrissero dei volumi, senza poter venire ad alcuna conclusione sicura. Alcuni si perdettero intorno alla ricerca del linguaggio primitivo, e non avendo altro mezzo, credevano di suggerire un metodo sperimentale, proponendo di chiudere un bambino in una stanza, cibandolo, senza mai fargli udire la voce umana, per vedere che linguaggio avrebbe naturalmente parlato. Cioè a dire, si voleva porlo nella condizione piú contraria alla natura, per sapere ciò che naturalmente avrebbe fatto. Tali problemi tuttavia avevano una grande importanza, perché l'origine e lo svolgimento del linguaggio, si collegano assai strettamente colla storia dello spirito umano, coll'origine delle nostre idee. Ogni nuova parola è l'immagine sensibile di un nuovo affetto, di un nuovo pensiero; ogni nuova lingua è lo specchio in cui si riflette una nuova civiltà. I filosofi perciò si affaticarono molto, ma si affaticarono invano.

Strano a dirsi! Le lingue vivono intorno a noi; esse nascono, fioriscono, invecchiano e muoiono, direi quasi, sotto i nostri occhi, al pari degli esseri viventi. È chiaro, come la luce del sole, che se vogliamo conoscere la storia dei linguaggi e la loro natura, dobbiamo fare come facciamo, quando colla botanica o la zoologia vogliamo conoscere la storia delle piante e degli animali. Sospendere, cioè, ogni discussione, oziosa per ora, intorno all'intima essenza della pianta, dell'animale e del linguaggio; studiarli, ordinarli, classificarli, ricercare le leggi delle loro modificazioni nei climi e nei tempi diversi. Ebbene, oggi è nata

una *scienza del linguaggio*, ed il suo metodo si avvicina così fattamente al metodo sperimentale, che l'illustre filologo Max Müller ha voluto sostenere con molte ragioni, doversi mettere anche la scienza del linguaggio fra le scienze naturali. Noi non siamo tenuti ad ammettere la sua opinione; possiamo anzi ritenere, come riteniamo, che il linguaggio essendo una manifestazione dello spirito umano, come conferma lo stesso Müller, la scienza che se ne occupa, deve, per ciò solo, andare fra quelle che studiano la natura morale e intellettuale dell'uomo. Pure l'opinione di quel dotto filologo, e le ragioni che adduce, provano chiaramente quale sia il metodo dalla scienza adottato. Infatti, la filologia e la linguistica hanno oggi studiato, classificato, ordinato i linguaggi, per età, per famiglie, quasi direi, per generi e specie, come si fa delle piante o degli animali: si conoscono le leggi del loro nascere, sorgere, alterarsi, corrompersi e morire. Ma quando il filologo ha una sua idea, o immagina una nuova teoria, la scienza non l'accetta, se egli non l'ha prima dimostrata, *provata*, riscontrandola e sperimentandola sui linguaggi. I suoni più rozzi e inarticolati del selvaggio, i dialetti più disprezzati, sono così divenuti monumento prezioso al costante affaticarsi del filologo, che cerca ritrovare tutti gli anelli, che costituiscono la catena delle varie famiglie di linguaggi. E se oggi noi possiamo, con tanta sicurezza, determinare il cammino e lo svolgersi delle lingue dei primi popoli Ariani, accompagnandoli di passo in passo sino a noi; se conosciamo come i dialetti sorgano a dignità di lingua letterata, e come si corrompano o decadano di nuovo; se possiamo accompagnare il Caffro, o l'Indiano dell'America, negli sforzi che fa per esprimere le sue idee, ancora annebbiate dalla sua barbarie; non ci siamo forse (in poco più di mezzo secolo) avvicinati a risolvere il problema dell'origine del linguaggio, assai

piú che non fecero i filosofi da Socrate infino ad Hegel? Non abbiamo fatto cammino nella conoscenza dell' uomo?

Tiriamo la somma di tutto quello che abbiamo detto, e ne risulta chiaramente una conseguenza. Che il positivismo, cioè, se poniamo da un lato tutte le forme particolari che assume, e ci fermiamo al suo carattere generale; si riduce all' applicazione del metodo storico alle scienze morali, dando ad esso l' importanza medesima, che ha il metodo sperimentale nelle scienze naturali. Il positivismo è quindi un nuovo metodo, non già un nuovo sistema. A noi sarebbe facile provare, che i primissimi germi se ne trovano nella scienza nuova di Vico, ed in altri scrittori italiani; ma non è questo il luogo per una tale discussione. Ci basti notare che questo metodo, assai chiaramente esposto dal Comte, si è introdotto, per forza delle cose, contemporaneamente in molte scienze, rinnovandole affatto, e si trovò accettato da molti, che neppure avevano letto le opere del Comte.

Di che cosa dunque si tratta oggi? Possiamo noi dire che tutti quanti i problemi della filosofia, possano fin d' ora esser risolti col metodo storico? Non già! Si tratta invece di determinare chiaramente due cose. I sistemi della metafisica non raggiunsero la certezza scientifica, che essa cercava. Galileo le tolse, col metodo sperimentale, una vasta provincia, e il metodo storico viene ora a toglierle una ancora piú vasta, facendo passare dal periodo scolastico al periodo positivo, una nuova serie di scienze, che facevano parte essenziale della filosofia. Lo studio dello spirito umano ha trovato finalmente una via pratica, sicura, positiva. Entrando per questa via, dobbiamo rinunciare ai sistemi, alle conoscenze assolute, alle prime ragioni, che per ora sono troppo lontane da noi: non possiamo conoscere che fatti e leggi di questi fatti; ma fatti e leggi dello spirito umano e del pensiero. Abbiamo da una parte

l' uomo colle sue facoltà, colle sue idee, colle sue passioni; e da un altro lato la società e la sua storia, le quali non sono altro che il riflesso, impersonale e indipendente dalla volontà individuale, di questo medesimo uomo. In essa troviamo le stesse idee e aspirazioni, le passioni medesime divenute fatti sociali. Il nostro spirito, dunque, si rivolga pure sopra se stesso, perché questo sarà sempre un grande privilegio della nostra natura, e cerchi di conoscere e studiare l' uomo. Ma quando è venuto ad una qualche conclusione sulla natura umana, s' arresti; non s' abbandoni alla speculazione, guidato dalla sola logica, che lo porterebbe d' idea in idea sino all' infinito, senza sapergli dire se s' avvicina o s' allontana dalla realtà. Si rammenti, che l' uomo è nella storia, e che però in essa egli può riscontrare e provare la verità delle sue induzioni sull' uomo. Se avete rinunciato a conoscere le essenze, e volete esaminare la relazione che passa fra la nostra riflessione, l' immaginazione e la fede, che sono pure tre facoltà reali nel nostro spirito, e quindi tre fatti di cui potete studiare le leggi; osservate, inducete, e speculate pure se v' aggrada; ma ricordatevi che dall' immaginazione, dalla fede e dalla ragione derivano l' arte, la religione e la scienza. Vedete, dunque, se le vostre osservazioni sull' uomo trovano corrispondenza nella storia. Voi avete dei popoli, o almeno dei periodi nella storia dei popoli, in cui l' arte è quasi affatto decaduta: degli altri, in cui lo scetticismo consuma e quasi distrugge la fede religiosa, che poi a un tratto risorge; tutto ciò vi apre la via a riscontrare quelle che voi avete credute leggi dello spirito umano. Fino a che nella storia non avete cercato che fatti, e dallo spirito umano non avete potuto cavare altro che speculazioni, non mai riscontrate coi fatti; aveste da un lato puro empirismo, e dall' altro una filosofia scolastica. Ma da che Vico trovò, che le leggi del mondo delle nazioni sono le leggi stesse

dello spirito umano, il quale ha creato questo mondo sociale; voi potete avere da un lato la scienza storica, e da un altro lato la scienza provata e dimostrata dell' uomo. Perché, se la storia vi dà come il mondo esterno, sul quale sperimentare ed accertare le induzioni della vostra psicologia; questa, a sua volta, diviene una fiaccola che illumina la storia. Le leggi dell' una, se sono vere, debbono riscontrarsi nell' altra e viceversa.

Qual' è la ragione, per cui leggete con tanta avidità la storia? Perché, come già osservammo, tra le ore della nostra vita e le epoche del genere umano, passa una grande relazione, e tutta la storia universale non è troppa a comprendere l' uomo. Per qual ragione, a diciotto anni, avete letto con tanto ardore la storia della cavalleria e delle crociate? Voi, giovane sconosciuto, vi siete potuto sentire simile a Goffredo ed a Pietro l' Eremita, e in quelle strane avventure avete trovato dipinte le vostre passioni. E che cosa è mai questo genio dello storico, che fa rivivere innanzi a noi le generazioni passate, e parlandoci dei Greci e dei Romani, commuove sí potentemente le nostre passioni? Non è forse la facoltà di trovare e sentire la segreta relazione, che passa fra noi e la storia d' un passato di cui siamo figli?

Lo storico trova nel nostro spirito la spiegazione delle grandi rivoluzioni dell' umanità; e questo è per noi sorgente d' un grande diletto, perché scopriamo in noi stessi nascosta un' infinita ricchezza, di cui siamo per la prima volta resi consapevoli. Noi percorriamo tutta la storia universale, ed in ogni epoca, in ogni società, in ogni grande uomo, troviamo qualche cosa che ci appartiene, qualche cosa che è come proprietà del nostro spirito, che è come noi medesimi. Ci avvediamo così, che in noi è come una sintesi, un compendio dell' umanità sotto una forma determinata. Infatti, a voi non è possibile di comprendere voi stesso, se non comprendete ancora

la civiltà del vostro paese, nella quale siete nato, ed in cui il vostro spirito s'è formato. E come vorreste comprendere l'Italia, senza comprendere ancora la cultura dei popoli che la circondano, la cultura dell'Europa? E potete comprenderla, senza la storia del passato? Pensate un solo istante: se non ci fosse stato un impero e una giurisprudenza romana, nella quale fu la vostra giovinezza educata, avreste forse le medesime idee politiche e giuridiche, che avete oggi? E se non vi fosse stata la società greca, se non vi fosse giunta mai notizia d'un Omero, d'un Fidia, di quei monumenti e di quelle opere, di cui sin dall'infanzia fu quasi nutrito il vostro spirito, avreste le medesime idee sull'arte e la letteratura, che avete oggi? Il geologo può leggere nei varî strati della terra che calpesta, la storia delle rivoluzioni naturali, cui andò soggetto il nostro pianeta; il filologo ritrova nelle parole che ha involontariamente pronunziate, la storia delle rivoluzioni, che il linguaggio ha subite nei secoli trascorsi; ed il filosofo non può dire di conoscere l'uomo, se non sa ritrovare in esso la storia delle passate generazioni, ognuna delle quali ha lasciato in lui la sua eredità. Qual'è la ragione per cui con tanto ardore si studiano i dialetti, i canti del popolo e del selvaggio, le mitologie piú grossolane? Perché mai l'avanzo di una civiltà sconosciuta muove quasi tutti i dotti d'Europa a far nuove ricerche? — Le abitazioni lacustri, per esempio, o i monumenti della primitiva America. — È forse questa una vana curiosità? Non già; ma egli è che in ogni parte della storia v'è come una parte di noi stessi; e una nuova scoperta storica si può, in certo modo, dire che sia una nuova scoperta nello spirito umano. E la canzone del popolo, e il canto del selvaggio ci permettono di studiare l'uomo, quando egli ancora non è in grado di studiare se stesso.

Concludendo, dunque, la filosofia positiva ri-

nunzia, per ora, alla conoscenza assoluta dell' uomo; anzi a tutte le conoscenze assolute, senza però negare l' esistenza di ciò che ignora. Essa studia solo fatti e leggi sociali e morali, riscontrando pazientemente le induzioni della psicologia colla storia, e ritrovando nelle leggi storiche le leggi dello spirito umano. Così non si ostina a studiare un uomo astratto, fuori dello spazio e del tempo, composto solo di pure categorie, e di vuote forme; ma un uomo vivente e reale, mutabile per mille guise, agitato da mille passioni, limitato per ogni dove, e pure pieno di aspirazioni all' infinito. Ma qui gli oppositori della filosofia positiva osservano giustamente: dopo tutto ciò, avete voi forse raggiunto il fine che s' era proposto la metafisica? Voi rinunziate ai primi veri, e sono quelli appunto di cui andava in cerca la metafisica, perché ne costituiscono l' essenza. Dite piuttosto, che non ci deve più essere una tale scienza, ponetela coll' astrologia; ma non venite a dirci, che il vostro metodo risolve i problemi restati insolubili colla filosofia. Al che i positivisti rispondono: noi non vi diamo un nuovo sistema, ma un nuovo metodo, il quale viene, nella filosofia, a fare, né più né meno, di quello che fece il metodo sperimentale nelle scienze naturali. Divide i problemi solubili da quelli che per ora restano insolubili, e s' occupa solo dei primi. Il fisico del medio evo voleva sapere cosa erano la forza, la luce, il calore; il fisico moderno ha creato la meccanica, l' ottica, la scienza del calore, rinunziando a sapere che cosa sono quegli enti naturali. Se il filosofo positivo troverà la scienza dell' uomo e delle sue idee, senza conoscerne la natura; egli avrà certamente portata a compimento una uguale rivoluzione nelle scienze morali. Avevano forse la metafisica e la scolastica ottenuto un qualche successo, nella soluzione dei problemi che il positivismo abbandona? Ma vi è ancora di più. Mentre voi, me-

ditando eternamente sull' essenza della forza, non avete dato un passo; la meccanica, che ogni giorno progredisce, ve ne scuopre le leggi; e se un giorno arrivasse a trovarle tutte, non sarebbe già assai vicina a conoscere la sua *essenza*? Cosa altro può esser mai questa, se non la sintesi di tutte quelle leggi? E cosa altro può esser mai la conoscenza assoluta del pensiero, se non quella che riunisce in uno la conoscenza di tutte le sue leggi? Ma per riunirle, bisogna prima ritrovarle. Noi, dunque, abbiamo da un lato, un metodo che, ostinandosi a raggiungere, d' un tratto, una meta impossibile, non può avanzare d' un passo; e dall' altro lato uno che, rinunciando a raggiungere quella meta, ci si avvicina pure ogni giorno di più.

Ma i metafisici non per questo si arrendono. Anzi, tutti pieni di sdegno, dicono: voi dunque negate le prime idee, voi negate la scienza, di cui s' occuparono Aristotile e Platone, per voi non ci sono che fatti e leggi. Siete dunque dei materialisti, o degli scettici divorati dal dubbio. — Nulla di ciò, rispondono i positivisti. Noi siamo degli uomini, che abbiamo rinunciato all' impossibile, e riconosciamo i limiti della ragione, unico mezzo per farla progredire. — Ed invero, a che giova sollevare queste vecchie accuse, adoperate invano contro tutti i progressi che fece la scienza? Queste sono divenute armi irrugginite e spuntate, che non feriscono altri, che coloro stessi i quali le adoperano. Il rogo non estinse la dottrina di Giordano Bruno, l' inquisizione non fe' tacere Galileo, e queste frasi paurose sono state troppo adoperate, per aver più alcun valore. Il positivismo è un metodo, che vuol condurci a studiare i fatti, a trovare le relazioni che passano fra il nostro spirito e la società umana; esso ci fa vedere come le nostre idee sieno la vita e la realtà dei fatti storici: si può egli, in buona fede, sostenere che sia una cosa sola col materialismo? Vi sono, è vero, dei

positivisti che sogliono negare l'esistenza delle idee, come altri ve ne sono pure, che vogliono spiegarne l'essenza; ma essi varcano allora i confini della scienza, la quale si limita a dire che noi, per ora, non ne conosciamo l'intima natura; e quindi essi ricadono, per un altro verso, nella metafisica che vogliono combattere.

Tuttavia, su questa grave quistione, bisogna aggiungere un'ultima parola. Il metodo storico non pretende di portare la luce su tutti i problemi della metafisica, e molto meno portarla a un tratto, come il metodo sperimentale non pretese né pretende rispondere a tutte le domande della scolastica. Eppure lo spirito umano ripete a se stesso quelle dimande. Oggi vi sono scenziati che scrivono libri ingegnosi intorno al *sistema* dell'universo, alla *pluralità dei mondi*, ecc. Questi libri non cesseranno mai, né sono inutili; perché anche le ipotesi hanno la loro grande importanza, e servono, non fosse altro, a riunire temporaneamente i fatti già conosciuti. Ma la vera scienza finisce là dove essi cominciano. E così non è sperabile, che l'uomo cessi di chiedere a se stesso anche dopo i progressi del positivismo: che cosa è lo spazio, cosa è l'infinito, cosa è Dio, è immortale la mia anima, che sarà di me nell'altra vita? A queste domande la scienza non può rispondere; ma pure esse tormentano il nostro spirito. Vi è al di fuori o, se volete, al disopra della realtà, un ideale che ci ondeggia confusamente dinanzi, senza mai abbandonarci, che ci alletta e ci sprona a sempre nuove ricerche, che è come la vita della nostra vita, e ci fa sempre sperare di varcare i limiti della nostra natura. Noi non dobbiamo negarlo, né dubitarne; ché solo gli spiriti volgari non lo ritrovano nella loro coscienza; ma esso non può veramente far parte di quella scienza, che accerta provando, e progredisce senza mai arrestarsi. La poesia, la musica, la metafisica e la fede corrono dietro a questo

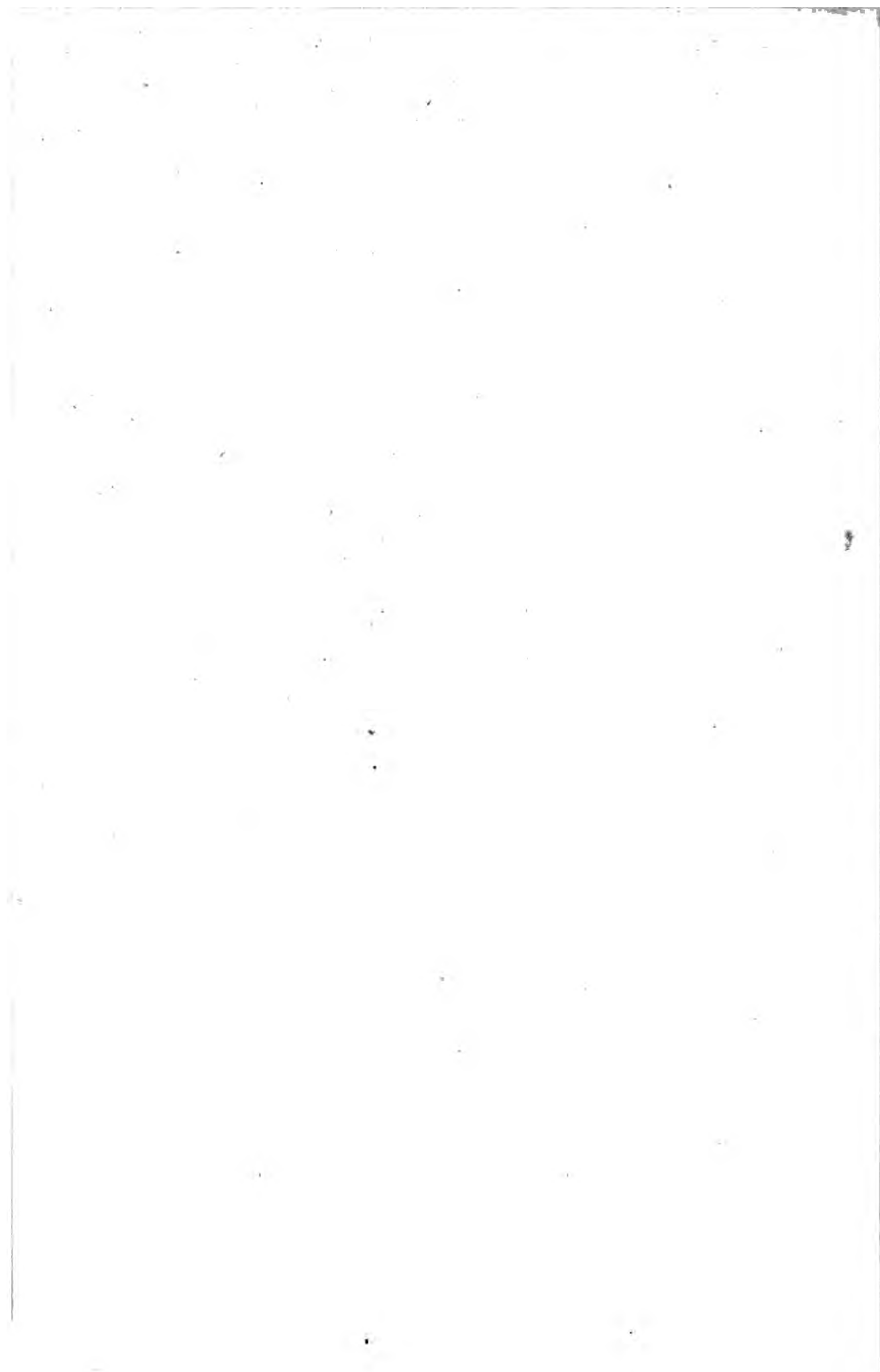
ideale, da cui non possono, non vogliono e non debbono allontanarsi, sebbene sieno destinate a correrli dietro, senza mai raggiungerlo, a sentirlo piú che ad intenderlo. Ed è per questa ragione, che ai nostri giorni è stato piú volte ripetuto, che la metafisica è un'altra maniera di arte.

Ma per ora, la metafisica deve rassegnarsi ad essere, per qualche tempo, abbandonata e quasi direi umiliata. Niuno, infatti, vuol piú sentirne parlare; nessun sistema prevale in Europa, e l'apparizione d'un nuovo sistema verrebbe accolta con diffidenza, e, quasi direi, con disgusto. Essa pare colpita d'improvvisa sterilità, sotto il peso della diffidenza generale che la circonda. A noi manca il tempo di correre dietro a nuove speculazioni, per fare nuovi sistemi; lo spirito filosofico s'esercita, ed è necessario alle nuove e molteplici ricerche, che ad un tratto si sono rese possibili in tante scienze, nelle quali si raccolgono piú sicuri ed utili allori. A creare la filologia e la mitologia comparata, si richiese non minore ingegno speculativo di quello, che fu necessario a costruire i sistemi di Hegel e di Schelling. Noi, quindi, siam lontani dal voler mettere in discredito lo spirito filosofico e speculativo, il quale anzi è indispensabile in tutte le ricerche che l'uomo intraprende. Dopo avere riconosciuto, che la metafisica non è una scienza, nello stretto rigore della parola; dopo aver visto come il suo dominio viene anzi ogni giorno ristretto dalla scienza; diciamo che le resta pure un vasto dominio, il quale comincia laddove la scienza finisce, e in esso v'è sempre un nobile ufficio da compiere, stimolando la sete di vero, e sollevando lo spirito umano a desiderî piú nobili di lui. Essa rimane perciò un perenne monumento delle piú alte facoltà dell'uomo, e della sua maggiore impotenza, è una nobile palestra dell'umano ingegno. Educato da essa alle quistioni astratte,

spronato a raggiungere una meta inarrivabile, porterà tanto più ardore d'indagini e altezza d'induzioni nelle ricerche positive, esatte, scientifiche. In queste ricerche, l'andare dal particolare al generale, la induzione che quasi divina le leggi della natura, e provando le dimostra, richiede l'aiuto appunto di quel genio divinatore, che l'arte e la filosofia educano, addestrano. E la storia ci fa vedere, che ogni grande rivoluzione scientifica è preceduta sempre da un grande movimento filosofico, nel quale lo spirito umano quasi affina ed esercita le proprie forze; per poterle poi con più sicura certezza adoperare, e con maggiore slancio far nuove conquiste sulla natura. La scolastica precede Galileo, Bacone precede Newton, Spinoza e Cartesio precedono Leibnitz, matematico e filosofo, Kant ed Hegel precedono tutto il rinnovamento delle scienze sociali, storiche, e antropologiche, di cui abbiamo parlato, e che formano l'occupazione principale del nostro secolo. E se oggi la metafisica sembra inaridita e scomparsa, bisogna pur notare, che tutte le scienze hanno preso un carattere più filosofico; e mentre da ogni lato la stringono, e ogni giorno le tolgono una nuova provincia, pure apparecchiano nuovi materiali alle sue future speculazioni. Se, in fatti, essa mira all'unità dello scibile, deve pure, nella incertezza de' suoi sistemi, modificarsi, ora che il materiale scientifico s'accresce, e il suo regno s'impiccolisce. Che se non può, o non sa progredire nella certezza del metodo scientifico; essa è pure un risultato dello spirito umano, e deve, con questo, al pari dell'arte, dei costumi, della società, mutarsi e trasformarsi. Impotente a darci una vera ed esatta conoscenza dell'uomo, lo nobilita e lo educa alle aspirazioni delle grandi idee; e la serie de' suoi sistemi diviene, in mano dello storico, valido strumento a scrutare le forze e la natura dell'umano intelletto, al pari delle religioni, delle lingue,

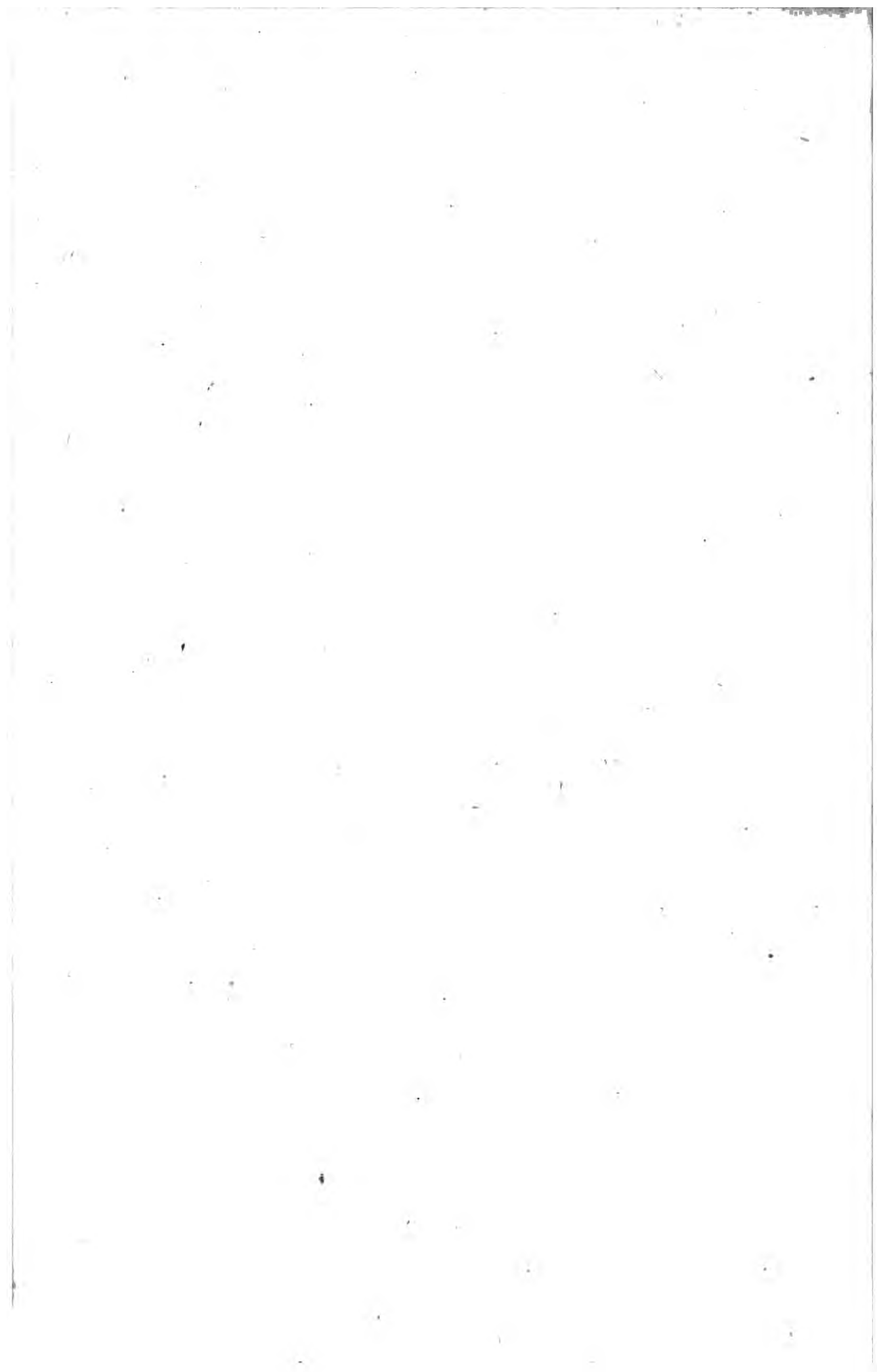
di tutta la cultura. I filosofi, dunque, e specialmente i filosofi italiani non dovrebbero spaventarsi dei grandi progressi, che han fatto il metodo storico e la filosofia positiva. La metafisica non sarà distrutta; ma verrà certamente ricacciata nei suoi naturali confini. Invece, dunque, di perdersi a scagliare vane accuse di materialismo, o di scetticismo; essi dovrebbero in Machiavelli, in Vico e in tanti altri Italiani riconoscere i primi germi di questo nuovo e inevitabile progresso, che ci porta al vero, e non al materialismo o al dubbio. Dovrebbero ricordarsi, che se il cammino verso la verità, non si poté, una volta, arrestare colla tortura e col rogo, non s'arresta oggi con frasi equivoche o minacciose; dovrebbero ricordarsi che ogni sincera ricerca del vero, giova del pari a tutte le scienze, e soddisfa al più sacro dovere dell'uomo.¹

¹ Questo lavoro fu pubblicato sul *Politecnico* di Milano, gennaio 1866.



IL T A I N E
E LA CRITICA DELL' ARTE ¹

¹ H. T A I N E. *Philosophie de l'art*. Paris, 1865. — *Voyage en Italie*.
Voll. 2. Paris, 1866. — *Philosophie de l'art en Italie*. Paris, 1867.



I

Il nome del sig. Taine va divenendo ogni giorno piú chiaro nella letteratura francese. Il suo libro sulla *Storia della letteratura inglese* lo fece, d' un tratto, conoscere per un nuovo ed illustre seguace della *scuola positiva*. Nominato professore all'Accademia di Belle Arti in Parigi, egli ha cominciato a pubblicare il suo corso. E finalmente il suo *Viaggio in Italia* è un nuovo studio, col quale l'autore s'apparecchia a dare sempre maggiore importanza alle sue lezioni di estetica. Noi non vogliamo dare un esame minuto di tutte queste opere; ma discorrere piuttosto i pregi dello scrittore e le sue idee intorno all' arte.

La storia e la critica dell' arte sono due scienze che vengono ora coltivate fuori d' Italia, con un amore ed un ardore grandissimo. S'insegnano dalle cattedre, si rendono popolari con giornali dedicati alle arti belle, ed ogni anno vengono alla luce nuove opere su questo argomento il quale, bisogna dirlo, ha una importanza ed una difficoltà grandissima. Il lavoro d' arte è come una poesia visibile e sensibile, è un' opera della mano e del genio dell' artista che dà alle sue immagini, alle sue creazioni un corpo materiale, fatto, direi quasi, trasparente, per rendere visibile l' idea che lo anima, e che deve manifestare. E da ciò risulta, in pari tempo, l' importanza e la difficoltà d' uno studio sull' arte. Entrate nella galleria dell' Accademia in Firenze, e voi vedrete tutta la storia della scuola fiorentina. Innanzi ai vostri occhi si schiera una serie di quadri, cioè di opere visibili, che vi scolpiscono sotto gli occhi, tutte le forme

per cui lo spirito del popolo fiorentino è passato. Voi vedete l'ingenuo misticismo di Cimabue sollevarsi alle grandi composizioni di Giotto, contemporaneo di Dante: vedete lo studio dell'antico distruggere questa scuola, per dar luogo ai quattrocentisti, che studiano il vero e le statue greche; e finalmente arrivate alle composizioni di Fra Bartolommeo e di Andrea del Sarto. Così osservate, sotto altra forma, lo stesso cammino che ha fatto la letteratura, passando dagli scrittori del trecento agli eruditi del secolo XV, per venire poi alla prosa del Guicciardini e del Machiavelli, alla poesia dell'Ariosto. È la medesima storia dello spirito umano. Se non che, allo storico della letteratura basta essere un uomo di lettere, avere una intelligenza culta e capace di sentire il bello; ma lo storico della pittura o scultura deve a queste qualità, aggiungere anche l'altra di saper conoscere e giudicare quella che chiamano la parte tecnica dell'arte. Egli deve non solo essere in grado di giudicare il pensiero dell'artista; ma saperlo ritrovare in quelle forme sensibili sotto cui è nascosto, e saper conoscere tutte le difficoltà materiali, contro cui l'artista ha dovuto lottare per esprimerlo. Ora è difficile assai, che in un uomo solo si trovino qualità così diverse, e che, avendole, egli sia di più uno scrittore capace di valersene con eloquenza. Quindi le mille difficoltà, e le forme diverse che pigliano la storia e la critica dell'arte. Questa diversità, infatti, deriva non solo dal genio diverso dello scrittore; ma ancora dall'indole diversa delle sue cognizioni.

Alcuni si fanno pazienti ricercatori di fatti, altri ci danno una fedele descrizione de' monumenti, altri si pongono ad esaminare la parte tecnica, o quella che si potrebbe chiamare l'industria dell'arte, ed alcuni fanno la storia dell'arte come se fosse una letteratura, senza avere di essa alcuna conoscenza speciale. E quest'ultima razza

di critici è forse la peggiore di tutte, perché si perde in mille vuote generalità, accumula invano teorie senza significato, e cade in un numero infinito di falsi giudizi, senza avvedersene. Raro assai si trova un uomo che dinanzi ad un quadro sappia veramente divenire artista; che in un tocco di pennello sappia ritrovare un'idea; che nell'armonia delle linee e de' colori, nella grazia dei movimenti, sappia sentire la musica che emana dal quadro; ricostruire nella sua mente, sotto altra forma, il concetto dell'autore, rappresentarlo colla penna, giudicarlo e spiegarlo colla conoscenza dei tempi e del genio dell'artista.

II

Il signor Taine, però, ha molte delle qualità necessarie ad un vero critico. E prima di tutto, è un abile scrittore. La sua penna scorre rapidissima, il suo stile è ricco di splendidi colori, e il suo senso dell'arte è vivo e squisito. Entrato in una galleria di quadri, egli scorge subito la diversità delle scuole, indovina il loro carattere principale, trova i più arditi concetti: il suo animo si esalta come rapito da una musica, ed egli ha il raro e invidiabile dono di saperci far sentire e vedere tutto ciò che spontaneamente ha sentito e veduto. Egli non si sente mai obbligato ad accettare giudizi universalmente ripetuti. Se un quadro di Raffaello o di Michelangelo non gli piace, ve lo dice francamente e senza esitare. Il che subito desta in voi una schietta fede nella sincerità e indipendenza de' suoi giudizi. Dalle gallerie e dalle accademie uscito all'aria aperta, guarda i palazzi, le vie, i costumi, il mare, la campagna italiana; e, quasi a mostrarvi che anch'esso è artista, si ferma a dipingere colla penna,

e vi pone innanzi nuovi e non meno splendidi quadri. Voi vedete le vie, le piazze, la folla di mille colori, che brulica per tutto, le chiese, le statue e i monti che da lontano costituiscono il fondo di questi cento quadri della natura italiana, che l'autore, con magico stile, fa scorrere sotto i vostri occhi. Ed il sig. Taine possiede ancora un altro pregio, che noi Italiani dovremmo particolarmente invidiargli. I nostri discorsi cominciano sempre *ab ovo*, e procedono con tutte le regole della retorica. Noi abbiamo l'introduzione, la perorazione, la narrazione, la commozione degli affetti e la conclusione. Nulla manca alla perfezione del nostro lavoro, se non che troppo spesso riesce una freddura che annoia mortalmente. Il signor Taine sembra, invece, voler fare ai cozzi con tutte le regole della retorica. Il suo *Viaggio in Italia*, scritto in forma di lettere ad un amico, non rispetta altra legge che la propria inclinazione dello scrittore. Ora egli si ferma lungamente innanzi ad un quadro, ve lo descrive a parte a parte, vi narra la vita del pittore e la storia de' tempi, ed ora con un solo periodo vi giudica tutta una serie di quadri. Egli sa che, quando la mente si è troppo fermata sopra un soggetto, s'avvicinano la stanchezza e la noia; onde prima che voi cominciate a durar fatica nel seguire i suoi ragionamenti sull'arte, egli salta in carrozza e vi mena alle Cascine o alla riviera di Chiaia, descrivendovi un quadro non meno splendido, e pure così diverso, che quando si ferma, voi desiderate che continui ancora. Ma esso vi conosce meglio di voi stesso, e v'entra, invece, a parlar di politica, di letteratura e di storia. Voi siete in compagnia d'un uomo di molta dottrina, di moltissimo gusto e di rara eloquenza, il quale parla sempre con interesse, sempre bene, ed abbandona i soggetti che l'annoiano, per non annoiarvi.

Ma quando avete rapidamente divorate queste pagine del Taine, e chiudete gli occhi, per con-

centrare un poco le vostre idee; allora vi si schiera dinanzi un numero infinito d'immagini diverse. Sono quadri, palazzi, paesaggi; sono artisti e letterati; sono liete borgate, e anche scene di sangue e baccanali osceni del cinquecento; sono albe e tramonti veduti dal Vesuvio o da Posilipo. Pure v'accorgete che in tutto questo mondo d'immagini fugaci, aeree, mutabili, v'è una trama segreta che cerca raccogliere e stringerle insieme, per farvi ritrovare quella unità che v'è sembrata di avere continuamente perduta. Vi accorgete che, nel suo viaggio, l'autore ha avuto uno scopo costante, ed ha sull'arte delle convinzioni inalterabili che v'ha più volte suggerite, quasi per infonderle in voi a vostra insaputa. Queste idee che ritornano continuamente, e dirigono i suoi giudizi, son come il soffio segreto che deve animare il suo discorso, perché danno uno scopo al suo *Viaggio*. Se questa trama, dunque, è salda e sicura abbastanza; allora l'apparente disordine si muterà in un ordine grandissimo, il disprezzo d'ogni regola e d'ogni arte sarà un'arte finissima. Ma se questa trama è incerta e sfibrata, allora tutte le sue splendide immagini torneranno alla nostra memoria con una fisionomia sempre incerta ed indeterminata; appariranno e spariranno continuamente, senza che possiamo una volta raccogliere e guardarle fissamente, schierate tutte dinanzi ai nostri occhi. La potenza del suo stile che ha saputo, come per magico incanto, creare un mondo così splendido, non basterebbe da sé sola a dargli solidità sufficiente, per tenerlo lungamente in piedi.

E se qualcuno, leggendo questo *Viaggio* del Taine, non fosse chiaro abbastanza, e non riuscisse a raccogliere insieme tutte le idee del nostro autore intorno all'arte, egli potrebbe trovarle chiaramente esposte nelle sue *Lezioni*. Da un lato le teorie sono nascoste sotto la descrizione, di cui pure determinano il carattere ed il valore;

dall'altro, invece, le descrizioni appaiono di rado e servono solo ad animare, di tratto in tratto, un ragionamento filosofico. Ma in tutte e tre le opere citate qui sopra, troviamo i medesimi pregi, le stesse idee ed uno scopo identico. Perciò si potrebbero quasi considerare come un sol libro.

Il sig. Taine è un positivista, e la *filosofia dell'arte* esposta nelle sue *Lezioni*, non può esser per lui una ricerca astratta e *a priori* sulla prima essenza dell'arte. Egli non vuole una formola prima da cui cavare, per via di logiche conseguenze, tutte le forme diverse che l'arte dovrà avere; egli vuol sapere piuttosto *come* l'arte è nata, come fiorisce e come decade. L'opera d'arte, egli dice, non è un oggetto isolato nel mondo; ma è una pianta che vive in una atmosfera, senza la quale inaridisce. Ogni popolo ed ogni secolo ha la sua arte, e solo la storia di questo popolo può farcela comprendere chiaramente. Quando poi avremo esaminata l'arte in tutte le sue varie forme, e visto la legge secondo cui essa sorge e decade presso i vari popoli, nei diversi secoli, allora solo potremo avere una *filosofia dell'arte*, perché non ci mancherà che un passo ancora, per arrivare alle conclusioni più generali sul bello e sulle sue manifestazioni diverse e necessarie. Per ora importa, innanzi tutto, scoprire queste leggi che pongono l'arte nella storia, e la costituiscono uno degli elementi più importanti nella cultura dei grandi popoli.

III

Dopo una lunga aspettazione, il signor Taine, partito da Parigi, si trova finalmente nelle Logge del Vaticano, innanzi agl'immortali affreschi di Raffaello. E la sua prima impressione lo ha totalmente deluso. Tutte le più celebrate figure

gli sembrano dei modelli che non hanno alcuna passione, e si studiano solo di trovare attitudini graziose: *ils posent*. Egli è dinanzi al famoso *Incendio di Borgo*. “Povero incendio, e ben poco terribile! Quattordici persone in ginocchio sulla scala: ecco una folla. Questi signori non si schiacceranno; essi si muovono senza pure calcarsi. Questo fuoco non brucia nulla, e come potrebbe, non essendovi legna a cui attaccarsi, soffocato come è fra le architetture di pietra? Qui non v'è un incendio; ma solo due fila di colonne, una larga scalinata, un palazzo nel fondo, e dei gruppi sparsi qua e là; presso a poco come i contadini che, in questo momento, s'assidono e s'addormentano sulle scale di S. Pietro. Il personaggio principale è un giovane ben portante, sospeso colle due braccia, e che trova intanto il tempo per fare la ginnastica. Un padre, levato sulla punta dei piedi, riceve il figlio che la madre gli tende dall'alto d'un muro: sarebbero forse altrettanto inquieti, se si trattasse d'un paniere di legumi. Un uomo porta il padre sulle spalle, segue accanto il figlio nudo, e poi la moglie: scultura antica! Enea con Anchise, Ascanio e Creusa. Due donne portano dei vasi e gridano; ma le cariatidi d'un tempio greco avrebbero la stessa attitudine. Io non vedo, infine, che dei bassorilievi dipinti, un complemento dell'architettura.¹ E dovunque il signor Taine rivolga lo sguardo, egli riceve sempre la medesima impressione. Se guarda *la Strage degli Innocenti*: “Io vi rispondo,” egli dice, “che non uno di questi innocenti perirà. I manigoldi pensano solo a far vedere il gioco dei loro muscoli; le madri dimenticano i figli, e gridano poco, per non disturbare l'armonia delle loro attitudini.” Perfino nella *Trasfigurazione*, trova che il Cristo fa troppo bella mostra de' suoi piedi ben disegnati, e s'occupa più del suo corpo che

¹ *Voyage en Italie*, vol. I, p. 220

della sua divinità. Mosè ed Elia accanto a lui, gli sembrano due nuotatori che fanno pompa delle loro gambe d' un bellissimo disegno. " Cosa sono questi Apostoli giù al basso, che si piegano simmetricamente per fare un bel gruppo? E quella donna accanto ad essi, che dispiega le sue bellissime braccia, ed ha tanto studiato la sua attitudine, dà ritrovare un gioco così grazioso e difficile de' suoi muscoli, qual si può avere occasione di vederlo solo nello studio d' un artista? "

Con queste idee il signor Taine ritorna a casa disilluso, ed è costretto a dire e ridire a se stesso, che l' animo dello spettatore è ben mutato da quello che era una volta. " Da trecento anni noi ci siamo empita la testa di ragionamenti e distinzioni, ci siamo resi critici e osservatori dei fatti interni della coscienza. Chiusi nelle nostre stanze, stretti nel nostro abito nero, protetti dal gendarme, abbiamo negletto l' esercizio del corpo e la ginnastica, educati ai costumi dei saloni, noi siamo pieni d' idee e vuoti d' immagini. Ciò che vogliamo nella pittura, è la tragedia umana; ma così non era nel cinquecento. La nostra educazione ci porta a cercare il pensiero interiore, la forma espressiva, e l' educazione d' allora induceva a cercare il personaggio nudo, il corpo animale, il bel movimento. "

Trasportato da queste idee, il signor Taine apre la vita del Cellini e la storia del cinquecento in Italia. Ma egli, che pure è uno spirito assai liberale ed amico d' Italia, non sa liberarsi affatto da tutti i pregiudizi stranieri, anzi è dominato da essi. Che cosa infatti preferisce cercare, e che cosa trova nella storia? Una serie di assassini, di pugnalate, di violenze, di duelli e di avvelenamenti continui. Papa Giulio II, irritato da un prelado che lo interrompe, gli risponde a colpi di bastone; Cellini che si batte in duello, che tira pugni e pugnalate; il duca Valentino che strangola Oliverotto di Fermo, e fa ammazzare il suo

fratello; Paolo II che, dopo essersi empito lo stomaco fino agli occhi, imita ogni giorno gli antichi Romani. Vede amori lascivi, orgie oscene, balli di prostitute, in presenza d'un papa che ride e carezza la propria figlia. E questa è la *storia*, secondo il signor Taine, questo il *milieu* in cui è nata la pittura del cinquecento.

Dominato da questi pregiudizi, trascinato da una fantasia irresistibile che compie il suo quadro, prima d'aver tutti i materiali necessari a colorirlo; egli trova per tutto una conferma alle sue idee. Apre il *Cortigiano* del Castiglione, ed anche qui trova che la educazione del gentiluomo era la scherma, la ginnastica, il cavalcare, il battersi in campo chiuso, tutti i giuochi, tutti gli esercizi che fortificano il corpo, e lo rendono più agile, più grazioso e artistico ne' suoi movimenti. "Noi oggi cerchiamo di descrivere l'ombra fugace di un affetto, una delle mille varietà del carattere; ma allora un nuovo movimento di grazia, un gioco difficile, disinvolto ed agile dei muscoli, ridestava un'attenzione generale, era come una nuova idea. Un piccolo amore nudo, visto dalle piante dei piedi, slanciato in aria col suo caduceo; un giovane robusto e ben formato, che si ripiega mollemente sulle sue anche, ridestavano allora idee famigliari, come oggi il tale intrigante; la tal donna di mondo, il tal finanziere di Balzac. Provate voi alcun interesse in quel rigonfiamento dei muscoli, che solleva una spalla, e per contraccolpo ripiega il torso sulla coscia opposta? Eppure dentro questa cerchia ristretta pensarono i grandi artisti di quel tempo, e Raffaello a capo di essi."

IV

Con queste idee il signor Taine ritorna al Vaticano. " Il corpo nudo, sano, robusto, e tutti i movimenti che ne manifestano la grazia e la forza, ecco il punto di mira, ecco la nota musicale che risuona in tutti i quadri del cinquecento." Tutto questo popolo di figure colorite, si ridesta ora ai suoi occhi, parla alla sua immaginazione, e parla anche tanto che la sua penna è impotente a descriverlo. " Come gli antichi, il pittore sopprime ora gli accidenti e l'espressione fuggitiva della fisionomia umana, e tutti i particolari che rivelano un essere urtato e sbattuto fra i rischi e le battaglie della vita. I suoi personaggi sono al di sopra delle leggi della natura, non hanno mai sofferto o non possono esser turbati, le loro attitudini sí calme son quelle delle statue. Non si oserebbe rivolger loro la parola; ci troviamo dominati da un affettuoso rispetto, perché v'è nella loro gravità un fondo di bontà e delicatezza femminile. Raffaello ha infuso in essi la sua anima, e li ha amati." Tutto ciò si vede anche meglio nella *Scuola d'Atene*. " Questi gruppi sulle scale, al disotto e intorno ai due filosofi non esisterono giammai, né potevano esistere, e però sono così belli: la scena è in un mondo superiore che gli occhi dell'uomo non hanno giammai veduto, uscito affatto dallo spirito dell'artista. Tutti questi personaggi sono della famiglia stessa, di cui son le Dee dipinte sulla volta. Bisogna restare innanzi ad essi una mezza giornata, per vederli cominciare a muoversi; allora si sente che una tale scena è superiore a tutto. Il giovane vestito di lunghe vestimenta bianche, sale col viso d'un angelo, come un'apparizione pensosa. L'altro dai capelli inanellati, che s'inchina sulla figura geometrica, e i suoi tre compagni accanto sono degli esseri divini. *C'est un*

rêve dans l'azur. Essi possono, come le figure intravvedute nell'estasi o nel sogno, persistere indefinitamente nella stessa attitudine. Il tempo non scorre per essi. Il vegliardo in piedi, avvolto nel suo rosso mantello, il vicino che lo riguarda, il giovane che scrive potrebbero restare così eternamente. Sono in quel momento, in cui Fausto diceva al minuto che fugge: — Fermati, tu sei perfetto.”¹

È singolare, però, che l'autore, per arrivare a comprendere questo mondo ideale, che egli ci descrive con una eleganza che si perde affatto nella traduzione, abbia dovuto persuadersi che il cinquecento sia solo una specie di orgia oscena, e che esso nell'arte non cercasse altro che il corpo nudo e la grazia de' suoi movimenti. Ove è il nudo in questa *Scuola d'Atene* che egli ha dinanzi? Ove è il nudo nelle Madonne e in cento quadri di Raffaello? E se noi poniamo sotto i nostri occhi, da un lato la *Trasfigurazione*, la *Scuola di Atene*, la *Madonna di S. Sisto*, e dall'altro lato le orgie oscene e gli avvelenamenti che egli ci ha dati per *Storia del cinquecento*, troviamo poi alcuna vera relazione fra questi fatti? Eppure l'autore segue il medesimo sistema in tutto il suo libro. Michelangelo lo riempie di meraviglia e di ammirazione. I suoi Profeti, le sue Sibille; ma più di tutto, quei *nudi* che “coi loro muscoli troppo risentiti, sembrano giganti che lottano anche nel riposo,” sono per lui al di sopra d'ogni descrizione. Ed egli non s'avvede che il nudo nella scultura ha, in tutti i tempi, avuto una parte principale; non ricorda che Michelangelo, anche dipingendo, era scultore; che nel *Giudizio Universale* anche i trecentisti avevano dovuto introdurre il nudo; e che il grande studio della scultura antica aveva introdotto nella pittura del cinquecento, delle qualità che, se eran divenute

¹ Vol. I, p. 239-40

assai notevoli, non ne costituivano però il carattere essenziale. Egli, nemico delle teorie, se n'è pur fatta una che lo domina. Non sa più vedere alcun difetto in Michelangelo, ed anche le esagerazioni del suo disegno gli sembrano pregi. Lo proclama la più grande e compiuta personificazione dell'arte del cinquecento, che è la vera arte, la grande arte. "Poco prima, egli dice, v'è un'arte incompiuta, poco dopo v'è un'arte corrotta. Il cinquecento è il vero fiore dell'arte italiana." E sta bene. Ma nel trecento e nel quattrocento v'erano i germi di questa futura grandezza? E nel cinquecento vi sono i germi visibili della così vicina decadenza? Di questa quistione, che avrebbe potuto spingere il nostro autore a ricercare ben più addentro le relazioni che passano fra la storia generale e la storia dell'arte, che avrebbe potuto indurlo a generalità meno affrettate e più sicure, che poteva fargli trovare l'unità nella storia dell'arte italiana, egli non s'occupa punto.

Noi lo troviamo ora a Venezia. Qui tutto è mutato, siamo vicini al mare, sulla laguna. "In un paese asciutto, ciò che prima colpisce l'occhio è il *contorno*, in un paese umido è la *macchia*, il *colore*. Una nebbia circonda gli oggetti, le persone, e l'incertezza in cui si muovono dà loro un'aria d'indefinita voluttà e di grazia. Così la Fiandra ci ha dato Rubens, Venezia ci ha dato Tiziano, i due più grandi coloristi." Questa volta il signor Taine, fatto più accorto, apre la storia prima di entrare nella galleria. Egli ci descrive il carnevale continuo, i balli, le maschere, le gondole che solcano i canali coi loro misteriosi amanti. Ci descrive l'Aretino in mezzo alle cortigiane, abbandonato ad ogni lascivia, ad ogni più corrotto costume; eppure cercato, festeggiato, corteggiato da principi e signori. Dalla finestra della sua stanza, l'Aretino descrive la vista che gli è dinanzi, e quella descrizione sembra un quadro di Tiziano. Ecco come naturalmente è

nata la pittura veneziana, dice il nostro autore. Descrive il carattere calmo, sereno, felice del Tiziano, e ci assicura che era anche assai amante del lieto vivere, amico dell'Aretino, ammiratore del suo ingegno, e sorrideva alle sue oscenità.

Finalmente il sig. Taine entra nelle gallerie, lascia da un lato le teorie ed i forzati confronti, si abbandona al suo naturale impulso, al suo genio artistico e descrittivo, e ritorna di nuovo se stesso. "Io non ho mai provato un piú vivo piacere in Italia." Ancora egli vuole osservare che i giganti abbronzati del Tintoretto, hanno la pelle lustrata dal gioco dei muscoli, ancora nota le membra di San Cristoforo che si muovono artisticamente per portare il peso d'un mondo. Ma pure si abbandona a se stesso, perché trova le pitture del Tintoretto e del Veronese "d'un tale splendore, di una seduzione cosí inebbriante, che un velo cade dagli occhi, e si scopre un mondo sconosciuto, un paradiso di delizie al di là d'ogni immaginazione e di ogni *rêve*." "Sopra una spiaggia, alla riva del mare infinito, Arianna pensosa riceve l'anello di Bacco, e Venere con una corona d'oro, arriva nell'aria, per festeggiare il loro imeneo. È la sublime bellezza del *corpo nudo* quale apparisce sorgendo dall'acqua, vivificata dal sole, variata dal mutabile colore delle ombre. La Dea nuota in una luce liquida, e il suo dorso ripiegato, il suo fianco, le sue rotondità palpitano, avviluppate a mezzo, in un velo bianco e diafano. Chi descriverà le membra sane e rosee, sotto la trasparenza di un gas colorato di ambra? Come rappresentare la morbida bellezza d'una forma vivente, e l'ondeggiare di membra che fanno muovere il corpo inclinato? Essa nuota veramente nella luce, come un pesce nel suo lago, e l'aria piena di vaghi riflessi, l'abbraccia e la carezza."¹

"Qui non si può fare altro che fantasticare, ed

¹ Vol. II, p. 434.

anche questa è una espressione falsa, poiché indica una semplice divagazione del cervello, un andare e venire d' idee vaghe, incerte. Se a Venezia si fantastica, egli è per mezzo di sensazioni e non d' idee." ¹

V

Il signor Taine ha un gran peccato sulla coscienza. Egli ci ha detto: l' opera d' arte è un organismo vivente, è come una pianta che respira in un' atmosfera determinata, di cui si nutre, e fuori della quale inaridisce e muore. Bisogna dunque trovare il *milieu*, in cui un' arte determinata è sorta e si è formata. Questa idea che nessuno ha mai contrastata, e che si traduce in quest' altra: mettere in relazione l' artista co' suoi tempi, con la società in cui è vissuto; è l' idea fissa del signor Taine. Egli vi torna sopra ad ogni piè sospinto, e crede che questo suo *milieu* sia il fondamento d' una nuova filosofia dell' arte. Ma non è che un precetto; e tutto il merito del critico sta nel modo in cui sa valersene e sa attuarlo. Se invece di trovar le vere relazioni, che passano fra l' artista e il suo secolo, egli si contenta di dire e ridire che bisogna cercarle; allora egli scambia la rettorica della sua critica per la critica stessa. Innanzi alla *Trasfigurazione* di Raffaello, il critico deve sentirsi trasportato attraverso i secoli, e, quasi violentemente costretto ad una nuova creazione, rifar con la riflessione l' opera dell' artista, e rivelarne al lettore i segreti misteri. Se Raffaello ha creato in un momento d' ispirazione divina; colui che lo comprende a pieno, non può, innanzi al suo quadro, mantenere inerte il suo intelletto

¹ Vol. II, p. 392.

e la sua immaginazione. Ed è questa specie di seconda creazione, quella che costituisce la parte più importante nella critica moderna. Ma il sig. Taine s'è fitto in capo d'aver scoperto delle nuove teorie, in esse pone tutto il suo merito, e non s'avvede che la sua eloquenza si riscalda, invece, quando le dimentica, e quando si lascia trasportare liberamente dalla sua fantasia. Egli crede di essere più filosofo che poeta, ed è invece più poeta che filosofo. La sua filosofia, troppo spesso importuna, viene a dare un colore di retorica alle sue descrizioni, getta un velo poco diafano sulle sue immagini cui toglie la personalità loro; e la sua fantasia, impaziente d'ogni freno, lo porta a conclusioni troppo ardite e mal sicure, gli fa credere qualche volta d'aver trovato una nuova legge, quando non ha trovato che una nuova frase. Il nostro autore guarda i quadri e i monumenti italiani, e li descrive mirabilmente; ma egli ancora non li comprende davvero, e sente il bisogno di studiarli meglio. Apre la storia, e cerca e sceglie quei fatti che a lui sembra debbano spiegargli l'arte italiana; e ci fa allora un quadro dei tempi, che, ben lungi dall'esser la storia, è solo la storia della sua fantasia. Così quando ha messo una pittura di Raffaello accanto alla descrizione di vizi e delitti, cerca tra di essi un rapporto; e allora naturalmente non vi trova di comune altro che l'uomo nudo, il corpo animale, come egli dice. E questa idea non lo abbandona più. Continuando a cercare relazioni artificiali e stentate tra la *Madonna di S. Sisto*, o della *Seggiola* di Raffaello, o l'*Assunta* di Tiziano, e le scene da lui descritte, arriva a certe conclusioni tutte artificiali, che penetrano nelle sue descrizioni, togliendo ad esse ogni abbandono ingenuo; soffocano la sua ispirazione, ed alterano quel finissimo senso dell'arte, che pure così spesso lo rende davvero eloquente.

Come non s'avvede egli, che tanto sente la

bellezza dell' arte e della natura, che la sua potenza cresce a mille doppi, quando nessuna seconda-idea, nessun preconetto lo tormenta? Vedetelo, quando passa un' ora nella Piazza della SS. Annunziata, seduto sopra gli scalini. " In faccia è una chiesa, e da ogni lato di essa un convento, tutti e tre con peristilio di sottili colonne semi-ioniche, semi-corintie, che finiscono in archi. Al di sopra di essi i tetti bruni di vecchi embrici, tagliano l' azzurro del cielo, e nel fondo d' una via, che si distende nell' ombra calda, gli occhi s' arrestano sulla china ricurva d' un monte. In mezzo a questa cornice così nobile e così naturale, si trova un mercato. Botteghe improvvisate con bianche tende ricoprono dei rotoli di tela; una moltitudine di donne con scialli color violetta, e cappelli di paglia, vanno, vengono, comprano e parlano; quasi non v' è povero o cencioso: gli occhi non sono attristati dallo spettacolo d' una selvaggia brutalità o della miseria, la gente ha un' aria di benessere, e sono attivi senza essere affaccendati. Di mezzo a questa folla variopinta, a queste botteghe all' aria aperta, sorge una statua equestre, e accanto ad essa una fontana versa la sua acqua in una vasca di bronzo. Sono dei contrasti simili a quelli di Roma; ma invece d' urtarsi, si accordano. La bellezza è originale del pari, ma essa tende al piacere ed all' armonia, non alla sproporzione ed all' eccesso." ¹ Nell' originale francese è veramente mirabile la fresca semplicità, e la classica eleganza di questa descrizione. Né meno belle, nel loro genere, ci sembrano altre ancora, come quella di Siena, che pure vogliamo riportare.

" Una città così conservata è un Pompei del medio evo. Si sale e discende per vie alte e ristrette, lastricate di pietra. in mezzo a case monumentali, alcune delle quali hanno tuttavia la

¹ Vol. II, pag. 108-9.

loro torre. Nei dintorni della Piazza si distendono in fila, allineando le loro bozze enormi, i loro portici bassi, le loro maravigliose masse di mattoni, traforate da rade finestre. Molti palazzi sembrano bastioni. La piazza ne è circondata, e nessuno spettacolo è più proprio a mettere innanzi all'immaginazione, i costumi municipali e violenti degli antichi tempi. Questa piazza è irregolare di forma e di livello, nuova e mirabile, come tutte le opere naturali che non sono state deformate o riformate dalla disciplina amministrativa. In faccia si estende il Palazzo Pubblico, un massiccio palazzo di città, buono per resistere ai colpi di mano, e gettare proclami alla folla raccolta nella piazza. Ben molti ne furono lanciati da queste finestre inarcate, e anche corpi di uomini uccisi nelle sedizioni. Un orlo ispido di merli lo corona; la difesa in quei tempi si ritrovava nascosta sotto l'ornamento. A sinistra una torre gigantesca innalza, a prodigiosa altezza, la sua forma svelta ed il suo doppio rigonfiamento di merli: è la torre della città, che porta in cima il suo santo, la sua bandiera, e parla da lungi alle città vicine. Al basso s'inquadra, sotto il più mirabile baldacchino di marmo, la fonte Gaia che, fra le grida di gioia universale, per la prima volta nel secolo XIV, portò l'acqua sulla piazza pubblica.

“ Il giorno cadeva, ed io non entrai che un solo momento nella cattedrale. L'impressione è incomparabile, quella che lascia S. Pietro di Roma non la somiglia. Una ricchezza ed una sincerità d'invenzione maravigliosa, il più ammirabile fiore gotico; ma d'un gotico nuovo, che si espande in un clima migliore, fra genî culti, più sereno e più bello, religioso e pure sano, che è verso le nostre cattedrali, ciò che i poemi di Dante e Petrarca sono alle canzoni dei nostri troveri. Un pavimento e pilastri di marmo, ove s'alternano liste, a vicenda, nere e bianche; una legione di

statue viventi: un misto naturale di forme gotiche e di forme romane; capitelli corintii che sostengono un laberinto d'archi dorati e di volte coperte d'azzurro e di stelle. Il sole cadente entra per le porte, e l'enorme vascello, colla sua foresta di colonne, distende la sua atmosfera di polvere luminosa sopra la folla inginocchiata nelle navate, nelle cappelle, intorno ai pilastri. La moltitudine formicola indistinta nel nero profondo dell'ombra, sino ai piedi dell'altare, il quale coi suoi candelabri, le sue figure di bronzo, le stole damaschinate de' suoi preti, e tutta la prodiga magnificenza della sua orificeria e della sua luce, sorge a un tratto, come un mazzo di fiori dai magici colori." ¹ Così quando il nostro autore descrive ingenuamente la bellezza, il suo stile acquista non di rado una forza meravigliosa; ma quando invece le sue teorie lo tormentano, allora subito i colori della sua ricca tavolozza impallidiscono o stridono troppo.

VI

Il signor Taine osserva che l'opera d'arte non è una semplice imitazione del vero. La fotografia, infatti, e i fiori in cera o in carta, che ingannano l'occhio, non sono arte, ma industria. Egli si ferma a dirci che l'artista copia piuttosto le relazioni che passano fra le parti d'un oggetto, dà un maggiore rilievo a quelle che ne esprimono il carattere; ma doveva fare ancora un altro passo, e vedere che l'opera d'arte è una creazione dello spirito umano; ivi è la sua sorgente, ivi è l'ultima spiegazione del suo animo. La storia è certamente un grande sussidio a comprendere l'arte; e noi

¹ Vol. II, pag. 61-63.

lasciamo ora da un lato tutte le inesattezze del signore Taine, che sembra conoscere poco la storia d'Italia; lasciamo ancora che una serie di delitti, piú o meno atroci ed osceni, non rappresentarono mai la storia d'alcun popolo. Quando l'autore avesse saputo darci una migliore e piú fedele scelta dei *fatti*, non avrebbe con essi solamente potuto spiegare la pittura italiana. Bisognava ricordarsi che questi fatti e questi quadri erano la manifestazione d'una medesima cultura, risultavano dalle medesime condizioni dello spirito umano: ed in questa cultura, in questo spirito, bisognava cercare la spiegazione dei quadri, della storia, e le relazioni che passano fra di essi. Ma il sig. Taine, che pure è assai dotto, ha creduto questa volta che si potesse descrivere la superficie della storia, come egli descrive lo splendore esterno della pittura; e ciò ha tolto gran pregio al suo libro, che rimane come una bellissima galleria di quadri, che sono cavati ora dalle tele antiche, ora dalla storia; ma restano sospesi gli uni accanto agli altri, senza relazione fra loro, e senza che egli riesca mai a trovare il punto comune di partenza, la sorgente donde emanano tutti. Eppure i *positivisti* gli potevano dare molti esempi, per condurlo dalla storia dei fatti a quella dello spirito umano che, in fondo, è la chiave misteriosa di tutto quel laberinto, in cui il sig. Taine, questa volta, troppo poco cauto e paziente, s'è perduto. Così è che in mezzo a tanto splendore di stile, a tanta potenza d'immagini, a tanta fantasia, la nostra mente, istruita ed allettata da lui, sente pure il bisogno di riposo; perché le immagini evocate dallo scrittore hanno sempre qualcosa d'incompiuto, d'incerto, di mutabile, di artificioso, e non possono fra loro mettersi d'accordo. Se il suo libro fosse stato solo una descrizione delle cose vedute, della natura e della pittura, che egli sa mettere in armonia fra loro, pochi lo avrebbero raggiunto. Ma egli ha troppo presto

creduto d'aver trovato una legge di relazione fra la storia e l'arte; e questa legge è divenuta una teoria che s'impone a lui, altera le sue descrizioni, e rende inquieta la sua fantasia che, irritata dal non trovar sempre la realtà delle cose concorde ad un principio troppo vago e troppo improvvisato, si vede costretta ad uno sforzo che la infiacchisce e la sfibra.

Se egli voleva veramente darci una critica dell'arte, spiegandola colla storia, doveva allora ricordarsi, che l'artista, prima di dipingere il suo quadro, deve, non solo aver molto osservato e molto esercitato la sua mano; ma deve anche aver molto sentito, molto sofferto e molto meditato, prima d'arrivare a impadronirsi delle opere della natura, per potere, col lavoro delle sue mani, manifestarci le idee della sua mente, le passioni del suo cuore, e commuovere il nostro. Così avrebbe veduto, che a comprendere i nostri pittori, più dei balli di prostitute e della storia di assassini, gli poteva giovare la lettura dei nostri poeti. In Petrarca e in Dante avrebbe trovato due veri maestri di Raffaello e Michelangiolo. La lettura delle relazioni dei veneti ambasciatori gli avrebbe fatto trovare molti ritratti di Filippo II e Carlo V e Paolo III, che, posti accanto a quelli dipinti da Tiziano, rivelano ben altre e più reali somiglianze, che non sono quelle da lui osservate. Si sarebbe accorto, che quel grande artista non si poteva spiegare cogli scritti e colla vita oscena dell'Aretino, che esso non nuotò sempre in "un'atmosfera di voluttà e di luce;" ma doveva aver molto osservato i misteri del cuore umano, prima di potere, nella testa di Filippo II, scolpire tutta una storia di tragedie. Avrebbe visto che, se oggi il viaggiatore straniero lascia un po' troppo esaltare la sua sensibilità dal clima meridionale, a Venezia allora non si "fantasticava solo per mezzo di sensazioni." Un vero critico dell'arte deve non solo sapere osservare, ammirare e descrivere i qua-

dri, come il sig. Taine sa fare mirabilmente; ma deve ancora, nella storia delle varie scuole, saper leggere la storia dello spirito umano, e ciò il nostro autore non ha saputo fare questa volta. Eppure il *positivismo* s'affatica appunto a spiegare vicendevolmente la storia e la psicologia.

Tuttavia la lettura di queste pagine infonde un vivo sentimento dell'arte, comunica al lettore i giudizi d'un animo indipendente, d'un ingegno elevato, e giova mille volte piú di quella critica che pretende di essere filosofica, senza sapere essere artistica. Il sig. Taine è utile all'artista, perché lo riempie di entusiasmo: è utile all'uomo di lettere, perché lo rapisce colla sua eloquenza, lo rende familiare colla bellezza dei quadri e dei monumenti. E questi suoi pregi appariranno anche maggiori, se noi lo paragoneremo a quei critici che tanto abbondano in Italia, i quali, chiusi nelle loro astrazioni, accumulano teorie e precetti cavati dalla storia, dalla letteratura o, per meglio dire, da una rettorica artistica che essi si son fatta a loro capriccio, che non ha nulla di comune con l'arte. Questi critici la vorrebbero petrificata sotto una forma immutabile, e non s'avvedono che l'arte vive e muta col nostro spirito. Essi vivono nell'astrazione, e l'arte s'affatica a rendere visibili e sensibili tutte le idee piú astratte; essi non hanno quel senso squisito della forma, del colore, della luce, che sono il solo elemento in cui l'arte può vivere; né quel senso della bellezza visibile, che il sig. Taine ha così vivo, e senza del quale nessuna critica dell'arte è possibile. Un'idea che non è ancora divenuta forma o colore, non è un'idea per l'artista; ma è una vaga aspirazione ancora impotente. E chi non sa leggere in un tocco ardito del pennello, un moto concitato dell'animo; chi non si sente, come il sig. Taine, rapito dalla musica che emana dal quadro, anche prima di comprendere il soggetto, costui non intraprenda mai una critica dell'arte. Sotto que-

sto aspetto, la critica del sig. Taine ha una grande e vera superiorità, che ci pare tanto maggiore, quanto piú lo paragoniamo ai critici rettorici e metafisici che egli combatte.

XVI

Gli uomini di lettere, chiusi generalmente in quella regione dell'ideale, dove è nascosta l'origine di tutte le arti; ma dove nessuna di esse è ancora nata, credono che di là si possano dettar leggi ai pittori. E così hanno luogo, invece, i piú assurdi giudizi, ed essi vedono nei quadri quello che mai non v'è stato, e pretendono trovarvi quello che non vi sarà mai. Cercano le *idee*, senza accorgersi che queste non entrano nel quadro, se non sono prima rivestite di carne e d'ossa, circondate di luce e colore, se non sono prima divenute uomini o oggetti della natura. Giorgio Byron trovava l'*Agar* di Guido Reni il piú bel quadro di Brera, e Pietro Giordani faceva al Landi delle lodi che muovevano a riso i pittori, i quali si deve supporre che sieno giudici migliori di noi. Ed oggi è divenuto, fra di noi letterati, un soggetto di gran moda ed un argomento d'eloquenza a buon mercato, il fare delle filippiche contro al *naturalismo* dei pittori moderni in Italia. Si citano le leggi dell'estetica, si citano gli antichi, si cita la veneranda maestà della pittura storica, oltraggiata da questi pittori che pensano alla luce, al colore, alle stoffe, agli alberi, alla *natura!* E tutto ciò, perché noi vogliamo ignorare il mondo in cui vivono i pittori, e farcene uno a nostro arbitrio, nel quale l'arte non entra, senza morirvi.

Ma che cosa fecero poi gli antichi? Cimabue trovò la pittura bambina, cominciò, secondo che

ci dicono, a copiar mani e piedi, studiò il vero, e fu *naturalista*. Egli, secondo la tradizione, riconobbe il genio di Giotto, non già in una grande idea, ma nel vedergli, invece, copiare una pecora. E Giotto trovò la pittura progredita nel suo meccanismo, in modo che poteva con essa esprimere tutte quante le idee del suo secolo. E poté levarsi a quelle composizioni che, tenuto conto dei tempi, non hanno nulla da invidiare a Raffaello. Non è la grande idea, non è la grande esecuzione quella che costituisce una vera opera d'arte: ma l'unione dei due elementi. Quando un artista di genio, in un secolo civile, possiede l'arte con la quale esprimere tutte le idee del suo tempo e del suo genio; egli allora riesce a fare quelli che poi si chiamano capi d'opera. E Giotto ebbe la fortuna d'essere in questo numero. Ma il trecento portò una tal rivoluzione negli animi, che la pittura decadde, perché non poteva più esprimere le idee d'un secolo progredito. E i pittori del quattrocento studiarono l'antico, la natura, e ridivennero *naturalisti*. Essi volevano nelle loro Madonne un profumo di grazia, una dolcezza fugace di espressioni, a cui Giotto non aveva pensato, ed a cui la sua arte, ancora troppo secca e dura, riusciva impotente. Noi vediamo allora quella serie infinita di ritratti in ogni quadro; quegli abiti fiorentini ripetuti in tutti i soggetti, e Giove vestito da gonfaloniere, e la città di Troia col Palazzo Vecchio e la loggia dei Lanzi; quella pazienza nel copiare e finire, nell'imitare le rughe d'un volto, le screpolature d'un muro, le foglie d'un albero, il tessuto d'una stoffa. E quando la mano ha acquistato la nuova abilità di cui ha bisogno; allora l'arte si slancia di nuovo alle composizioni di Raffaello e di Michelangiolo.

Chi è che vorrebbe oggi condannare il naturalismo del Perugino, del Lippi, Masaccio, Ghirlandajo, ecc. ecc.? Eppure potete voi applicare ad essi le regole della vostra *grande arte*? Potreste

applicarle alla scuola veneziana, in cui Paolo Veronese getta a caso figure sulla tela, e veste i Re Magi da senatori veneti, e vi dipinge Cristo come rosso per troppo vino, e la Maddalena come una Venere olandese? Questi quadri son tutti *sbagliati*, e son tutti dei capi d'opera. La vostra filosofia estetica voi, dunque, non potete applicarla né agli antichi, né ai moderni.

Ma noi abbiamo dei grandi maestri, che hanno raggiunto il sommo dell'arte; abbiamo Raffaello, Michelangiolo, i Greci. Dopo la *Scuola d'Atene*, non possiamo piú tollerare che si perda il tempo a copiare un raggio di sole, che penetra nel pollaio, o la luce d'una candela che illumina il volto di carrettieri ubriachi nella taverna. E sia. Ma dato e non concesso, che la vostra rettorica dell'arte si possa, in fatto, applicare a Michelangiolo, il cui ideale s'allontana pur tanto dai Greci, o a Raffaello che dipinse Apollo col violino, Adamo colla zappa, e il cui *Incendio di Borgo* avete visto che impressione produceva, e quali osservazioni suggeriva al Taine, prima che egli si potesse trasportare in un altro secolo; data, dunque, e non concessa la verità di ciò che voi dite, nella vostra rettorica dell'arte applicata al cinquecento, che cosa ne volete poi cavare? Le stesse opinioni che voi esprimete su Raffaello e Michelangiolo, noi le abbiamo ripetute del pari sui poeti e prosatori antichi, su Boccaccio, Machiavelli, Guicciardini, ecc., ecc. Perché noi letterati non scriviamo piú la storia al modo del Machiavelli, né scriviamo le novelle o i romanzi a modo del Boccaccio? Noi vogliamo nella storia le leggi, i costumi, la vita pubblica e privata, e Machiavelli non ci basta piú. Noi ci siamo dovuti apparecchiare con secoli d'erudizione, e abbiamo piú volte dovuto rifare la storia d'Italia, di Grecia e di Roma, che pure era scritta da storici immortali. I lieti racconti del Boccaccio possiamo ammirarli, ma non ci commuovono piú. Noi vogliamo scendere

nel cuore umano, esaminarne ogni palpito, ogni affetto. La notte dell'Innominato, invece, ci trasporta attraverso i secoli, ci fa dimenticare lo spazio ed il tempo, ci fa uscire dal nostro studio; noi siamo nella sua stanza, accanto a lui. L'autore ha letto nel piú profondo del nostro cuore, ha rivelato noi a noi stessi. E il pittore vuol fare altrettanto.

Egli s'è educato colla nostra letteratura, insieme con noi; ha l'osservazione moltiplicata di piú che tre secoli. Anch'esso ha osservato i mille movimenti del cuore umano, le mille varietà di caratteri, le piú fugaci passioni, tutta quella vita interiore sfuggita a Raffaello, a Machiavelli, ad un secolo intiero che non la conosceva, perché ancora non l'aveva vissuta. Non deve dunque il pittore, con nuovi studi, apparecchiarsi anch'esso a ritrarla sulla tela?... Avete voi mai amato una donna? Avete avuto un amico indivisibile, siete stato mai delle lunghe ore, dei lunghi anni accanto a vostra madre o a vostra sorella? E non avete acquistato quella ineffabile e divina esperienza che vi fa leggere, che vi fa *vedere* nei loro volti tutti i movimenti del loro animo, prima che essi vi parlino? E se l'occhio ha *visto*, con che altro mezzo l'ha fatto, se non per mezzo di linee e colori? Osservate bene quel volto che vi è così caro; esso non è dipinto del colore tranquillo, uguale, armonico, semplicissimo, che vedete nei personaggi di Raffaello, i quali vivono in una regione serena, ed hanno l'animo ben meno agitato del vostro, e delle persone a voi piú care. Nel volto di queste, voi avete imparato a vedere cento colori che sono in continuo moto, e nel loro moto vi parlano continuamente, e muovono i vostri pensieri, perché esprimono sempre nuovi affetti. E ciò che si *vede* cogli occhi, si può egli dipingere sulla tela? Ecco il problema che s'è posto l'artista moderno, ecco perché egli vi dipinge e ridipinge quella testa che voi dite *troppo vera*, quasi per condannarlo.

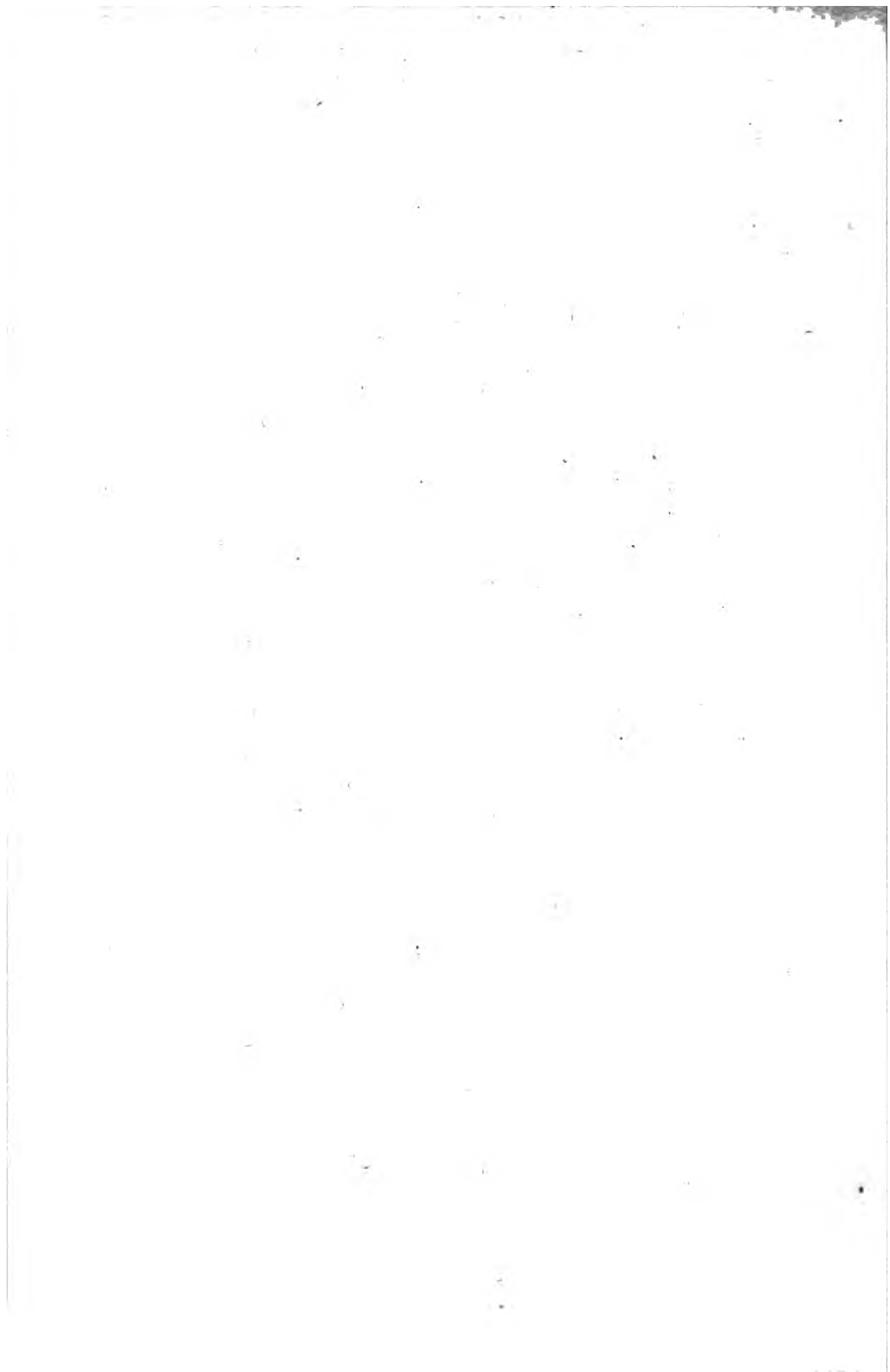
Avete voi mai traversato il mare? Vi pare che abbia la tinta azzurra, uniforme e costante che gli dànno i pittori del cinquecento? Agitato ogni ora da venti diversi, esso ha sempre un nuovo colore, un nuovo aspetto, vi parla un linguaggio diverso. E il pittore di marina studia la vita del mare, e vuol ritrarvelo, e *deve* ritrarvelo in tutta la sua infinita varietà. Ecco perché egli si perde dietro ogni accidente di luce, ogni moto di colore, ogni piú fugace mutazione di forma nelle onde del mare, di cui è divenuto amico, ed ha imparato a intenderne la voce misteriosa. Egli ha lasciato il suo studio, ove le mura son dipinte d'un colore *neutro*, ove la finestra è chiusa, e la luce viene dall'alto, attraverso un'impannata di tela o di carta, e mai non vi penetra raggio di sole. È uscito all'aria aperta, ha visto che il sole è in continuo moto, che la luce è in continuo gioco, che i suoi raggi si riflettono in mille direzioni, dando e rubando colori a tutti gli oggetti che toccano. È entrato nella vostra camera, ed ha trovato una luce che mai non era entrata nel suo studio, una luce che si riflette mutata da tutti gli oggetti che tocca, e crea un'atmosfera che voi non confondete con altra, perché essa sola vi ricorda i vostri piú segreti pensieri, i vostri piú fidati colloqui. E l'artista ha avuto l'audacia di mettersi a cercare un'arte nuova, per lottare con la nuova e infinita varietà della natura, che ora s'è a lui rivelata, come a voi s'è rivelata la nuova e infinita ricchezza dello spirito umano. Che se egli saprà nel suo quadro, trovando la nuova forma, raggiungere ancora l'eterno ideale degli antichi, facciamogli di cappello e apriamogli la strada: esso avrà fondato la nuova scuola. Ma se non è ancora da tanto, ci renda almeno piú familiari colla natura, c'insegni a ritrarre col pennello una parte sola dei suoi misteri e dei nostri affetti. Invece di dipingerci un'Ophelia nella sua pazzia, che *sfiancheggia*, perché cosí fa l'Antinoo del Vaticano, o ci presenta la

mano in una prospettiva difficile, perché così il pittore ha visto nella *Trasfigurazione*; provi se può dipingere la sua pupilla dilatata, e metterci dinanzi quello sguardo che la penna non sa descrivere, ma il pennello può ritrarre, perché atterrisce chi l'ha visto. Indovini, se può, quel colore del velo che ricopre il suo petto ansante, d'un bianco nuovo per noi, perché innanzi a lei il nostro occhio vede gli oggetti sotto forme e colori inusitati. Per uno solo di questi pregi, noi gli perdoneremo diecine e ventine di errori; per una di queste forme o colori indovinati, noi gli perdoneremo, come a Paolo Veronese, il soggetto sbagliato, e il preteso ideale sciupato, e la retorica calpestata, e l'ira di tutti quanti i letterati presenti, passati e futuri.

Non vedete, dunque, che intorno a voi è un mondo che cade? Non vedete che noi si lavora tutti a costruirne un altro? Perché lo storico si perde nelle minutissime ricerche; perché il fisiologo non cerca più l'origine della vita, e studia col microscopio i fenomeni invisibili ad occhio nudo; perché il romanziere non esaurisce mai la sua fecondità nel descrivere le più impercettibili varietà del carattere; e noi tutti, uomini, donne, bambini, dotti ed ignoranti, divoriamo il libro? E di mezzo a questa febbrile analisi, e, appoggiandosi ad essa, non si slancia, di tanto in tanto, il volo sublime del genio, con un quadro indovinato che commuove il volgo, e che anche gli ostinati lodatori del solo antico, debbono, a loro marcio dispetto, portare alle stelle; con la storia di Macaulay, lodata ugualmente dai fanatici degli antichi e dai fanatici dei moderni; con i *Promessi Sposi* che hanno fatta una rivoluzione letteraria; con concetti nuovi, arditi che rinnovano le scienze? E vogliamo, dunque, mettere solo la pittura al bando da questa corrente, che trascina noi tutti nel corso della cultura moderna, pel gusto di petrificar l'arte nel passato, imprecando a coloro

che lavorano per restituire all'Italia una delle sue glorie maggiori? Che se essi non raggiungono sempre tutto il loro fine, se errano o cadono per via, non basta saltar loro addosso, e gridare dall'alto d'un tripode incruento: *sbagliasti*. Bisogna prima di parlare, avere inteso le difficoltà contro cui l'operoso artista ha dovuto lottare, e l'arduo problema che ha dovuto risolvere. Non si può da ogni critico pretendere il genio; ma si deve da ognuno di essi pretendere una parte almeno di quella vera intelligenza dell'arte antica e moderna, di cui il Taine ci dà tante prove. Allora solamente sarà facile riconoscere, che coloro i quali cercano addestrare il pennello a ritrarre i nuovi affetti del nostro animo, ad interpretare tutta l'infinita varietà del mondo reale, e hanno l'audacia di provarsi a farci dalla tela sentire la voce misteriosa della natura, lavorano anch'essi alla emancipazione del pensiero nazionale dalle sue vecchie e secolari pastoie, che son già vicine a spezzarsi; ma contro le quali pure v'è bisogno di combattere ancora.

**LA PITTURA MODERNA
IN ITALIA ED IN FRANCIA**



Occupato nella Esposizione Universale di Parigi¹ a studiare gli oggetti riguardanti le scuole, dovetti piú volte osservare lavori di disegno e di scultura. Per farmene un concetto chiaro, fui condotto a studiare anche la Sezione delle arti del disegno. Raccolsi cosí alcune osservazioni, con le quali compilai questo scritto. I giurati artisti stenderanno i loro autorevoli rapporti, e daranno il loro giudizio sul merito delle varie opere; io mi limito, invece, a considerare la pittura, e piú specialmente la pittura italiana e francese, come uno dei mezzi atti a promuovere la cultura nazionale; giudico i quadri nelle loro relazioni con la letteratura e la storia.

Chi entrava nella Esposizione, vedeva subito che la folla maggiore si accalcava nelle sale dei quadri. Né era solamente una folla di curiosi che venivano a divertirsi, o di artisti che venivano a conoscere i loro emuli, e i progressi dell'arte che professavano. Letterati, giornalisti, storici, filosofi tornavano di giorno in giorno, a studiare sui quadri, come in una biblioteca si studia sui libri o sui manoscritti. Perduti in mezzo alla moltitudine che non avvertivano, raccoglievano i materiali di nuove pubblicazioni. Di rado s'incontrava fra costoro un italiano. Noi abbiamo una meravigliosa disposizione alle arti del disegno, della quale facciamo uso ed abuso; ma per la piú parte di noi esse sono un grande, uno splendido ornamento, se si vuole, ma non piú che un ornamento alla cultura nazionale.

¹ Questo scritto, che figura tra le relazioni dei Commissari italiani all'esposizione internazionale di Parigi del 1867, venne pubblicato per la prima volta dalla *Nuova Antologia* (ottobre '68 gennaio '69).

Quindi non possono essere un soggetto di vero studio, se non per l'artista. Il filosofo, lo storico, l'uomo di lettere le considerano assai spesso come soggetto lontano dai loro studi, non piú che un piacevole e nobile passatempo.

Ma v'è egli un dubbio al mondo che l'arte sia, con la poesia, la letteratura e la scienza, una delle forme che piglia la vita intellettuale d'un popolo? Lo spirito nazionale che anima il *Giudizio Universale* e la *Scuola d'Atene*, non è quello stesso che vive eternamente nella *Divina Commedia* e nell'*Orlando Furioso*? Lo Schlegel soleva giustamente consigliare coloro che non conoscevano la lingua dei Greci, di mettersi a studiare la loro scultura come il solo mezzo per venire in diretta relazione, e quasi in immediato contatto con lo spirito nazionale della Grecia. Così è che, percorrendo le sale della esposizione dei quadri a Parigi, si ponevano a confronto la cultura e l'indole dei vari popoli moderni, anche senza conoscerne le lingue, e senza studiarne tutte le letterature.

Ma v'è ancora un'altra considerazione, che nel nostro secolo industriale ha molto peso. Una lunga esperienza ha fatto conoscere che oggi l'industria non può piú progredire senza il sussidio di due grandi forze: la scienza ed il disegno. L'Inghilterra, che è stata lungamente la prima nazione industriale, si dovette, nella Esposizione universale del 1851, persuadere che essa non poteva piú tenere il suo posto, se non apriva le scuole di disegno in tutto il Regno Unito; e lo fece. Nelle Esposizioni successive, si videro subito i grandi risultati industriali. Lo scorso anno essa fece una nuova scoperta. S'avvide che non poteva andare innanzi, senza crescere la cultura scientifica de' suoi industriali, ed ora è per aprire le scuole tecniche. La Francia, la Germania e l'Inghilterra provano ogni anno, con le loro statistiche, fino a che punto la diffusione del disegno

promuova l'industria. Lo studio dell'arte presenta, dunque, questo doppio vantaggio, di connettersi con la industria da un lato, e con la piú alta cultura letteraria dall'altro. V'è egli una materia di pubblico insegnamento, o di nazionale cultura che meriti maggiore attenzione?

II

Dando una rapida corsa alle sale della pittura, si riceveva chiaramente una prima impressione. — La palma è dei Francesi. — E a chi lo voleva o non lo voleva sapere, essi ripetevano in tutti i tuoni, fino alla noia: *notre supériorité est incontestable*. Ma piú che dalla loro insistenza, questo primo giudizio era confermato da varie ragioni. I Francesi, stando a casa loro ed avendo disposto ogni cosa a proprio vantaggio, avevano, invero, potuto esporre il maggior numero di buoni quadri. La loro tecnica perizia nel disegno e nel colore era poi maravigliosa, non mancava in alcuno di essi. La pittura francese manifestava ancora una grande varietà, conservando sempre un suo proprio carattere nazionale. E quello che è piú, questa scuola, orgogliosa e superba di se stessa, si trovava continuamente imitata nei saloni delle altre nazioni. Tutto ciò era come un giudizio visibile e parlante in favore della Francia, cui l'Esposizione stessa sembrava voler concedere quel primato nelle arti, che cosí lungamente appartenne all'Italia.

Ma una prima impressione non è un giudizio, e non è possibile paragonare la pittura francese con un'altra qualunque, senza prima formarsene un'idea chiara, il che non è cosa da risolversi in due parole. La scuola francese, appunto pel suo carattere nazionale, è cosí intimamente connessa con la letteratura e la storia moderna della

Francia, che a renderne conto, bisogna prima rammentar brevemente la sua origine ed il suo cammino.

Sino al secolo XVIII, la Francia aveva avuto qualche eminente artista, come Claudio, Pussino ed altri; ma non aveva avuto una scuola nazionale di artisti, quali l'ebbero la Spagna, l'Italia, le Fiandre. Sarebbe difficile trovare ora la spiegazione di questo fatto, in un popolo che non mancò mai di gusto e di grazia, e che nel medio evo aveva avuto una scuola di architettura che eresse le più belle cattedrali d'Europa. Forse l'improvviso splendore dell'arte italiana abbacinò il genio francese, obbligandolo ad ammirare ed imitare i nostri lavori. Comunque sia di ciò, nel secolo XVIII, in mezzo all'ardore della nuova letteratura, il genio artistico della Francia sembrava ridestarsi. Dominava allora, in tutta Europa, quell'arte guasta e corrotta che chiamavasi il barocco, e che, senza mancare di ardirmento o di fantasia, era caduta in una così strana convenzione da obbligare l'artista a rivestire i suoi modelli di stoffe inamidate o anche di carta, per cercar delle pieghe che, allontanandosi dalla *grettezza* del vero, fossero *grandiose*. E pure quest'arte sembrò immedesimarsi in maniera con i costumi, le idee, le tendenze di quel secolo, che dava di bianco alle antiche pitture, riempiva tutti gli edifizî antichi e moderni, pubblici o privati de' suoi quadri, delle sue statue, delle sue forme architettoniche. Era un'arte decorativa, facile, corrotta; ma non sempre senza merito. Noi avemmo Luca Giordano, Bernini, Solimena. La Francia infuse in questa scuola una cotal gentilezza e finezza sua propria, ed ebbe Fragonard, Subleyras e molti altri. Questa scuola rispondeva alla vita galante, elegante e conversevole di quei giorni.

Ma, ad un tratto, la Rivoluzione mandò in frantumi quel vecchio mondo dei saloni filosofici, de-

gli abatini cicisbei, delle dame scettiche e galanti, delle aristocrazie *sensibili* ed *umanitarie*. Ai guardinfanti, agli strascichi, alle acconciature piramidali dei capelli, ai calzoni colle fibbie ed ai cappelli a tre punte, succedettero la nostra prosaica giubba ed il nostro piú prosaico cappello. Solo le donne conservarono qualche forma elegante nelle vesti, mutabili sempre, secondo la moda di Parigi. La pittura non poteva piú trovare il suo ideale nella società in cui viveva, la quale, del resto, aveva mutato non solo gli abiti, ma anche le idee.

Che fare adunque? Uscire dalle convenzioni e dagli artifizii, cercare il vero, trovare un nuovo ideale. È presto detto; ma a spezzare le vecchie pastoie, e fondare una nuova scuola, si richiedono alle volte piú generazioni. Se non che, tutta la società s'avviava allora ad un radicale mutamento: le lettere, le scienze, ogni cosa cercava, insieme con le arti, un nuovo indirizzo. E si credette ritrovarlo per mezzo dei classici. Chi ci libererà dai Greci e dai Romani? aveva detto il secolo XVIII; chi ci riconurrà ai Greci ed ai Romani? sembrava che dicesse ora il secolo XIX. E i classici furono veramente piú volte il mezzo con cui lo spirito moderno risorse. Essi aiutarono il medio evo ad uscire dalla barbarie: Virgilio fu il maestro di Dante, Aristotele fu la guida di San Tommaso. Essi nel secolo XV portarono la Rinascenza e provocarono la Riforma. Ad essi si rivolgeva ora l'arte del secolo XIX. E chi vorrà negare che una statua greca, accanto ad una statua del Bernini o ad una figura di Luca Giordano, rappresenti il vero, la natura, l'ideale accanto all'artificio ed alla convenzione?

E cosí sorse la scuola di David sotto il primo Impero, che aveva esso stesso molte velleità romane. Si diffuse rapidamente e raccolse per tutto facili allori. Grandi scene, costume classico, disegno corretto, reminiscenza continua del trono

dei Cesari. Ma tutto ciò non costituisce che la parte formale ed esterna dell'arte antica. Anche il Canova, ritornando ai classici, restaurava la scultura moderna in Italia, e dall'Italia in Europa. Ma egli infondeva uno spirito nuovo nelle forme antiche, le quali sorgevano sotto il suo scalpello come una nuova creazione. Il che è forse più necessario nella pittura che nella scultura. Nella statua la materia ha una parte maggiore: il suo occhio senza luce, e il volto senza colori, non le concedono sempre di rivelare tutti i più interni e fugaci moti dell'animo; il suo ideale perciò si avvicina assai più all'antica ed eterna bellezza delle forme. La pittura, invece, è più padrona della materia, può meglio dominarla, e farla servire ad esprimere tutta la vita interiore dello spirito. Il volto umano, l'occhio da cui l'anima irraggia sono in una irrefrenabile vicenda di colori e di espressioni, che manifestano ogni interno affanno, ogni cura, ogni pensiero. Ed è questa vita interna del pensiero, dell'anima umana, che la pittura deve e può ritrarre. Ma lo spirito è assai più mobile e mutabile che la bellezza delle forme; esso si trasforma e cammina coi secoli, colla civiltà, colle religioni. La pittura, quindi, è soggetta ad una vicenda più rapida che la scultura. Giotto, Masaccio, Raffaello, Michelangiolo studiarono l'antico; ma la pittura s'andò sempre trasformando e ognuno di essi creò una nuova forma dell'arte. La *Galatea* di Raffaello è una bellezza antica, è vero, ma in essa vive tutto lo spirito di grazia e di voluttà, tutto il fascino della Rinascenza, tutta l'armonia, direi quasi, e la musica che ridestava nell'animo del giovane urbinato l'immagine della Fornarina, di colei che, nella sua accesa fantasia, trasformavasi ora in santa Vergine col bambino, ora in una delle nove Muse, ora in Venere, ed ora saliva di nuovo in cielo fra gli angeli.

La scuola di David restò, invece, servilmente

legata alle forme antiche senza piú averne lo spirito, costretta anzi ad esprimere idee e passioni che di gran lunga se ne allontanavano. Ne risultò quindi uno strano contrasto, che si tradusse in una serie di convenzioni artificiose ed arbitrarie. Quando il pensiero e la forma non fanno una cosa sola, non costituiscono unità organica e vivente, allora nascono tra loro relazioni forzate, artificiose, convenzionali. Così per la scuola di David la composizione dovette esser piramidale; ogni figura dovette avere una parte di nudo; i soggetti romani e greci, gli abiti antichi solamente furon degni d'esser dipinti. Ma la convenzione è la morte dell'arte, e ben presto quella forzata imitazione divenne un dispotismo che pesò sul genio dell'artista. Educato allo studio delle forme antiche, sentiva la mano piú padrona di sé, e voleva con essa esprimere i suoi pensieri, i suoi affetti nella forma che naturalmente pigliavano.

III

In arte ed in letteratura, il romanticismo fu la conseguenza naturale, inevitabile di un tale stato di cose. Esso, in Germania assai prima, in Francia piú tardi, sciolse ogni freno alla fantasia che s'abbandonò in balía di se stessa, come un giovane corsiero che ha spezzato la fune che lo legava. Tutti i generi, tutte le forme, tutte le vie, e tutti i soggetti son buoni in arte, purché nell'artista vi sia un'anima che sente, e nella sua opera uno spirito che parla. Era questa una bandiera rivoluzionaria, se si vuole; ma d'una rivoluzione resa necessaria dal dispotismo e dalle pedanterie accademiche, in cui erano caduti i seguaci di David.

Il *Radeau de la Méduse*, esposto dal Géricault

nel 1819, fu come il primo segnale di guerra. Una zattera, costruita cogli avanzi della *Medusa*, dai naufraghi che sopra di essa combattono colla tempesta e colla morte, è il soggetto del quadro. Alcuni già perdono le forze, e i loro sguardi istupiditi vaneggiano. Un padre ha la mano sul figlio già divenuto cadavere, e dimentico della tempesta che lo circonda, è come estatico. Le onde portan via dalla zattera il cadavere d'un altro, senza che alcuno se n'avveda. E piú oltre tutti si agitano, tentano raccogliere le forze smarrite, si stringono, spingono lo sguardo lontano nell'orizzonte: uno di essi, piú giovane e robusto, levatosi in alto, agita un panno. Sull'ultima linea delle onde, è sorto un punto bianco, che ai naufraghi sembra un punto di luce e di speranza, è una vela da cui sperano essere salvati. Il costume romano, l'attitudine maestosa e statuaria sono scomparsi in presenza della natura e della morte; la scuola di David è sepolta. Nel vero, nella natura l'artista cerca il suo nuovo ideale e comincia a trovarlo. Al Géricault seguono altri artisti, ed altri ancora; ma colui che compie la rivoluzione è Delacroix, uomo di genio, fantasia originale ed ardita, che dà il nuovo slancio alla pittura moderna dei Francesi. Egli ha scoperto nell'armonia dei colori una musica nuova, una nuova poesia in cui lo spirito dell'artista, sciolto da tutte le pastoie accademiche, si muove liberamente, percorrendo un mondo che è suo. Il colore era appunto l'elemento dell'arte, che piú mancava, che meno era inteso dai freddi imitatori delle statue; ed esso aprí la via per cui la pittura francese ritrovò finalmente la sua originalità. Il Delacroix fu spesso troppo ardito, qualche volta esagerato; ma sempre originale: ebbe una fantasia onnipotente, una forza di colore nuova e non piú raggiunta, nella sua spontanea vitalità, dai pittori moderni.

Da questo momento la scuola francese è sorta,

un genio nuovo le ha dato vita e vigore, l'ha spinta a studiare la natura, a cercarne e rivelarne i misteri, e piú di tutto le ha dato un amore di libertà, per cui essa piglia mille nuove direzioni, mille forme diverse. Ritrovare e determinare l'unità nazionale di questa pittura, in mezzo alla varietà infinita delle sue scuole o maniere; vedere qual legge regola questo continuo alternarsi di forme diverse, è ciò che costituisce tutta la difficoltà che s'incontra nel volere giudicare la pittura francese, la quale è divenuta veramente una parte principale nella cultura nazionale della Francia. Il letterato, l'artista, il popolo, l'industria ed il governo ne cavano vantaggio, e ne vanno, a buon diritto, ugualmente orgogliosi.

In sostanza, quest'arte è sorta per le ragioni stesse che facevano rinascere in Francia gli studi letterari e scientifici. La rivoluzione li aveva soffocati nell'attività politica, l'Impero e la restaurazione, distruggendola, li facevano rinascere. Ma dalla caduta del primo Impero sino ad oggi, la Francia non è stata mai lungamente tranquilla. Essa ha mutato forma di governo e, ciò che piú importa, queste mutazioni politiche sono state conseguenza d'una continua mutazione sociale; perché la Rivoluzione prosegue la sua opera, anche quando tutti la credono finita e sembrano combatterla. Colla Restaurazione salgono al potere gli avanzi di quella vecchia aristocrazia, che sembravano distrutti; ma colle giornate di luglio il popolo le dà finalmente il colpo di grazia, e sale al potere la borghesia. Tuttavia la Francia, che spesso sacrifica la libertà, non può sacrificare l'uguaglianza assoluta; e cominciano quindi le teorie socialiste, si agita nuovamente il popolo. La borghesia non comprende i suoi tempi, non vede l'importanza della quistione sociale che commuove la Francia, e si lascia tórre di mano il potere. La democrazia trionfante non riesce ad ordinare la repubblica, e ne segue il secondo Im-

pero. La sua forza è nata dall'aver saputo comprendere e riconoscere l'importanza della quistione sociale; la sua esistenza dipende dalla soluzione che saprà darvi. Napoleone III ha diminuito le libertà; ma s'è appoggiato sul suffragio universale, ha promosso la cultura del popolo, ha aiutato l'industria e l'ha chiamata a partecipare al governo della Francia. Ora se nella successione di questi tre governi, noi troviamo una rapida successione di mutamenti sociali in Francia, è egli da maravigliarsi se le idee, la letteratura e la pittura francese si sieno andate del pari mutando?

IV

Se dovessi scegliere un artista, cui dare il nome di pittore dell'aristocrazia e della Restaurazione, sceglierei Ingres. Egli è tenuto in Francia come il fondatore di quella che chiamano *le grand art*. Alla mostra de' suoi quadri, fatta durante l'Esposizione, accorreva l'eletta della società francese, e negli ordini sociali più elevati è di moda l'ammirarlo. Discepolo di David, egli vide il nuovo slancio che pigliava la pittura, la vide abbandonare il suo maestro, per gli audaci ardimenti del Géricault e del Delacroix, comprese i tempi mutati, e i nuovi pericoli cui essa andava incontro, lasciata in balia di se stessa, e abbandonando le antiche tradizioni. Si decise quindi a regolare la nuova corrente, non contrastandola; ma dandole una guida, un indirizzo, ponendo un argine al fiume che ingrossava minaccioso. Dotato di quella energia di volontà, con cui si compiono le grandi imprese, andò a Roma e si pose allo studio di Raffaello, di Michelangelo, di quella scuola italiana che aveva dato all'arte classica una forma nuova, uno spirito moderno. Tutta

la sua vita fu dedicata a questo nobile scopo, ed egli, contrastato da molti, compreso da pochi in sul principio, arrivò finalmente ad una reputazione che, dopo lui, nessuno ha avuto in Francia. Le sue opere dimostrano un ingegno eminente, uno studio profondo, una grande padronanza nel modellare, una singolare energia di disegno, una espressione sicura. In lui manca però quella impronta di spontanea originalità, che costituisce la grandezza del Delacroix. Il suo colore è freddo, e le sue opere accusano il lungo studio e il grande amore. V'è in esse una tendenza costante al grande, al severo, al nobile nell'arte; ma vi sono uniti elementi diversi come a contrasto. Il cinquecento, la statua greca, lo studio del vero che egli proseguì sempre, e lo spirito del suo tempo che egli non poteva non sentir vivamente, son come stretti fra loro da una forte volontà, piuttosto che uniti e composti in una nuova forma. Voi sentite la forza dell'alto intelletto, ammirate la severa sapienza dell'artista; ma egli non sempre vi commuove, e potete più studiarlo ed imitarlo, che esserne dominato. I suoi ritratti sono qualche volta impareggiabili, alcuni suoi quadri, come la *Stratonica* e la *Source*, hanno un sentimento tutto moderno, con una nobiltà antica di forme, e sono dei più belli e popolari. Guardandoli dovete accorgervi che la pittura moderna trionferà ancora su questa nuova arte classica; ma riceverà da essa un beneficio grandissimo. Ed invero l'Ingres è uno dei più grandi fondatori della scuola moderna in Francia. In mezzo a quel tumultuoso risorgimento, pieno di vita e di giovinezza, ma pur pieno di pericoli; egli venne, collo studio dell'antico, a dare alla pittura francese, direi quasi, una solida ossatura, uno scheletro fermo e determinato. Da lui e dal Delacroix ebbero origine due tendenze diverse che dettero dei coloristi come il Decamps, dei rinnovatori dell'arte italiana e della pittura religiosa

come il Flandrin e molti altri. Dai primi e dai secondi risultò poi la pittura storica, che finalmente ci dette con Delaroche una terza forma dell'arte francese.

V

Il Delaroche è davvero il pittore della borghesia e del regno di Luigi Filippo. Chi legge le storie del Villemain, del Guizot, del Thierry, e poi va a guardare i suoi quadri, crede di leggere ancora un libro della medesima scuola sulla storia di Francia o d'Inghilterra. Fu più volte ripetuto che se il Delaroche non fosse stato un grande artista, sarebbe stato un grande scrittore, e in ciò sta tutta la definizione del suo ingegno, la sua critica e il suo elogio. Nato nel momento in cui la Francia abbandonava la storia filosofica del secolo XVIII, e creava una nuova storia narrativa, quando i romanzi storici di Walter Scott commovevano l'Europa, e la poesia anch'essa diveniva storica; egli vide che la pittura era per forza trascinata a seguire la stessa via. L'ideale antico non era più sentito, i miti religiosi impallidivano innanzi al progredire d'una filosofia astratta e dello scetticismo che dominava gli animi; lo slancio fantastico del Delacroix, che somigliava quasi all'estro impetuoso del Byron, neppure contentava più. Non v'era bisogno d'una protesta così ardita contro un passato già morto; non v'era più tanto ardore contro pastoie già spezzate, e l'Ingres aveva rimesso in onore lo studio severo del disegno e della scuola italiana. L'arte cercò allora, insieme con la letteratura, il suo ideale nella storia. Lo studio del vero, del cinquecento, delle passioni umane, del disegno, del colore, delle espressioni, tutto poteva coordi-

narsi ed armonizzarsi in questo nuovo indirizzo. Il soggetto non era così vicino da divenire prosaico, né così lontano da permettere i capricci d'una sbrigliata fantasia. Il Delaroche aveva energia di volontà pari a quella dell'Ingres, e si dette con la medesima perseveranza a compiere la nuova impresa. Studiò l'antico, il vero e la storia; studiò il disegno ed il colore, e dette la sua ultima forma alla pittura storica francese, che fu la più popolare in Francia ed in Europa, quella che ebbe un maggior numero d'imitatori.

L'Assassinio del duca di Guisa fu il quadro in cui questa nuova pittura raccolse quasi tutti i suoi pregi. La verità del fatto; il carattere dei personaggi; la fedeltà storica, maravigliosa sino negli abiti che l'artista aveva fatti cucire e portare, onde non sembrassero nuovi e vestiti dal manichino o dal modello; l'armadio, il letto, la lumiera, tutto era del tempo. Ma, più d'ogni altro pregio, colpiva un certo sacro e tragico terrore, che era come nell'aria stessa di quella camera in cui si compiva il delitto. A poco a poco, Cromwell, Carlo I, Maria Antonietta, i Girondini e Napoleone sorgevano dalla tomba, evocati dalla fantasia dell'artista, uomini veri reali, e parlavano un linguaggio senza convenzioni, senza artifici, dominati come erano dalle loro passioni, e pure non senza una qualche relazione ai tempi in cui l'artista viveva. Tutto sembrava maraviglioso, ed il successo dell'artista fu pieno. Pure due cose gli si possono rimproverare. I suoi lavori sembrano anch'essi, piuttosto il risultato d'un lungo studio che di una spontanea creazione; hanno qualche cosa di letterario, e accusano le lunghe ricerche fatte dall'artista. Manca, direi quasi, quella battaglia di luce che si manifesta impetuosa e prepotente nei quadri del Delacroix; e v'è, invece, un colorito freddo, severo, solenne.

Ma oltre a ciò, v'è da fare ancora un'altra considerazione sull'indole generale di questa pit-

tura storica, di cui egli è il fondatore. In che cosa il re Carlo I, insultato dai rivoluzionari che gli mandano sul viso il fumo delle lor pipe, differisce da un re qualunque, insultato da una plebe qualunque? Che cosa, in altri termini, fa che questo soggetto sia storico, e non di genere come dicono i pittori? Egli è, non solo il carattere dei personaggi, ma piú ancora il legame in cui questo fatto si trova con i suoi antecedenti e le sue conseguenze storiche; egli è che in questo fatto si vede un momento importante della rivoluzione inglese. Molte volte s'è visto un pugno d'uomini battersi, resistere e morire col coraggio dei trecento di Sparta, senza per ciò acquistare la medesima importanza storica. L'eroismo dei trecento serví ad arrestare l'invasione della società orientale in Occidente, i loro cadaveri furono un baluardo, che permise alla Grecia di continuare il meraviglioso sviluppo della sua cultura che doveva illuminare l'Occidente. Ma questo legame dei fatti, che ne costituisce il carattere storico, è quello appunto che sfugge in gran parte alla pittura. I Tedeschi hanno cercato di afferarlo col rappresentare in grandi tele le grandi epoche della storia: — la Riforma, gli Unni, la caduta dell'Impero, ecc., del Kaulbach. Ma allora, o si cade facilmente nell'allegoria, nell'astrazione, e la pittura è priva d'uno de' suoi principali elementi: la personalità e la realtà; o si rappresenta una scena qualunque, immaginata dall'artista, per descrivere un'epoca; e allora ci si avvicina subito al *genere*, come forse potrebbe dirsi anche dello stupendo quadro del Couture, in cui una grande orgia romana è chiamata *Decadenza dell'Impero*. Raffaello ha fatto dei capi d'opera nel dipingere la *Scuola d'Atene*, la *Disputa*, il *Parnaso*, come Michelangiolo nel dipingere il *Giudizio Universale*; perché allora storico o no che fosse il soggetto, l'artista era libero da ogni scrupolo di verità storica, e il suo proprio regno

era l'ideale in cui la sua fantasia comandava. Della storia si serviva finché gli conveniva, e il fare Adamo colla zappa, Apollo col violino gli era permesso, se il violino aiutava l'attitudine di cui aveva bisogno per la sua figura.

Il Delaroche evitò tutti questi pericoli, nel solo modo che gli era possibile. Prese i fatti della storia quali erano, e li ritrasse, aiutandosi, con tutti i mezzi che l'arte gli offeriva, a rappresentare uomini e cose nella loro realtà storica. Ma questo studio vincolava spesso la sua fantasia: non v'era un tocco di pennello che non dovesse essere ragionato, non una espressione che non dovesse dalle sue coscienziose ricerche essere giustificata. Quello che in Francia chiamano il *caratteristico* dovette essere il suo scopo principale, e i discepoli, esagerando, arrivarono spesso a confondere lo studio degli accessori col vero carattere storico, che il loro maestro raggiungeva in grado eminente. Pure anch'esso doveva lottare contro la realtà inesorabile che da ogni lato lo stringeva, e noi lo vediamo finalmente, quasi stanco, cercare una regione più libera e serena nella pittura religiosa. A questa lo condussero anche le sue domestiche sventure. Ma ormai la sua mente era formata, e i soggetti religiosi, trattati in modo troppo storico e reale, non ebbero quel sentimento, quello slancio nell'ideale che ne costituisce la vita.

Il quadro, con cui Delaroche pose il suggello alla sua fama di grande artista, fu l'*Emiciclo*, nel quale sono dipinti tutti i grandi artisti schierati intorno alla Fama, che getta corone al merito. Il quadro è nella sala in cui si distribuiscono i premi agli artisti francesi, e nella quale fa anche le sue eloquenti e fantastiche lezioni di estetica il signor Taine. Libero da ogni altra necessità storica, fuori quella di dare a ciascun personaggio il suo proprio carattere, egli li ha potuti liberamente aggruppare e muovere secondo le leggi

dell' arte. Si è visto allora che grandi studi, che profonda conoscenza dell' arte aveva egli, e mai non s' era mostrato così veramente artista come in questo lavoro, che è il suo capo d' opera. Pure se un' accusa gli si volesse fare, si potrebbe dire che, mentre nella *Scuola d' Atene* o nella *Disputa*, alle quali certo il Delaroche pensava, domina il concetto generale del quadro, domina l' espressione, la vita delle varie figure; qui il soggetto è quasi scomparso. Gli artisti fanno la loro apparizione, fanno mostra di sé al pubblico, l' uno accanto all' altro, discorrendo fra loro, in diversi gruppi, secondo le varie scuole, poco curandosi della ragione che li ha qui convocati, e che non sembra essere di troppo grave momento per essi. Onde è che l' attitudine di ciascuno, e l' abito, le stoffe, i broccati, i velluti mirabilmente dipinti, attirano l' attenzione assai più che non dovrebbero. Il quadro voleva essere una scena grandiosa, solenne, ideale; voleva richiamare in vita *le grand art*; ma un fato inesorabile l' ha come arrestata prima di giungere all' altezza desiderata. Questo fato è il bisogno del reale che si scorge in tutta la pittura francese, dal momento che s' è posta in lotta con la scuola accademica. Esso minaccia ora di voler trionfare. L' ideale di David, di Delacroix e Decamps, di Ingres, di Ary Scheffer di Flandrin, sono l' un dopo l' altro scomparsi. La pittura storica sembrava aver risolto il problema, contemperato l' ideale col reale, e creata l' arte del secolo XIX; ma i due elementi si dividono di nuovo, e par che si debba cadere da un lato nell' astrazione, da un altro nel genere, o nel materialismo. Alcuni artisti secondari di questa scuola arrivarono, infatti, a confondere qualche volta un gabinetto di antichità, con una scena storica. — La grande arte se ne va, — dicevano i Francesi; e nella nuova Esposizione potevano dire: — se n' è andata. Invano essi evocavano l' ombra di Ingres, invano s' affollavano alla mostra dei suoi quadri

e li lodavano. Non uno degli artisti li imitava. E il Delaroche coi suoi era anch'esso scomparso dalla scena.

VI

La reazione del 15 aveva messo lo spirito umano in lotta con la realtà che lo circondava. Chi desiderava la libera vita dello spirito, si doveva allontanare dalla società e maledirla, doveva *fantasticare*, e cercare nel passato o nella propria fantasia un mondo nuovo. La scuola, che chiamavano classica, rispondeva per un verso a questo stato degli animi; ma per un altro verso faceva sentire il bisogno d'una maggiore libertà, e di muoversi senza vincoli e senza pastoie. Il romanticismo letterario, già nato in Germania, cominciò, quindi, a trovare seguaci. Così il Werther divenne subito popolare tra noi; così nacque *Jacopo Ortis*, così nacquero il *Manfredo* ed il *Corsaro* di Byron. Sotto un certo aspetto, può dirsi che il classicismo ed il romanticismo obbedivano alla medesima legge; ambedue ci allontanavano dalla società presente, o ci ponevano in lotta con essa. La *Virginia* e il *Bruto* di Alfieri, il *Don Giovanni* di Byron nascono da una medesima condizione dello spirito umano. Leopardi che maledice la società e l'uomo, che crede solo al suo proprio dolore, ed *alla infinita vanità del tutto*, è figlio appunto del dolore che sorge spontaneo da questa contraddizione, è la protesta che fa un uomo in nome del genere umano, ed è anche un segno che questa contraddizione vuole cessare.

I moti del 20 e del 30, la libertà che cominciava a rinascere, e la speranza che risorgeva nel cuore dell'uomo, fecero capire che la società ci è necessaria, e che essa sola può renderci felici; che siamo nati per farne parte, migliorarla e goderne,

non per maledirla. La contraddizione, quasi voluta o cercata, come elemento di poesia, divenne allora ridicola, ed Heine, malato e sofferente come il Leopardi, uccide col suo riso tremendo tutti questi eroi fantastici, astratti, malati. Il romanticismo ed il classicismo scompaiono ad un tratto.

Che cosa resta? Resta l'uomo, resta la realtà e la verità. Ma il vero ed il reale non sono una sola e medesima cosa col materiale, come alcuni critici s'ostinano a credere; sono invece, assai più che essi non suppongono, vicini all'ideale, perché nulla è così reale come lo spirito, come l'idea. Muore l'astrazione, muore il fantastico; ma l'ideale rinasce eternamente nel cuore dell'uomo, come la virtù, e senza di esso i fatti umani perdono la propria esistenza, e perfino il proprio nome. La Monaca di Monza, l'Innominato, il cardinal Borromeo del Manzoni sono forse meno ideali e poetici, per essere anche uomini veri e reali, per non essere stati creati in un momento di febbre o di pedanteria, ma in un'ora d'ispirazione?

In Francia seguiva però qualche cosa di ben diverso da ciò che seguiva in Italia o in Germania. Il 48 aveva minacciato coll'ombra paurosa del socialismo. L'ordine fu rimesso a colpi di carabina; ma la quistione sociale rimase, e il secondo Impero non poté negarla, perché esso era conseguenza appunto del nuovo stato sociale. Le libertà furono diminuite; ma l'aristocrazia e la borghesia furono detronizzate. L'uguaglianza trionfò, e nessun ordine di cittadini potrà più far monopolio del governo. Può darsi che la Francia, ordinandosi a più larghe libertà, riuscirà a risolvere il problema sociale che l'agita, e che si trova nascosto in tutte le società moderne. Allora forse una democrazia culta, sostituendo all'aristocrazia ed alla borghesia caduta l'aristocrazia degl'ingegni e dei caratteri, darà uno slancio ed

una nobiltà nuova alle opere dello spirito umano. Ma per ora, il primo entrare degli ordini popolari alla direzione della cosa pubblica, questa democrazia imperiale, ha nel medesimo tempo, diffuso ed abbassato la cultura della Francia. L'istruzione popolare si estende, ma gli studi superiori decadono; l'attività industriale aumenta prodigiosamente, ma la scienza inaridisce. I subiti guadagni, le improvvisate fortune, i giochi di banca crescono il lusso e corrompono i costumi. Le forme del conversare ingentiliscono nel popolo; ma la famiglia è meno rispettata. Tra la donna onesta e la donna corrotta s'è messo il *demi-monde*, che serve di agevole passaggio dal bene al male. È sorta una nuova letteratura che nei romanzi, nei drammi, nei giornali, sotto scusa di descrivere il mondo come è, sotto nome di realismo, idealizza i costumi corrotti. Le donne del *demi-monde* sono appunto le sue eroine.— Esse si danno non a chi le paga, né a chi son legate dal dovere; ma a chi esse vogliono, a chi esse amano davvero.— Ecco la teoria contro cui invano protestano in Francia gl'ingegni più eminenti, i caratteri più nobili, i veri rappresentanti del genio francese.

C'è egli da meravigliarsi se *le grand art s'en va*? Non è la pittura, come la poesia e la letteratura un risultato delle condizioni sociali? Si grida: colpa del realismo; torniamo a Giotto, a Raffaello, a Fidia. Ma chi li ha fatti abbandonare in tutta Europa; chi ha fatto abbandonare la loro via nella prosa e nella poesia? Per qual ragione coloro stessi che li imitano e li seguono, riescono così inferiori anche ai loro compagni che, per disprezzo, chiamano realisti? Il mutamento è più profondo che non si crede. *Imitare* è una parola che bisogna spiegar bene. Studiare i classici, tradurli in propria sostanza, dare con essi solidità e nobiltà alla propria cultura, è necessario nella pittura come nelle lettere. Ma per farlo con

successo, bisogna pure aver qualche cosa di proprio da dire; bisogna pure avere una propria aspirazione verso un ideale che vuol essere continuamente rinnovato e creato, che non si può contentare d'una meccanica riproduzione. Imitare! Ma la *Trasfigurazione* di Raffaello non si può dipingere una seconda volta, appunto perché fu dipinta una prima. Lo stesso Raffaello non poteva ripeterla; il suo spirito, dopo averla finita, era in condizioni ben diverse da quelle in cui l'aveva cominciata. I suoi quadri differiscono tutti gli uni dagli altri, e il giorno in cui avesse cominciato a ripetersi o imitarsi, egli non sarebbe stato più Raffaello, ma la pallida ombra di se stesso. Se non v'è nulla di nuovo nel nostro spirito; se non v'è un'attività propria, e qualche cosa di necessario a dire; manca la forza assimilatrice per impadronirsi dei classici, e cavarne profitto. Tutto dunque si riduce a sapere: quali sono ora le condizioni dello spirito francese? Esse, crediamo, son quali le abbiamo descritte. E la pittura precipita, quindi, necessariamente, si studino o non si studino i classici, non solo verso il reale ma verso il materiale.

Studiare il vero, studiare la natura umana e ritrarla nei quadri, è oggi necessità inesorabile dell'arte moderna. Il realismo s'incontra nella storia della pittura in tempi determinati. Quando la società muta, quando l'ideale si trasforma, quando i mezzi tecnici che noi possediamo non bastano più; allora il mondo si presenta sotto una nuova forma, e l'arte ha bisogno di ristudiarlo, di ritrovare nel vero, nella natura nuove risorse. Poteva Raffaello conoscere quella minuta, sottile psicologia del cuore umano, che la storia, la filosofia, la letteratura ci hanno fatta conoscere oggi? *I Promessi Sposi* del Manzoni fanno un'analisi del nostro cuore ignota al cinquecento, ignota agli antichi. Ed è pur questo il mondo in cui e per cui viviamo, il mondo che sentiamo. A ritrarlo il pittore deve fare una nuova analisi del volto

umano, deve seguire il poeta, il filosofo, e leggere i nuovi pensieri, i nuovi affetti, nelle forme ed espressioni nuove o non osservate. Giotto cominciò coll'essere realista, per apparecchiare e fondare la nuova pittura; il quattrocento fu realista, per apparecchiare la via a Raffaello, a Michelangiolo. Oggi la pittura, la poesia, la scienza, la storia sono realiste e debbono essere. Ma il reale non è il materiale; anzi nei fatti umani reale è solo lo spirito, il pensiero. La materia, la forma non sono che un mezzo, uno strumento, e in tanto possono entrare nel regno dell'arte, in quanto si lasciano, per così dire, spiritualizzare, in quanto rappresentano un'idea, un pensiero, un affetto. Né c'è realismo o idealismo che tenga, questa è la legge generale dell'arte.

Quando l'artista si pone a questa nuova opera, quando l'arte si apparecchia a questa trasformazione, lo studio dell'antico le diviene anzi più necessario; perché è un mezzo con cui solleva se stessa, e si tiene in sull'avviso, per non perdersi nei minuti particolari, e non smarrire l'unità della vita, nel cercarne le nuove manifestazioni. Ma se questa attitudine si perde, se una corruzione o decadenza sociale si manifesta; allora nel reale non si vede che il materiale, e l'arte impallidisce. V'era egli nella Esposizione un quadro più realista del *Ciarlatano* di Knauss? Eppure non sembrava quella scena campestre, quella folla di contadini e di fanciulle, una pagina del Manzoni; non v'era un raggio della poesia di Shakespeare? Che se in molti quadri francesi, questa musica divina è cessata, se il reale diviene in essi materiale; non accagioniamone il realismo, che è ora una forma necessaria dell'arte, la sola che ci dava quadri pregevoli nell'Esposizione; accagioniamone piuttosto uno stato che vogliamo sperare passeggero nella società, nello spirito e nella letteratura francese ai giorni nostri. Ma veniamo finalmente alla pittura nell'Esposizione.

VII

Due cose cerca sopra tutto la pittura francese, e le raggiunge mirabilmente: il pittoresco nel soggetto, e lo *chic* nel tocco del pennello. Ma la vita non sta nel pittoresco, e l'arte non sta nello *chic*. Una giovanetta parigina ha tutta una scienza sul modo come aggiustare, con accuratezza che sembri negligenza, i suoi nastri, i suoi camicini, i suoi capelli. A 14 anni ella sa di *dover* essere innocente, e sa pure quale è lo sguardo dell'innocenza. Qualche cosa di simile voi trovate nell'arte, che sa essere graziosa, pittoresca, intelligente; che conosce tutti i misteri di quello che chiamano *effetto*; ma essa non si abbandona mai, *elle ne s'oublie jamais*. Eppure quale infinita ricchezza non ci presenta quest'arte? Qui è una scena fantastica di Arabi nel deserto, che volano sui loro destrieri; piú oltre pacifici contadini della Bretagna, che mietono al cader del sole; qui gli *Highlands* della Scozia, che si difendono coi loro armenti contro l'infuriare della tempesta; piú avanti è un'odalisca voluttuosamente sdraiata, e accanto, una battaglia sanguinosa, e dopo, una madre che piange sulla tomba del figlio, una *grisette* che aspetta l'amante, e un'orgia del *bal Mabille*. Un artista ha una intonazione splendida, ed uno l'ha grigia e tranquilla; uno mira al colore, l'altro all'effetto, l'altro al disegno; uno abbozza, e l'altro vuol raggiungere il finito della miniatura. Eppure, in tanta varietà v'è come una grandissima uniformità. L'arte e la vita si sono divise nei loro infiniti elementi, e ogni artista si direbbe che miri a trattarne uno solo, e dimentichi spesso che la difficoltà principale e la principale grandezza dell'arte, sta nel trovare e far vedere in ciascun soggetto tutto l'uomo, tutta l'unità e l'infinita ricchezza della vita. Questi ar-

tisti, è vero, variano all' infinito i soggetti, e anche la maniera; ma la loro lira sembra avere una corda sola, onde in così grande varietà v'è pure una monotonia che stanca.

Noi scegliamo tra coloro che più emergono, i nomi di Cabanel, Gérôme, Meissonnier, Bréton. Il primo ambisce levarsi alla grande arte, la pittura religiosa, mitologica, classica. La sua Venere, sorta dalla spuma del mare, si muove, nuda e voluttuosamente sdraiata, sopra la superficie delle acque che la portano. In aria le fa ghirlanda un nuvolo d'amorini ammirati, sorpresi, rallegrati della sua bellezza. S'avvicinano, s'allontanano, si nascondono e ridono fra loro, librandosi sulle piccole ali. Vi è grazia, eleganza e disegno; il colore, però è alquanto freddo e sbiadito. Ma quale è la ragione per cui la Venere di Tiziano, e quella che si chiama Venere di Milo fanno una impressione, non solamente maggiore, ma anche tanto diversa? La statua greca è un tipo immortale di bellezza, in cui la carne scompare e la nudità diviene ideale. Il suo volto vi rapisce, e vi trasporta sull'Olimpo, ove un'estasi nuova acqueta le vostre passioni. La Venere di Tiziano è, invece, anche più *realista* di quella del Cabanel; è una donna in carne ed ossa, ma ella vive e riposa nella luce, come nel suo proprio elemento. L'armonia dei colori v'esalta in modo, che vi par quasi di sentire una musica nuova, che s'impadronisce del vostro spirito, e siete di nuovo nelle regioni più serene dell'arte. La Venere del Cabanel è una bellissima modella che l'artista ha fatto artisticamente sdraiare nel suo studio, e poi col mare, coll'aria, cogli amorini che la circondano, ha cercato d'idealizzarla. Ma ella, anche in mezzo agli elementi ed alla poesia, si ricorda d'essere stata modella. Così pure i suoi quadri religiosi fanno che cosa dovrebbe essere la religione, che essi non sentono e non ispirano più. Ci si sente lo

studio dell'artista e il suo cavalletto; tutto è accortamente ordinato, disposto, disegnato; manca però la fede, che è la vita in quest'arte, onde i suoi lavori riescono fiacchi e snervati. Forse il meglio riuscito dei suoi dipinti, è il ritratto dell'imperatore Napoleone III, in cui una sola testa rivela come una tragica istoria. L'artista vi dice e v'ispira assai più che non v'ha dipinto. Questa volta egli ha voluto essere *realista*, e, per sua fortuna, nel reale ha trovato l'ideale: in una testa, cioè, ha saputo dipingere un carattere. Mai non s'è tanto avvicinato agli antichi come questa volta che ha creduto allontanarsene.

VIII

I due artisti che meglio ci possano dare un'idea della moderna pittura dei Francesi sono il Gérôme ed il Meissonnier. Il primo tratta a preferenza soggetti greci e romani, nei quali l'effetto generale, artistico è sempre mirabilmente colpito, sebbene il valore individuale dei personaggi sia spesso sacrificato all'unità generale del quadro. L'esecuzione è un po' fiacca, non v'è molto studio di rilievo, il gioco della luce poco variato ne' suoi accessori, il quadro riesce come levigato. Vi fu chi disse, perciò, che questi quadri sembrano piuttosto bellissime incisioni in legno per illustrare dei libri. Ma pochi, al pari di lui, intesero mai il soggetto, la macchia e la disposizione generale della composizione. Viste una volta, non si dimenticano più.

Ognuno ha veduto la fotografia del quadro: *La morte di Cesare*. Il cadavere di colui che vinse tante battaglie, e raccolse nelle sue mani le redini del mondo, giace pugnalato e avvolto nella toga, ai piedi della statua di Pompeo. Gli assas-

sini fuggono, agitando le spade; il Senato è già vuoto, i banchi deserti; solo Cicerone è restato ancora a contemplare l'orrendo spettacolo. È una solitudine tremenda, è un silenzio di morte che lascia un vuoto e uno sconforto nell'anima.

La Frine innanzi ai giudici dell'Areopago. — Il difensore, dopo la sua arringa, fidando più nell'eloquenza della bellezza di lei, che in quella delle proprie parole, ha colpito il momento, e l'ha scoperta, mostrandola nuda ai suoi giudici, come ultimo e irresistibile argomento. Questa Venere nuda e vivente in mezzo al quadro, quei giudici dell'Areopago, sorpresi, ammirati e dimentichi della loro canizie e della loro gravità, formano un altro contrasto mirabile che ha fatto fare a questo quadro il giro del mondo. Pure chi medita meglio, s'accorge che quella Frine, ben disegnata, è una *grisette* che fa l'ingenua e la modesta; quel difensore è assai teatrale, nell'atto improvviso con cui scopre l'accusata, e quei giudici non sono certamente i giudici severi dell'Areopago; ma vecchi libidinosi che fanno colà una assai povera figura. Il colorito del quadro è grigio. monotono, e la pittura anche qui mostra poca solidità e rilievo. Si direbbe piuttosto un chiaro-scuro.

Morituri te salutant. — Anche questo quadro è di un effetto mirabile, e meglio giustificato, perché più in armonia col soggetto. La vasta mole del Colosseo è piena di popolo; dalle scale che circondano l'arena sino alle più alte mura, si stende un tappeto fittissimo di teste umane. Un gruppo di gladiatori è entrato, ed essi prima di cominciare la lotta, si presentano al palco dell'imperatore Vitellio, che stupidamente crudele, gode e sorride in mezzo alla folla che giubila. Dall'altro lato dell'arena, i cadaveri di coloro che hanno già finito di lottare, afferrati da uncini, vengono trascinati per lasciar libero il campo ai *morituri*.

Uno dei più celebri quadri del Gérôme, è il

Duello fra due maschere, nel Bois de Boulogne. Un Pierrot ed un Arlecchino si sono trovati rivali in un ballo in maschera, hanno danzato tutta la notte, e sul far del giorno vengono a risolvere la lite. La neve è caduta nel bosco, il cui bianco e solenne ammanto fa singolare contrasto coi colori e le foggie strane dei due mascherati, i quali, in questo abito burlesco, vengono a rappresentare una scena seria. Il Pierrot di forme gentili, delicate, nobili, ferito a morte, cade nelle braccia de' suoi secondi, con la spada ancora stretta in pugno. L'Arlecchino, di forme atletiche e pure svelte abbastanza, ha ripreso il suo mantello, e tutto lieto s'apparecchia a fuggire, senza neppur volgere uno sguardo alla sua vittima. Due carrozze aspettano lontano fra la neve. Il contrasto è bello, la scena, come sempre, pittoresca; e questo misto di tragedia e commedia fa restare pensosi. Ma quale è il valore e la dignità della vita per questi personaggi?

Dopo aver visto i quadri del Gérôme, vien fatto di chiedere: è questa veramente tutta l'arte, tutta la vita? L'*effetto* generale è il dio a cui egli sacrifica sempre, sebbene vi sia qualche cosa che infiacchisce i suoi quadri, perché ricorda troppo spesso il chiaroscuro: di rado una testa dipinta con amore, con studio, con rilievo; eppure qualche volta mostra di saperlo fare. Le composizioni più piccole, in cui il soggetto è concentrato in poche figure, ne sono una prova. In generale poi i suoi personaggi si trovano nel quadro solo per contribuire all'unità della scena, che è sempre stupenda, inarrivabile. Le passioni più nobili, più elevate formano di rado soggetto de' suoi lavori. Occupato com'egli è a rappresentare la *scena della vita*, piuttosto che la vita, non sembra molto inclinato a cercare e descrivere la storia del cuore umano; e come potrebbe con uomini condannati a vivere o morire solo per l'effetto del quadro? Isolati dal resto, essi mostrerebbero molti

difetti, che nell'unità e solennità della composizione, nella intelligenza artistica del soggetto vengono dimenticati o non osservati. La nostra fantasia è dominata dal suo pennello, ed è forzata a concedergli molto.

IX

Il pittore del secondo Impero, quello che raccoglie oggi le lodi e l'ammirazione più universale, è certamente il Meissonnier. Si presenta con un carattere nuovo, con una fisionomia propria. I suoi quadri si distinguono tra mille, anche per certe loro qualità materiali. Piccoli quadri e piccole figure; quasi mai non vi compariscono donne; una verità sorprendente, un dipingere finito come miniatura, quasi levigato e lustro; ma con mirabile rilievo. Vi fu chi, per farne la caricatura, disse: sono inarrivabili coperchi di tabacchiera. Pure quelle piccole figure e così finite, son dipinte con un fare così largo, che sembrano grandi al vero. Il carattere, l'espressione, tutto è perfettamente reso, e non si potrebbe desiderare di più. Solamente qui lo studio di ciascuna figura è così scrupolosamente cercato e condotto, che l'effetto generale qualche volta si smarrisce, qualche volta riman freddo assai. L'illusione è grande; ma somiglia un poco a quella illusione che proviamo vedendo figure in cera tanto bene eseguite ed aggruppate fra loro, che solo ci sorprende non parlino e si muovano. L'unità e l'effetto generale del colore non vi si trova sempre, il concetto dominante del quadro spesso si smarrisce, ammirando una ad una quelle figure, che sembrano occupate più di se stesse che dell'azione generale.

È singolare che il Meissonnier non possa uscire da quelle sue dimensioni microscopiche, e che la

difficoltà principale che supera sia appunto questa di far parere così grandi e vere figure così piccole. Di ciò gli è stata fatta accusa, ed egli se ne sdegna, dicendo, a buon diritto, che i quadri non si misurano a braccia, e che innanzi all'arte tanto vale un quadro piccolo quanto uno grandissimo. Pure è un fatto che, non appena egli ingrandisce le sue figure, come si vede in qualche ritratto, esse sembrano diventare di porcellana e perdono i loro pregi principali. Vi deve essere qualche cosa nella sua pittura, che l'obbliga a quelle dimensioni. Anche il Gérôme, che pur segue dimensioni assai maggiori, se si fosse provato a dipingere la morte di Cesare, o i suoi gladiatori di grandezza al naturale, avrebbe visto crescere i suoi difetti. La mancanza d'individualità nei personaggi sarebbe divenuta più visibile, e il quadro sarebbe, io credo, sembrato dipinto a chiaroscuro. Se il Meissonnier si provasse a dipingere su più vasta tela, la mancanza d'unità nell'effetto, e lo studio paziente di ciascuna figura, conservando lo stesso tono, lo stesso fare, non sacrificandone alcuna all'effetto generale, diverrebbe una mancanza più grave assai. Egli ha studiato molto la fotografia e lo stereoscopio, poco i grandi maestri. Ha trovato nell'arte risorse nuove, ha raggiunto una verità che sorprende i più valenti e i più reputati artisti, i quali tutti lo ammirano; ma la sua verità c'illude come quella dello stereoscopio, e com'essa non ci lascia pienamente soddisfatti.

Mi fu raccontato e, sebbene non oserei garantire il fatto, lo narro perché assai verosimile, che il Meissonnier cominciò a dipingere, seguendo la via e le dimensioni degli altri maestri. Egli non otteneva alcun successo, e pure non osava smettere, perché sentiva d'esser nato a fare qualche cosa di grande in arte. Una tal volta, dopo lungo lavoro, mostrò un suo quadro ad un amico in cui aveva fede, e questi gli dové ripetere fran-

camente la solita condanna. Pure, osservando meglio, notò in un angolo del quadro alcuni accessorî fra i quali, diceva il mio narratore, dei vasi di fiori, dipinti in modo affatto diverso dal resto: era una maniera originale e nuova.— Perché non lasci questi grandi quadri, perché non segui questa via che sembra la tua? — E il Meissonnier non intese a sordo. Vero o no che sia il fatto, egli cominciò a farsi conoscere con alcuni quadretti che trattavano soggetti di poco significato, per lo piú costumi del secolo XVIII: uno che cena, uno che aspetta un'udienza, un prete che suona il flauto.— Ma se tu guardi, mi diceva un artista, solo il piede di questo prete che batte il tempo, t'avvedi che è prete, che suona il flauto, e, quasi direi, indovini la nota stessa.— Egli è ritto dinanzi al leggíó, guarda la carta, e manda fuori la nota, in modo che diresti quasi che la sua anima e il suo corpo si vogliano trasformare in essa. Questi primi saggi sorpresero il pubblico, gli dettero una reputazione grandissima, e i suoi quadri salirono a prezzi favolosi. A poco a poco tentò soggetti piú complicati: soldati che giocano sul tamburó, bravi in agguato che aspettano la loro vittima, e simili. *Una lettura presso Diderot*, nella sua libreria, sembra addirittura un pezzo del secolo XVIII. L'attenzione di tutti, l'interesse, la quiete e la soddisfazione dell'animo son tali che quasi diresti i libri stessi si vogliano muovere dagli scaffali, per ascoltare. E cosí non si son visti mai i soldati della rivoluzione rappresentati con tanta verità, come in quel gruppo nel quale il generale Desaix, con alcuni de' suoi è dentro un bosco, e con aria, tra minacciosa e lusinghiera, interroga un contadino per avere informazioni sul nemico e sulle strade. *La Battaglia di Solferino* dimostra assai piú evidenti i difetti che i pregi dell'autore. In questo quadro manca, né piú né meno, che la battaglia stessa. Né s'indovina dai pochi cenni lontani, o da

un cadavere assai mal dipinto in primo piano. Tutto si riduce a un gruppo di generali intorno a Napoleone III, che dà l'ordine di attaccare. Il carattere, la personalità di quelle figure non si potrebbero meglio ritrarre; ma son dei generali aggruppati intorno ad un imperatore, non è un soggetto, non è un quadro storico.

La ritirata di Napoleone I nel 1815, è forse il quadro in cui il Meissonnier, superando se stesso, si è innalzato alla vera grandezza storica. La figura di Napoleone I è un poema. Solo, innanzi all'esercito tante volte vittorioso ed ora vinto, oppresso da' suoi pensieri, la testa incassata nelle spalle, come sotto il peso della tremenda catastrofe, lo sguardo petrificato erra nello spazio, ove vede la Francia umiliata e l'Impero caduto. Egli si avvanza lentamente, senza più sentire il cavallo che lo porta, quasi trascinato dalla sua sventura; sente però che dietro a lui segue il suo esercito vinto. Questa figura dimostra ancora una volta, che, quando si studia veramente la realtà della vita umana, e si riesce a rappresentarla nella sua integrità, l'ideale ricomparisce sempre. Seguono i generali, come uomini d'un altro mondo, come l'ombra di loro stessi, e però tanto più veri in quest'ora solenne. Ogni testa ha un carattere che si rivela allo spettatore. Oppressi dalla fatica, dal dolore, e qualcuno vinto dal sonno, cavalcano lentamente dietro il loro capo; eppur già si legge in qualche sguardo più freddo, più accorto e tranquillo, che non tutti resteranno fedeli. Il tamburo maggiore, esausto ed affranto, ma pur sempre animato dal sentimento del proprio dovere, vuol essere ancora maestoso e solenne, con uno sforzo tanto più vero quanto più è nobile. E dietro si stende la lunga e tetra linea dell'esercito. È caduta della neve e il terreno è fangoso, l'aria è triste, e un freddo umido penetra le ossa dello spettatore più che dei soldati. Forse anche qui la scena generale, così stupenda-

mente resa, se si guarda da vicino, manca di qualche cosa nella fusione e nella macchia generale del colore; onde vista da lontano si raffredda. Ma se non vogliamo esser pedanti, bisogna dire che questo quadro, tal quale è, resta uno dei capi d'opera dell'arte moderna.

X

Sarebbe impossibile di continuare descrivendo, uno ad uno, i vari generi e i principali artisti della scuola francese. Noi abbiamo voluto accennare alcuni dei nomi piú importanti, per determinare solo il carattere generale della scuola, e le sue relazioni con la storia e la letteratura francese. Ci siamo, perciò, ristretti alla pittura, anzi a quella di figura solamente, in cui questo carattere comune a tutta l'arte, si vede piú chiaro. Vi sono i pittori di battaglie, come Yvon e Pils, i quali dimostravano nella Esposizione, come oggi la pittura moderna francese, nelle grandi dimensioni, diventi facilmente chiassosa e grossolana, perdendo i suoi pregi principali. Pure, in quanto riguarda la intelligenza del soggetto, la disposizione della battaglia, la cifra, come dicono, del soldato, nessuno raggiunge il merito dei Francesi. E per tutto si trovano questi pregi, anche là dove l'esecuzione lascia a desiderare. Il Portais ha, per esempio, esposto due quadri di figure terzine,¹ in uno dei quali rappresenta un gruppo di soldati, col loro giovine ufficiale alla testa, che aspettano ansiosi il nemico per ricevere il primo battesimo del fuoco. L'ansia ardente dei soldati colle armi già pronte; le forme piú gentili e piú nobili, l'intelligenza piú sveglia del luogotenente che, colla spada sguainata, aspetta l'occasione per mostrarsi degno di comandare; tutto ciò non si poteva meglio intendere e meglio rappresentare. Né manca

¹ A un terzo del vero. (N. d. E.)

dei medesimi pregi l'altro quadro, in cui lo stesso pugno di bravi torna vittorioso coi prigionieri. Sono orgogliosi e lieti: uno s'asciuga la fronte, uno si sdraia per terra, un altro s'appoggia stanco sul suo fucile, il luogotenente si slancia nelle braccia d'un compagno, lieto di vederlo tornar salvo e vincitore. In verità i pittori francesi riescono sempre in tutto ciò che sia analisi e intelligenza del soggetto, finezza d'osservazione, abilità tecnica di aggruppare con grazia e di ritrarre con facilità e destrezza.

Ma prima di concludere questa parte del nostro scritto, vogliamo accennare il nome d'un altro artista, che ha cercato le sue ispirazioni fuori del centro tumultuoso e febbrile della vita parigina, in cui si svolgono rapidamente l'intelligenza e la corruzione delle grandi città. È questi il Breton che, con tutta la intelligenza e la grazia francese, s'è andato ad ispirare nella provincia, ed ha ritratto la vita pacifica, domestica e più ingenua della campagna. V'è una correzione di disegno, v'è un'armonia di colore, una severità di toni, e un sentimento della natura così vero, così nobile, che questo artista, dipingendo quadri di genere, si trova ricondotto, come inconsapevolmente, alla pittura classica. Ciò spiega la ragione del suo grandissimo successo presso i veri conoscitori dell'arte, e mostra come il realismo bene inteso riconduca l'arte nella via maestra, non già imitando servilmente gli antichi, ma continuandone le nobili tradizioni, ridestandone l'alto sentire. Il Breton s'è allontanato dalla vita parigina dei *boulevards* e dei caffè, ha cercato la sorgente della sua ispirazione nella natura, in mezzo alla vita campestre, e v'ha trovato un raggio di quella schiettezza, di quella semplicità e di quelle virtù che sono la forza maggiore delle nazioni, che costituiscono la vera grandezza della Francia, e possono sole dare all'arte la sua vera e propria ispirazione.

XI.

Io esco ora dai vasti saloni della pittura francese, per entrare nel piccolo recinto della pittura italiana; ma getto per via un rapido sguardo ad alcune scuole che incontro, allontanandomi per poco da quel soggetto, in cui il titolo di questo scritto mi dovrebbe restringere. E prima rammento di nuovo al lettore, che non giudico in particolare né gli artisti né i quadri; ma prendo ad esaminare le scuole in generale, e specialmente la italiana e la francese, per vedere la relazione che hanno colla storia della letteratura e della cultura nazionale. Ed è per ciò che mi sono occupato d'una sola delle arti, la pittura; anzi d'una parte di essa solamente, la figura, lasciando da un lato il paesaggio; giacché in essa la relazione che cerco, apparisce assai più evidente.

Io, dunque, traverso rapidamente le altre sale, e prima di tutto mi fermo un istante fra gl'Inglesi. Nella storia dell'arte, la loro pittura pare un'isola come l'Inghilterra: non si lega ad alcuna tradizione nazionale o straniera. Questi artisti sembrano esser venuti la prima volta in presenza della natura, ad interpretarla: con tutte le idee e con tutti i sussidi tecnici, tanto progrediti, del secolo XIX, si mostrano qualche volta inesperti ed ingenui come i primi fondatori dell'arte. Errori di disegno, durezza d'esecuzione, esagerazione nel colore sono difetti che assai spesso s'incontrano. Quella destrezza, quell'abilità tecnica, quella tradizione di scuola che tanto è visibile nell'arte francese, manca generalmente agl'Inglesi, la cui pittura ancora è incerta e va tentando, senza aver trovato una vera forma nazionale che dia principio ad una propria tradizione, sebbene sia riconoscibile a mille miglia. Non mancano tuttavia pregi eminenti, e sono

quelli appunto che piú si desiderano nella scuola francese. Voi vi accorgete subito che quest' arte, con tutti i suoi difetti, è l' opera d' un gran popolo; perché vedete un' aspirazione continua a ciò che v' ha di piú nobile nell' umana natura. La santità della famiglia, la nobiltà degli affetti, l' abnegazione, il disinteresse piú generoso sono i soggetti di cui va in cerca, sono l' aura che spira da queste tele. — *Il ritorno da Crimea*, mi diceva un amico, sarà da un Francese dipinto, immaginando uno Zuavo che torna a casa pieno di medaglie d' onore. Tutti gli fanno festa, tutti lo invidiano e desiderano la gloria della guerra. Il quadro sarà benissimo dipinto. — Invece l' Inglese immaginerà, io credo, un nobile giovane degli *Highlands*, ferito gravemente in una carica di cavalleria. Egli ha già smesso l' abito militare, per ripigliare il costume nazionale, è appoggiato alla giovine sposa amorevole e desolata; e così fanno insieme il lungo viaggio verso casa, odiando la guerra, sospirando le pareti domestiche, ma pronti sempre al dovere. Un occhio esperto vi troverà molti errori d' esecuzione, ma un profano guarda e si sente migliore. — I ritratti inglesi sono spesso monotoni e senza arte, ma sono pure immagini che v' ispirano una singolare fiducia: il pittore cerca continuamente di ritrarre la nobiltà dell' animo, di rappresentarvi il carattere del suo personaggio, e trascura troppo l' effetto artistico. Per queste, che pur sono doti rarissime, molti giudici autorevoli dicevano: “ Gl' Inglesi cominciano appena; hanno avuti pochi premi, e non ne meritano molti; ma cercano e sono in una via tutta propria. Se riuscissero, potrebbero un giorno avere qualche nuovo Shakespeare dell' arte moderna; perché con la mancanza di scuola non hanno i difetti della convenzione e della meccanica ripetizione. Sono piú naturali, hanno maggiore individualità, e la loro pittura è sempre inglese.”

Io potrei confermare queste osservazioni con

molti esempi. — *La partenza per la Crimea*, di O' Neil, non vi presenta soldati che sfilano con la banda in testa, e signore che gettano fiori dalle finestre. Il reggimento è, invece, imbarcato sopra una nave da guerra, pronta a partire. Intorno son venute le piccole barche colle madri, le sorelle, le mogli. Una leva in alto il bimbo, per ricordare al marito il legame indissolubile; una stende invano le mani che non possono raggiungere quelle del fratello; un'altra s'arrampica sulla scala per dar l'ultimo addio. I soldati s'affacciano e stendono le loro braccia; mandano saluti; cercano frenare l'interna commozione. Alcuni sono pensosi, guardano, e guardando vanno col pensiero ai loro cari che sono piú lontani. — Per dipingervi una scena della Saint-Barthélemy il Calderon non vi presenta cadaveri artisticamente caduti per le vie di Parigi, ma vi fa vedere la casa dell'ambasciatore inglese in quei giorni. Un gruppo d'uomini e di donne sono ai cristalli della finestra, guardano e inorridiscono. Le donne s'allontanano, si coprono il viso, quasi cadono svenute; gli uomini sono pieni di furore e di sdegno; le loro mani corrono involontarie a sguainare le spade; impazienti per non potersi gettare nella mischia a difendere i loro correligionari, sono pronti a vender cara la vita, se i carnefici di tanti innocenti osassero entrare nella loro casa. — L'Orchardson è uno dei pittori inglesi che dimostrano maggiore perizia nell'esecuzione. Vi sono di lui molti lavori assai pregevoli; ne citerò uno solamente, perché dà quasi risposta al *Duello* del Gérôme. Uno degli avversari presenta il guanto sulla punta della spada all'altro, che stende la mano a prenderlo, e, nel medesimo tempo, impugna la sua arme, pronto a rispondere. Ma accanto a lui v'è un Puritano, che gl'impedisce di accettare il guanto, tranquillamente, con calmo e fermo coraggio, quasi dicesse: " Bisogna dare la vita per qualche cosa di

piú serio." Si capisce che il duello non avrà luogo; ma si vede che i due avversari avranno bisogno di molto coraggio, per starsene fermi, e cedere alla ragione. L'accoglienza che la regina Elisabetta fa agli ambasciatori francesi, dopo la Saint-Barthélemy, lavoro del sig. Jeames, spira un orrore pel fatto atroce. Tutti della Corte vestono a bruno, e nessuno osa guardare in viso i funerei messi che sono in gala. Le leggi della convenienza solamente impediscono qualche atto sdegnoso; ma la regina è donna, e volta da un lato il viso, inorridita.

Lo studio dei caratteri nella pittura inglese, è fatto generalmente con molta maestria. Il Millais, l'Hayllar e moltissimi altri si distinguono per questa, direi quasi, analisi psicologica, e per una esecuzione sempre intelligente ed ardita, sebbene non sempre corretta. Io non ho fatto che citare qualche nome e qualche quadro, per accennare alcuni dei caratteri principali della pittura inglese. Non era mio scopo fare di piú.

XII

Fra le scuole che risorgono va oggi annoverata la spagnuola. Nei quadri del Rosales e del Palmaroli si vede una larghezza di fare, una nobiltà di antiche tradizioni, una vecchia maestria, animata d'uno spirito nuovo, che sembra ridestare i figli di Murillo e Velasquez. Invece, la scuola moderna del Belgio ha una reputazione da lungo tempo acquistata. Fu detto che questo paese è un ponte fra la Germania e la Francia, come l'Olanda è un ponte fra l'Inghilterra e la Germania. Certo tra i pittori del Belgio si vedono chiare le due opposte tendenze, e lo spirito nazionale del piccolo paese, agitato dalla lotta d'ele-

menti diversi, ne ha sempre ricavato vantaggio al progresso della sua cultura. Il Gallait aveva fatto conoscere con plauso i suoi quadri in tutta Europa. Il gran valore e la originalità sua non potevano tuttavia nascondere la sua discendenza dal Delaroche, sebbene ci si vedesse uno studio ancora del Rubens ed un realismo più deciso. Comunque sia di ciò, la scuola storica del Gallait, il quale aveva riscosso tanti applausi a Londra, non è comparsa nell'Esposizione di Parigi. Due sono i pittori che si presentano oggi come principali rappresentanti della pittura belga: — Leys e Steevens. Il primo, nato fiammingo, s'è nutrito e formato collo studio dell'antica pittura tedesca, che qualche volta riproduce fino ad una imitazione che sarebbe servile, se non fosse l'opera d'un uomo di genio. Ciò che Overbeck voleva fare coi nostri quattrocentisti, egli fa assai meglio con la pittura d' Holbein e d'Alberto Dürer. V'è durezza e secchezza nel suo fare, v'è pazienza grande nell'imitare e finire. I suoi personaggi sembrano qualche volta dei morti risuscitati, delle figure dipinte una volta da grandi maestri, ed alle quali egli infonde nuova vita. In una parola, non è il mondo reale che lo ha ispirato; ma è un'arte antica che rivive nella mente d'un uomo del secolo XIX. Eppure in questi quadri v'è un sentimento così profondo, e le tette, solenni e nobili scene della Riforma sono ritratte con tale potenza, con un sentimento così giusto, così vero delle passioni di quel tempo, che il senso storico moderno trasparisce e rianima le forme antiquate. Egli resterà un genio solitario, che non potrà formare una scuola, perché parla un linguaggio che non è quello del suo tempo; ma ha dato pure un grande impulso all'arte nel suo paese.

Quanto allo Steevens, per non citare altri che seguono la sua medesima via, si vede ne' suoi quadri la grande affinità del Belgio con la Fran-

cia, sebbene nel colorito si riconosca anche in lui l'azione della scuola fiamminga. Egli s'è dato a descrivere sulla tela la vita delle signore eleganti dei saloni. Non sono, però, *grisettes* o donne del *demi-monde*, che tanta parte hanno nella pittura e letteratura francese; ma son dame. Una è al piano, un'altra legge una lettera, o riceve una visita di condoglianza, o si pone i guanti per uscire e guarda il tempo alla finestra, o anche odora un fiore, guarda un uccellino nel suo salone. Son quadretti d'una o due figure terzine, o anche più piccole, solo e sempre donne. Al vedere questa lunga sfilata di signore, coi loro abiti di seta, le trine di Brusselle, i cappellini di Parigi, non si capisce come, sempre con lo stesso soggetto e di così poca importanza, l'artista abbia potuto ottenere un così grande successo presso i veri conoscitori dell'arte. Ma egli ha notato che v'è una serie infinita di fugaci effetti, di fuggevoli impressioni, una varietà portentosa di caratteri e di passioni in coloro che sembrano fare la stessa vita, avere la medesima educazione e le medesime idee. Il medico, l'avvocato, la dama del salone sembrano, a prima vista, un tipo costante, uniforme e quasi astratto; ma dopo una più minuta psicologia, ognuno di essi rivela una varietà infinita, costituisce un piccolo mondo, ed in questo variare appunto acquista la realtà e la personalità propria, ed apre all'arte un campo di nuove indagini e nuove creazioni. Il modo con cui una signora vi riceve e vi discorre, in una o un'altra ora, in una o un'altra occasione, sotto l'uniformità del galateo sociale, produce in voi ben diversa impressione. Un gesto, un atto, dicono qualche volta più di un lungo discorso, e decidono molte cose. Uno sguardo incomincia una passione, e l'amante ritrova in tutto un linguaggio ed un significato nuovo. Lo Steevens ha dimostrato una grande originalità appunto in questo, che, restringendo eccessivamente il giro

de' suoi soggetti, anzi pigliando quasi un soggetto solo, ha saputo in esso trovare una varietà infinita, piegando la sua arte ad osservare e dir cose, che niuno credeva sapesse esprimere. È la stessa minuta psicologia che fanno il romanzo, il dramma, la storia moderna. L'arte s'è dovuta mettere nella medesima via, superando difficoltà infinite, per far dire al pennello, senza sforzo, senza esagerazione e senza artificio d'allegorie, cose che solo la penna sembrava potesse dire. Così è che, dopo averlo bene studiato, si trova nello Steevens una varietà grandissima. Ma pure vien fatto di chiedere: è questa veramente l'arte? Deve essa fermarsi e contentarsi nel giro di questi incidenti della vita; non deve piuttosto cercare di rappresentar la vita stessa? Certo l'arte deve mirare a più alta mèta; ma essa è oggi in una trasformazione, che l'obbliga a cercare nuove forze, ad esprimere idee che prima sembravano inesprimibili coi colori. Poi si slancerà a più ardito volo. Il giorno in cui la psicologia rappresentativa dello Steevens e del Meissonnier sarà portata nella pittura storica o anche nella pittura ideale, si comprenderà meglio la ragione e l'importanza degli sforzi presenti dai risultati che se ne otterranno. Il *Napoleone I* del Meissonnier già ne dà qualche indizio.

XIII

Ora aggiungo due sole parole sull'arte in Germania, per venir poi subito a parlar dell'Italia. La letteratura moderna in Germania, comincia con una reazione contro la filosofia francese del secolo XVIII. Questo lavoro gigantesco portò nella storia del pensiero una rivoluzione, che si può paragonare, per la sua importanza, alla grande rivoluzione politica che la Francia fece nella realtà

dei fatti. Gli eserciti francesi umiliarono poi e calpestarono la patria tedesca, il che rese sempre piú necessario continuare il lavoro cominciato, per restaurare il pensiero nazionale, ed apparecchiare con esso la grande restaurazione politica. Si cercò l'ideale, si creò nel pensiero un mondo nuovo, per salvarsi dallo sgomento in cui la realtà dei fatti aveva gettato gli animi, e si ebbero Fichte, Hegel, Schiller, Goethe e una pleiade numerosa d'uomini grandi. Fu appunto nei giorni dello sgomento che sorse la scuola dell'arte moderna in Germania, e si poté volgere alla ricerca di quell'ideale, a cui tutto lo spirito nazionale s'era rivolto, come ad àncora di salvezza. Due centri principali ebbe questo risorgimento dell'arte: Monaco, prima, e Dusseldorf subito dopo. La Germania meridionale e centrale ebbe una parte assai maggiore nel movimento letterario ed artistico; la Prussia invece creava l'Università di Berlino, o s'apparecchiava ad assumere l'egemonia tedesca con la scienza, le grandi istituzioni nazionali e la politica. Monaco fu il centro dove vennero ad educarsi, e donde partirono tutti i piú grandi artisti della Germania, fra cui primeggiarono Cornelius e Kaulbach. Il primo, superiore per forza d'arte, maestria di disegno e nobiltà d'idee, educò e formò il suo genio alla scuola di Michelangiolo, di cui riprodusse non di rado i difetti e le esagerazioni. Dotato d'un alto intelletto, educato a forti e severi studi, pieno lo spirito del desiderio ardente di spingere in alto l'animo di tutta la nazione, egli si pose alla testa dell'arte tedesca. I suoi soggetti sono allegorie, leggende, miti, il *Giudizio universale* e simili. I suoi lavori, grandi per la forza del disegno e la nobiltà delle idee, peccano d'astrazione, e di certe sue proprie convenzioni, suggerite da alcuni preconcetti estetici sull'arte. Il Kaulbach desidera avvicinarsi piú alla realtà. Di minore ingegno e di minor forza nell'esecuzione, ha una fantasia

meno originale, ma piú varia e ricca. Le grandi epoche della storia, come la *Riforma*, la *Decadenza dell'Impero romano* le *Crociate* e simili, sono i soggetti de' suoi piú celebri lavori. Sembra aver voluto creare una pittura moderna simile a quella dei grandi freschi di Raffaello nel Vaticano; ma in lui si trova, come nel Cornelius, un eccesso d'astrazione e d'allegoria, con una maggiore esagerazione nel disegno, la quale qualche volta va sino alla caricatura. Di ciò può essere, in parte solamente, scusato dalla grandezza de' suoi lavori che hanno bisogno d'esser visti da lontano. In sostanza questa grande scuola dimostra altezza e nobiltà d'idee, studio profondo dell'arte, e sopra tutto un grande scopo nazionale; ma fa desiderare maggiore spontaneità e realtà. Ci si vede il continuo ed energico sforzo per salire in alto, non l'effetto, direi quasi, improvviso e potente d'una ispirazione ingenua e spontanea. Altri pittori, come l'Overbeck, s'erano dati a cercar l'ideale nella pittura italiana del quattrocento, e cercavano restaurare l'arte religiosa; ma anche in essi il grande ingegno veniva come frenato da regole e leggi imposte dalla riflessione. Comunque sia di ciò, tutta questa grande scuola, o piuttosto queste scuole non si sono quasi presentate nell'Esposizione; solo Kaulbach ha mandato il suo cartone della *Riforma*, ad attestare la forza di un'arte che ormai comincia a scomparire dalla scena. Anche in Germania il bisogno del reale ha cominciato a distruggere la scuola ideale. V'erano nell'Esposizione quadri religiosi, di battaglie, storici, che avevano un gran merito, né poteva far meraviglia, perché la pittura tedesca s'avvicina al reale ed al vero, dopo un grande e profondo studio dell'antico, e dopo avere educato lo spirito nazionale, con la letteratura e l'arte, alla ricerca dell'ideale. Ma colui che rappresenta piú esplicitamente la nuova tendenza è Knauss, della scuola di Dusseldorf.

La Prussia non era restata fuori di questo grande movimento artistico. Schinkel aveva fondato a Berlino una scuola d'architettura, Rauch aveva rialzato la scultura, e nella città di Dusseldorf si formò una scuola di pittori, che incominciarono coll'imitare i quattrocentisti, e si volsero poi verso il realismo. Knauss, pittore di genere, è forse il piú bell'ornamento di questa scuola, e certo uno dei piú grandi pittori moderni. Egli è realista, come realista è divenuta tutta la letteratura e la scienza in Germania, e com'essa, egli deve molto al lavoro de' suoi predecessori. Ha lungamente dimorato in Francia, dove ha molto guadagnato la sua tecnica perizia. I suoi lavori sono, in generale, quadri di figure terzine, soggetti di genere; ma la sua forza d'esecuzione è tale, che quando le sue figure s'ingrandiscono, acquistano invece di perdere, e le semplici scene che pone sotto i nostri occhi, son concepite in modo che ci ricordano i piú grandi e profondi poeti. Citeremo due soli quadri.

Un *Ciarlatano* che, levando il cappello a un povero contadino, ne fa uscir fuori degli uccelli. Magro, nervoso, con pochi cenci indosso, perché non si creda che gli uccelli escano da' suoi abiti; esaltato e in aria di trionfo, egli mostra al pubblico il prodigio operato. Il contadino è come sorpreso, spaventato e umiliato d'aver portato in testa, senza avvedersene, un branco d'uccelli. Ma bisogna considerare gli spettatori, per vedere la varietà e ricchezza e verità della fantasia dell'artista. Una vecchia fugge inorridita, come in presenza di stregoneria; un giovinetto, invece, guarda con un occhio e uno spirito scrutatore; un altro ha l'aria contenta e stupida di chi dice *ho capito io*, e non ha capito nulla. Due giovanette ingenuie, appoggiandosi l'una all'altra, si rallegrano e ridono un sorriso d'innocenza. Sopra un alto monte di fieno, siede un grosso e grasso contadino, vero corcontento, che, tenendosi con ambo

le mani la grossa pancia, ride e gode dall'alto, senza occuparsi d'altro. Al vedere questo quadro, si dice: ecco il mondo!

L'altra tela, anche piú bella, rappresenta una scena diversa. Il principe, con alcuni del suo seguito, visitando un villaggio, passa dinanzi alla scuola. Il maestro è venuto fuori, e dietro a lui sono schierati i piccoli alunni. La scena è seria per tutti, giacché in Germania la scuola è come il santuario nazionale. Il maestro elementare, vestito di nero, vecchio, pallido, consumato da un lavoro di cui sente la modestia e la grande importanza, stringe tra le sue mani convulse il cappello, e in atto reverente si presenta come padre de' suoi alunni, al principe che considera come padre dei sudditi. Gli alunni sani, vivaci, allegri, sono come sorpresi di ciò che segue. Uno ride e dà una spinta al compagno, un altro, il piú piccino, piange come spaventato di trovarsi stretto e immobile fra i compagni, che in aria di protezione lo calmano; un terzo d'età maggiore e piú intelligente, guarda fisso il principe, come per chiedere: "Chi è quest'uomo strano che impone tanto ossequio al maestro?" Sono accorsi alcuni pochi abitanti del villaggio, non meno abilmente ritratti dall'artista. Uno, fra gli altri, in su i 50 anni, tondo e rubicondo, con un panciotto di color chiaro, tutto vestito a festa, un fiore all'occhiello, il cappello sotto il braccio, è in atto di farsi ammirare; gode perché si crede un bell'uomo, e sembra esser certo che il personaggio principale della scena sia proprio lui. La verità e la forza d'esecuzione in questi quadri è stupenda. Colore, disegno, massa generale, studio dei particolari, armonia d'insieme, è sempre ammirabile. Knauss è il solo pittore di genere che abbia avuta e meritata davvero la medaglia d'onore.

Io capisco bene che dovrei parlare di molti altri artisti che non nomino neppure. Ma non ho preteso che gettar sulla carta pochi appunti, rac-

colti con uno scopo determinato. Concludo perciò col dire che la pittura tedesca non è così ricca, spontanea e popolare come la francese. Essa ha un'importanza minore, nella storia della cultura moderna in Germania; perché non ha avuto un'azione così diretta e generale sul paese. Ma pure ha spesso una forza maggiore, e mira sempre ad una mèta piú alta, sebbene lasci qualche volta inaridire lo slancio della sua ispirazione da teorie e da astrazioni.

XIV

L'arte italiana ha avuto un singolare destino all'Esposizione di Parigi. Il pubblico s'affollò innanzi ai nostri quadri, e piú ancora alle statue, alcune delle quali, come il *Napoleone* del Vela, ebbero un successo non descrivibile. Venne poi la decisione dei Giurati, e noi avemmo due grandi premi, cosa non concessa a molte delle nazioni che nell'arte moderna avevano una reputazione maggiore di noi, i quali in verità l'avevamo, massime nella pittura, meschinissima. Ma dopo di ciò incominciò subito una reazione, anzi una specie di crociata della stampa francese contro di noi, e tutto fu trovato cattivo: il Giurí venne accusato d'una imperdonabile larghezza verso l'Italia, e il pubblico fu condannato per essersi lasciato prendere alle facili lusinghe d'un'arte volgare e puerile. Noi certo non possiamo fondare la reputazione dell'arte nostra sul numero dei premi ottenuti. Vogliamo anzi riconoscere, che un Giurí formato in maggioranza di artisti francesi, la piú parte dei quali esponenti, che decretavano a se stessi dei premi, era messo ad una dura prova. Non terremo dunque alcun conto dei premi avuti. Ma da un altro lato ci deve esser permesso di dire, che non potremo neppure

fare gran caso della critica dei giornali e delle riviste francesi. La critica dell'arte è stata sempre assai debole in Francia; ed in questa occasione s'è mostrata poi anche leggera. Occupata solo a metter fuori d'ogni dubbio quella che chiamano colà la *incontestabile superiorità della Francia*, ha dimenticato un altro ufficio, anzi un dovere più importante: vedere ciò che la Francia poteva imparare dagli altri. E v'era da imparare, e si sarebbe allora resa giustizia agli altri, e giovato all'arte nazionale. Il modo con cui alcune di quelle pubblicazioni parlarono della scuola tedesca non è giustificabile. Il parlare dell'Italia, non solo con disprezzo, ma fermandosi sopra artisti di secondo o terzo ordine, per dimenticare i nostri migliori, toglie importanza alle parole d'ogni più autorevole scrittore. Discorriamo, dunque, come se non ci fossero stati né premi né giornali, senza tuttavia disprezzare le giuste accuse.

La scelta dei nostri quadri, fatta in diverse città, senza che gli uni sapessero degli altri, con uno spazio assai ristretto a Parigi; il non avere molti privati voluto concedere le opere di loro proprietà, fece sí che la nostra esposizione di quadri riuscisse assai inferiore a ciò che l'Italia poteva mandare. Tuttavia, dopo questo primo inconveniente, le cose nostre procedettero con buona fortuna, e bisogna riconoscere che in gran parte ciò si dovette agli artisti stessi. V'era stata nella Commissione reale l'accortezza di capire che il mettere a posto un quadro o una statua è una faccenda da affidarsi solo ad uomini d'arte, perché i quadri tra loro s'aiutano o si danneggiano e senza una buona luce né il quadro né la statua possono giudicarsi. Così è, per esempio, avvenuto che il quadro dell'Ussi, arrivato tardi all'Esposizione di Londra, non ebbe la sua luce e non fu quasi osservato; a Parigi invece guadagnò il primo premio. E in parte anche per la stessa ragione, è seguito che l'arte italiana, la quale in

altre Esposizioni non ebbe né premi né elogi né critiche, questa volta, bene o male, fece molto parlare di sé. Ed a Parigi questo è già un gran successo, che a molti non è piaciuto.

Noi eravamo di contro alla Russia, da cui ci divideva un largo passaggio, e le due facciate si guardavano. Quella della Russia, di legno grezzo, con qualche sprazzo di poco armonici colori, archi e colonne tozze, qualche cosa di selvaggio. La nostra, invece, sorgeva nel piú bello stile della rinascenza, e il colore della pietra serena, interrotto da fantastici e allegri rabeschi, eseguiti con molto gusto da artisti romani e toscani, faceva un mirabile effetto. Siccome poi ci mancava assolutamente lo spazio per le statue, né s'era pensato a costruire per le arti un apposito edificio, come fecero altre nazioni, così l'architetto Cipolla, con molto accorgimento, aveva disposto le cose in modo che, nel vuoto degli archi e nelle nicchie a bella posta costruite, potessero porsi le statue, con vantaggio mutuo della scultura e dell'architettura. Il lungo e largo passaggio che ci separava dalla Russia, e nell'entrata del quale essa aveva posto un'alta piramide di funi, fu tutto riempito delle nostre statue. Sembrava così un pezzo del Vaticano, portato di peso a Parigi, e, quanto all'effetto generale, era uno dei piú bei punti dell'Esposizione. Il contrasto colla Russia ci recava vantaggio. I Francesi dicevano: "Ecco la civiltà e la barbarie, l'una difaccia all'altra." E come, per nostra mala ventura, le sole industrie che, in tutta la sezione italiana, richiamassero l'attenzione generale, erano appunto vetri e mosaici di Venezia, intagli in legno di Firenze o Milano, intarsi di Sorrento, coralli di Napoli, oreficerie di Roma, in una parola industrie artistiche; così l'animo si trovava, per ogni verso, singolarmente disposto a prendere in considerazione la nostra arte, e ciò era già molto.

XV

Ma lasciando da un lato tutte queste considerazioni, che son fuori dell'argomento nostro, dobbiamo ora parlare della pittura italiana all'Esposizione, e prima premettere alcune parole. Come in Francia, così in Italia, la storia dell'arte moderna comincia con una reazione contro l'insegnamento accademico, che l'aveva inceppata e quasi soffocata. Col secolo XVIII e con la Rivoluzione francese noi avemmo un risorgimento letterario, che andò prima dietro le orme degli Enciclopedisti, ma prese poi un carattere nazionale con Alfieri. Canova rappresenta nell'arte ciò che Alfieri nella letteratura, ed a lui si deve lo slancio maggiore che ha preso la scultura in Italia, come pure qualcosa di troppo statuaria nella pittura. Con la reazione del '15 e con le restaurazioni lo spirito nazionale decadde: ad Alfieri successe allora il Padre Cesari co' suoi Puristi, a Canova succedettero gli Accademici. Camuccini e Benvenuti furon due uomini della scuola di David; ma due uomini d'ingegno. I loro seguaci, però, assai inferiori, affogarono nelle convenzioni, come i Puristi nei dizionari e nei frasari. La statua greca non fu per essi altro che una sorgente di regole e d'artificiosi meccanismi, dati come principî del bello. Mai la grandezza dell'arte greca e romana fu meno intesa, di quando si credette poterne seguire le orme uccidendo l'anima che era in quelle opere immortali.

Tutto questo però non poteva durare a lungo, e Manzoni levò tra noi il primo grido di guerra contro i pedanti, stendendo la mano ad Alfieri, a Foscolo, Parini, Monti, e ripigliò così la vera tradizione italiana. Lo spirito nazionale risorgeva in lui e con lui. Che cosa voleva egli? Voleva che lo scrivere servisse ad esprimere pen-

sieri ed affetti sentiti, non ad accumulare vuote parole. Stanco delle convenzioni, si rivolse alla natura, interrogò il proprio cuore, cercò il vero e lo pigliò a guida. La lingua italiana, straziata in un modo dai contemporanei del Beccaria, in un altro modo dai seguaci del Cesari, si trovava in uno stato di trasformazione. Egli capì che bisognava essere moderni senza essere stranieri; essere italiani senza essere d' un altro secolo; avvicinarsi alla lingua parlata dal popolo; cercare la semplicità, la naturalezza e la verità. Si può discutere intorno alla maggiore o minore eleganza e correzione della sua lingua; ma non si può negare che egli abbia visto la vera via, si sia messo in quella e sia stato uno, forse, il più grande restauratore della letteratura nazionale. Il suo esempio creò una scuola in Italia, massime a Milano, dove la sua azione fu grande sul pensiero lombardo, e se ne videro i segni anche nella pittura. Hayez ed Induno ne sono una prova.

Nelle opere del primo si vede chiaro il lento e pur deciso passaggio dall' Accademia all' arte moderna. Un nudo importuno e comandato, attitudini forzate e convenzionali ancora s' introducono ne' suoi primi quadri. Ma finalmente egli si libera da quelle pastoie, e la pittura diviene in lui un' arte destinata anch' essa ad esprimere pensieri ed affetti veri e sentiti. Abbandona i soggetti greci e romani, per volgersi al medio-eyo, che era il mondo in cui anche la letteratura cercava una via che l' allontanasse dalle convenzioni classiche, e da una realtà che opprimeva e sgomentava. Ma, se in questo modo l' arte s' era messa dietro al risorgimento letterario; onde contribuire anch' essa alla restaurazione dello spirito nazionale, l' Hayez non ebbe l' audace coraggio del Manzoni. Egli non si gettò nello studio del vero e della natura umana con quella stessa franchezza, non ebbe la medesima fede che ivi poteva trovare la sorgente inesaurita d' un nuovo ideale;

onde qualche volta lo vediamo cadere in un sentimentalismo romantico, contentarsi d'una esecuzione gentile, elegante, ma non abbastanza energica ed originale. Egli resta un capo-scuola che fa risorgere l'arte italiana, inizia la pittura moderna e la scuola storica fra noi; ma i suoi seguaci cercano la *cifra* della sua arte, e cadono nello *chic* che è un po' il difetto della pittura milanese. L'Induno si dette ai quadri di genere, e anch'esso cercò il vero. La sua varia e gentile fantasia, il suo facile pennello sembrano ispirarsi ancora più direttamente alle scene del Manzoni; ne vogliono riprodurre la sua ingenua, nobile e vera espressione, descrivendo affetti ogni giorno veduti e sentiti nella vita domestica. Ogni ricordanza dell'Accademia è perduta nell'Induno. Ma la pittura di genere, appunto perché esprime facili pensieri ed affetti notissimi, ha bisogno di colpirli in tutte le loro più fuggevoli gradazioni, nelle più istantanee espressioni. Ed ha bisogno per ciò di far prova d'una forza d'esecuzione straordinaria, altrimenti perde uno de' suoi pregi principali. Ora l'Induno ha, senza dubbio al mondo, una immaginazione varia e felice, una facilità d'esecuzione grandissima, una grazia in tutto ciò che dipinge; ma egli si ripete troppo, e la sua maniera a lungo andare stanca, perché diviene monotona. La sua pittura manca di energia e di rilievo; essa introdusse un nuovo ed importante elemento nell'arte italiana; ma fece sorgere imitatori che vi cercarono e trovarono una cifra convenzionale, la quale riprodussero senza il merito e l'originalità del loro maestro. Così l'arte milanese non aveva trovato uno di quei geni che bastano a sollevare lo spirito di una nazione; ma l'Hayez fu pure il nobile veterano della nostra pittura moderna, colui che primo le accennava ed apriva una nuova strada.

XVI

In Toscana le cose procedevano diversamente, perché ivi né l'Accademia né il Purismo avevano potuto stendere radici profonde. Come, infatti, potevano i Toscani persuadersi che fosse buona lingua quella che di pianta trasportavasi dal trecento negli scritti moderni, senza scelta e senza serbare l'unità voluta in tutto il complesso della forma, quando essi vivevano in mezzo alla lingua parlata, vivace, corretta, elegante, trasparente e mutabile, secondo i bisogni e secondo le idee? E come potevano i loro artisti persuadersi a fare una collezione stereotipata di forme greche e romane, per riprodurle nei loro quadri, quando essi avevano sotto gli occhi Giotto e tutto il Trecento, Masaccio, Beato Angelico e tutto il Quattrocento, i quali con tanta evidenza mostravano loro come la pittura debba, innanzi tutto, cercare il sentimento e l'espressione? Il Duomo e il suo Campanile, il Palazzo Vecchio e la Loggia de' Lanzi non bastavano forse a provare che il bello non è tutto né solo greco e romano? Quindi ne seguiva che la letteratura, meno corrotta che altrove, ripigliava vigore dalla lingua popolare col Giusti, e l'arte, come era meno decaduta nel convenzionale, così reagiva con minore energia e minori eccessi. Nel periodo del nostro risorgimento letterario, la Toscana non fu quella che produsse il maggior numero di scrittori. Napoli ebbe Galluppi, Troya, Colletta; il Piemonte ebbe Balbo, Gioberti, Azeglio; la Lombardia Manzoni, Grossi, Rosmini; la Toscana, sebbene avesse Niccolini, Giusti e altri non pochi, pure non ne dette quanti ne facevano sperare le doti singolari ad essa prodigate dalla natura. Ma appunto per le sue fortunate condizioni divenne quasi centro e moderatrice di questo gran moto, raccogliendosi i no-

stri principali scrittori a Firenze, ove imparavano la lingua dal popolo, e dai dotti toscani ricevevano utili consigli.

Anche in arte l'Accademia non trionfò, e la reazione fu quindi assai piú mite e meno determinata. I Sabatelli furono ingegni originali, che con molta energia avevano poca correzione; ma non erano né accademici, né anti-accademici, e non fondarono una scuola; il Bezzuoli fu facile e poco originale, inclinava spesso verso il barocco, e le sue opere non resisteranno lungamente al tempo. In Toscana vi furono sempre artisti che, senza trasmodare, ricordando le antiche tradizioni toscane, fecero opere di merito, come ne è stato e ne è un esempio il Pollastrini; ma la pittura moderna, non poté allora nascere neppure nel paese che aveva le piú belle tradizioni e le piú felici disposizioni. La scultura fu, invece, piú fortunata, e le singolari attitudini al disegno, che si rivelano anche nell'abilità degli scarpellini toscani, negl'intagli in legno, nei lavori d'alabastro, ecc., fecero sorgere assai spesso da questa moltitudine d'artigiani artisti, dei veri e grandi scultori. Il Pampaloni ebbe una correzione, una severa e semplice armonia di forme, sorprendente davvero; il Bartolini, vissuto qualche tempo a Parigi, conobbe l'arte moderna, ne ritrasse molti pregi e anche difetti, senza però mai perdere nulla del suo genio italiano. Il meno corretto, il piú naturalista, egli è anche il piú grande ed originale degli scultori moderni in Toscana, e forse in Italia. Cercò il vero, senza dimenticar d'essere monumentale, imitò la natura, senza dimenticare l'espressione, il concetto, l'idea; in lui la riproduzione degli accessori non fu fotografica, e non diminuì la solennità e grandezza dell'effetto generale. Non tutti i suoi lavori hanno lo stesso merito, né sono senza pecca; ma il gruppo dell'*Astianatte* resta un'opera immortale. E molte altre delle sue opere accennano ancora oggi

la via, per cui si può esser classici senza copiare, e si può esser veri senza degradarsi. Ma il Bartolini dovette i suoi ardimenti, ed anche i suoi errori, in parte almeno, alla vita agitata che, per lungo tempo, menò fuori del proprio paese. L'arte puramente toscana si mantenne più castigata, più corretta e più timida. Il Duprè fu un antagonista del Bartolini, ed è ora il capo-scuola della statuaria in Toscana. Egli si fece a un tratto conoscere col suo gruppo di *Abele e Caino*,¹ che gli dette subito una reputazione meritata. Piegò un momento verso il naturalismo col suo *Giotto*, e poi col *Sant' Antonino*, con la *Saffo*, il bassorilievo di Santa Croce, e la *Pietà* risalì verso l'antica scultura italiana e greca. È stato il solo scultore italiano verso cui la critica straniera si sia mostrata benevola. I Tedeschi lo trovano ancora troppo naturalista, e troppo poco monumentale; gl'Italiani lo chiamano classico. Ma egli, in vero, non mi sembra esclusivamente né l'una cosa né l'altra; studia la scultura italiana e la greca, ma ha pure una forma sua propria. Posto accanto ad un antico parrà forse naturalista, ma posto accanto al Vela, sembrerà classico, senza mai perdere la sua propria fisionomia. È certo oggi il più illustre rappresentante della statuaria toscana, ed è un grande beneficio per l'Italia avere, nello stesso tempo, il Duprè ed il Vela; perché sono due grandi sorgenti che si compiono a vicenda: da essi e da un profondo studio sull'antico e sul vero, deve risultare una scuola moderna, nazionale e monumentale.

In questi ultimi mesi si cominciava a supporre che, fra i suoi molti e valorosi scultori, la Toscana avrebbe avuto un nuovo genio nel giovane Bastianini, che fu, invece immaturamente rapito all'arte. Egli era un intagliatore di marmi, ed è scomparso non appena cominciava a manife-

¹ Non si tratta veramente di un gruppo, ma di due statue isolate: e il *Caino* è posteriore di qualche anno all'*Abele*. (N. d. E.)

stare il suo ingegno. È un fatto singolare, che quasi tutti gli scultori toscani abbiano avuto la medesima origine: cominciano coll'essere scalpellini, intagliatori in legno o in pietra, alabastrini, e poi per forza del proprio genio divengono artisti. Che diverrà mai questo popolo, quando sapremo diffondere in esso la cognizione del disegno e una solida cultura, che all'arte è piú necessaria che non si crede?

XVII

Ma la scultura toscana m'ha fatto uscire di strada. Torno perciò alla pittura. L'Italia ha oggi tre grandi capitali artistiche: Milano, Firenze, Napoli, e di quest'ultima non s'è ancora parlato. Ivi l'Accademia ottenne i suoi maggiori e piú eccessivi trionfi, e perciò la reazione vi fu piú violenta. A Napoli gl'ingegni sono vivi, fecondi, arditi; ma facilmente eccedono e passano la misura. Così v'è nato il cavalier Marini; i barocchi vi trionfarono e fiorirono con Luca Giordano, Solimena, Bernini; i Puristi piú tardi furono padroni della letteratura e non dettero quartiere; l'Accademia, per le stesse ragioni, fece altrettanto nella pittura. Sorse un numero di artisti non piccolo, aiutati dalle commissioni che dava loro il governo borbonico e dalle chiese che s'ornavano d'opere d'arte; ma i loro nomi sono già dimenticati, perché essi prolungavano la vita d'una scuola già morta, restando fuori del moto che già ridestava lo spirito nazionale. E la reazione contro questo stato di cose fu, a suo tempo, altrettanto ardita ed ardente. Arrivarono, eludendo la vigilanza borbonica, i libri dell'alta e della media Italia; si leggevano Gioberti, Giusti, Manzoni, Leopardi e Niccolini; si leggevano opere

francesi e tedesche. E subito ebbe luogo una rivoluzione contro il Purismo; dal padre Cesari, dal marchese Puoti, dalla Rettorica di Soave e di Blair si corse con uguale intemperanza all' Estetica di Hegel. Se una letteratura nuova incominciava, doveva pur cominciare un' arte nuova. Ma le difficoltà erano maggiori, perché in arte bisogna vedere, e i quadri, le statue non si riproducono e non si trasmettono e trasportano facilmente come i libri. I Napoletani allora viaggiavano assai poco, perché il governo lo impediva. Pure a spronarli bastavano le stampe di Delacroix, Delaroche, Ary Scheffer, le quali venivano da Parigi; qualche quadro d' Hayez, qualche statua che pure arrivava d' altre provincie. Andavano a Roma i pensionati dell' Accademia, e vissuti in mezzo ai grandi monumenti dell' arte, fra Tedeschi, Francesi e Italiani d' altre provincie, tornavano con qualche idea nuova e davano nuovo impulso alla gioventù. Fra questi è da nominare innanzi tutti il Mancinelli, artista certo d' un merito eminente, che senza abbandonare affatto l' Accademia, risentiva la nuova vita dell' arte, ed osava trattare soggetti storici del medio evo, con una correzione di disegno giustamente pregiata. Tutto questo era un moto assai lento, che non bastava ad apparecchiare gli elementi d' un' arte nuova; ma l' ora giungeva, ed ogni cosa doveva contribuire al fine inevitabile.

La bellezza del clima, i paesaggi stupendi che circondano Napoli, e i molti forestieri che ne chiedono sempre qualche ricordo disegnato o dipinto, avevano fatto sorgere un certo numero di artisti i quali, come per disprezzo, erano dagli accademici chiamati della *Scuola di Posilipo*, dal luogo ove abitavano per essere più vicini ai forestieri. Essi non facevano, in origine, che copiare vedute; ma gl' Inglesi hanno generalmente molto gusto per questi lavori, li giudicano e li pagano bene. Fu perciò necessario migliorare,

e la scuola di Posilipo fece, infatti, progresso, e crebbe di numero. Questi artisti viaggiavano assai piú degli altri; andavano in Francia, in Inghilterra e vedevano le nuove scuole; andavano in Oriente e tornavano con molti lavori presi dal vero. Cominciarono finalmente a provarsi nelle esposizioni, e, prima disprezzati, arrivarono poi ad essere discussi e considerati; sorse fra loro qualche uomo di singolare ingegno. Gigante è un acquarellista di cui non si troverebbe in Italia un altro d'ugual merito. Filippo Palizzi è un altro uomo singolarmente dotato dalla natura. Cominciando a dipingere animali, cani, cavalli, asini, che vendeva agl'Inglesi, si spinse a studiare il vero, con un sentimento cosí genuino, cosí semplice della natura, che i soggetti meno importanti acquistarono nei suoi quadri un valore singolare. La testa d'una mucca o d'un asino aveva tale espressione, era dipinta con tanta evidenza, che anche gli artisti accademici dovettero, sorpresi, riconoscere il suo valore. La natura lo aveva fatto pittore, ed egli aveva trovato da sé la propria strada. L'essere in una via cosí modesta non gli destò invidia; ma il riconoscere il suo merito fu un colpo mortale all'Accademia. Egli andò oltre; aggruppò gli animali, dipinse dei piccoli quadri di genere, semplici scene campestri, che ebbero la stessa verità, la stessa evidenza, il medesimo valore. Una tale pittura fece vedere che in arte v'era una strada nuova da battere. Lo studio del vero, della espressione, del sentimento della natura e della realtà dette cosí il colpo di grazia all'Accademia. E Morelli poi fu il rappresentante d'una vera trasformazione, che ebbe luogo nella pittura napoletana.

XVIII

Queste tre scuole, lombarda, toscana e napoletana, restarono come segregate ed in parte ancora ignote l'una all'altra. S'incontrarono una prima volta nella grande Esposizione italiana di Firenze, l'anno 1861, e subito si vide l'effetto d'un'azione che l'una cominciò ad esercitare sull'altra, e l'utilità immensa di queste grandi riunioni d'artisti e delle opere loro. Si sono incontrate una seconda volta a Parigi nell'Esposizione universale. Che figura hanno fatta accanto agli stranieri? Bisogna parlar chiaro. La prima impressione che faceva il salone italiano, era questa: vi sono dei bravi artisti in Italia, anzi quasi tutti dimostravano molto ingegno; ma non v'è una scuola italiana. Chi obbediva ad una, chi ad un'altra ispirazione; chi si lasciava dominare da uno, chi da un'altro principio; chi era innamorato dei Francesi, chi dei Veneziani, chi di Raffaello o di Masaccio. Ma quello che è piú, queste varie tendenze non erano ferme abbastanza per dar luogo a varie scuole. Nello stesso artista s'osservavano qualche volta varie maniere. È la conseguenza naturale d'un'arte nata quando l'Italia non s'era anche formata; ma è un grave danno ed una grave accusa, perché non permette ad alcuno dei nostri pittori d'esercitare un'azione generale sullo spirito del paese, e non dà alle sue opere un carattere nazionale. L'arte italiana lascia quindi una impressione indeterminata ed incerta. Ma v'è di piú. A giudicarla dai suoi quadri, l'Italia si presenta non solo come un paese che è ancora in uno stato di formazione; ma ancora come un paese chiuso in se stesso, senza partecipare gran fatto alla vita e al moto intellettuale dell'Europa. Tutti quei grandi soggetti della storia moderna, che sembravano essere preferiti dai pittori stranieri: la Riforma, la Ri-

voluzione, le guerre civili di Francia non avevano occupato alcuno dei nostri artisti. Anzi i medesimi soggetti italiani che essi scelgono, sono per lo piú soggetti municipali. Federigo II, Federigo Barbarossa, Gregorio VII, tutti quei personaggi nei quali s'è, per un momento, concentrata la storia d'Italia e d'Europa, non si vedevano in alcun quadro. Quella fina analisi psicologica, quelle espressioni fugaci che pure partono dal fondo del cuore e rivelano un carattere, tutto quell'arduo studio che la pittura moderna mostrava di aver fatto nei quadri dello Steevens, del Knauss e di tanti altri, non si vedeva nella nostra pittura di genere, occupata invece assai piú della sola azione e dell'effetto artistico. Evidentemente la cerchia d'idee in cui l'arte italiana è vissuta, ha ancora bisogno d'essere allargata, perché in essa si senta e si veda la forza intellettuale d'una grande nazione e d'una grande cultura.

Noi ci fermeremo ora sopra alcuni pochi artisti, che bastano a rappresentare le tre principali scuole dell'alta, della media e della meridionale Italia. Pagliano, sebbene nato in Piemonte, era colui che meglio di tutti rappresentava la scuola milanese. Aveva esposto due quadri, l'uno di figure terzine, l'altro piú piccolo ancora. Il primo è un episodio della battaglia di Solferino, *La presa d'un camposanto*. Gli Austriaci già si ritirano, facendo fuoco; essi sono in un angolo del quadro a sinistra, e dall'estremo opposto gli Zuavi appaiono sull'orlo del muro, arrampicandosi per venir dentro; qualcuno ha già spiccato il salto ed è col fucile spianato. La sveltezza degli uni e la pesante solidità degli altri è benissimo rappresentata. Il quadro è vuoto nel mezzo; il sole illumina il terreno sparso di croci, e tutta la scena, con una verità meravigliosa a cui l'artista ha sacrificato ogni altro effetto piú facile e piú teatrale. Senza dubbio, in questo dipinto si vede un nuovo tentativo, e ci si sente un po' la

scuola del Morelli, che ha dimorato qualche tempo a Milano. Si potrebbe dire che, a prima vista, fa come l'effetto d'uno studio o episodio d'un quadro, piuttosto che d'un lavoro compiuto. V'è però una originalità di composizione, una novità d'esecuzione, che potrebbe condurre l'artista ad un genere di battaglie diverso dalle solite ripetizioni d'uniformi, di carri e cavalli. La critica italiana si scagliò contro questo quadro, esposto la prima volta a Milano, accusandolo di esser *troppo vero*, di aver dimenticato le grandi tradizioni dell'arte, ecc., ecc. Si è egli perciò scoraggiato? Noi lo ignoriamo; ma è certo che il suo secondo quadro, un Cavaliere ferito, che viene assistito da due dame, nel costume del secolo XV, ci fa vedere come egli ritorni sopra i suoi passi alla prima maniera. Noi qui vediamo una composizione che ricorda gli antichi maestri del quattrocento, eseguita con finezza, con gusto e grandissima eleganza, in modo che l'artista nell'una e nell'altra maniera si dimostra sempre uguale a se stesso. Ma verrebbe fatto di chiedergli: "Quale è la vostra via? Sotto quale bandiera combattete? Perché volete esaurire le nobili forze del vostro ingegno in questa penosa incertezza, e non decidervi, una volta per sempre, a manifestarvi, seguendo quella via, qualunque essa sia, che giudicate vostra?" Egli riesce bene nell'una e nell'altra, è vero, ma riuscirebbe tanto meglio se ne seguisse una sola, lasciando da un lato critici e giornalisti. Senza questo coraggio, l'arte italiana non uscirà mai dalla sua incertezza: perché in uno stato di transizione come quello in cui siamo, non è possibile che un quadro sia buono per tutti i gusti, e piú è lodato dagli uni, piú sarà attaccato dagli altri. Ne abbiamo ultimamente avuto un esempio a Firenze, nel quadro del Focosi.¹ Si trattava d'un concorso, i cui giu-

¹ Nel concorso nazionale del 1868, dove il Focosi vinse il primo premio col quadro *Carlo Emanuele di Savoia che congeda l'ambasciatore di Spagna*. (N. d. E.)

dici, nominati parte dal Governo e parte dai medesimi concorrenti, erano artisti fra i piú reputati in Italia; v'erano i vecchi e v'erano i giovani; il loro giudizio pareva dovesse essere come quello dell'Areopago. Dissero: " Il quadro del Focosi è il migliore, ed è eccellente, e merita il premio; " lo dissero a lettere di scatola. Si è per questo la stampa astenuta dal fare una crociata contro il Focosi?

L'alta Italia ha inviato altri quadri assai pregevoli, come per esempio quello del Gamba, in cui v'è molto merito d'esecuzione e di composizione, quale era da aspettarsi in un artista del suo valore.¹ Un giovane artista, il Faruffini, assai meno conosciuto del Gamba, col suo quadro rappresentante *Cesare Borgia e Machiavelli*, ha saputo ridestare l'attenzione del pubblico a Milano ed a Parigi. Il Segretario fiorentino fa prova di tutta la sua finezza, e separando le dita d'un guanto che ha in mano, quasi volesse distrarsi, cerca lentamente insinuarsi nell'animo del Duca e convicerlo. Ma questi, seduto con le spalle alla finestra, in modo che la sua figura stacca e s'ingrandisce sul fondo chiaro, tiene la mano sul pugnale, le gambe spinte in avanti con alterigia e disinvoltura, senza parlare, e guarda fiso il Machiavelli, come chi è deciso a non farsi persuadere. L'uomo di genio e l'uomo d'azione sono in presenza. Il concetto del quadro è nuovo e ben concepito; ma l'esecuzione lascia ancora molto a desiderare, per una certa durezza opaca, e la figura del Duca, bisogna convenirne, è un po' troppo teatrale. Il Faruffini, però, è giovane, e questo lavoro promette assai bene del suo avvenire.

Fra i quadri di genere ve n'era uno del Bianchi, che si faceva molto notare. Un prete che insegna a suonare il violino ai piccoli chierici, che gli

¹ Rappresentava *Vittorio Amedeo di Savoia che spezza il collare dell'Annunziata e ne distribuisce i frammenti ai poveri.* (N. d. E.)

sono seduti dinanzi. Egli ha un'aria di vera bontà, muove l'arco del violino come per far capire la nota, infondendola nell'animo de' suoi alunni, che sono attoniti e rapiti dalla musica. V'è facilità, verità e luce: ma v'è anche qui un po' di quello *chic*¹ notato piú sopra nella scuola lombarda. Una certa monotonia che tratta tutte le parti del quadro col medesimo pennello, con la medesima lucè, e quindi una forma graziosa e gentile, che pur qualche volta sembra artificiale, sebbene la verità generale sia sorprendente. In questi lavori di genere, lo abbiamo già detto, la forza dell'esecuzione è tanto piú necessaria, quanto meno importante è il pensiero che s'esprime. La gradazione delle espressioni, e la varietà dei caratteri ha pure una importanza sostanziale quando si tratta di soggetti cosí semplici; e però, non solo nel modo di dipingere del Bianchi si desidera maggiore varietà; ma anche ai suoi chierici avrebbe giovato una maggiore individualità e minore somiglianza. Sono questi appunto i pregi che danno tanto valore alle tele del Knauss.

Rin cresceva molto il non vedere nella lizza il Bertini di Milano. È vero che coloro i quali hanno una reputazione assicurata, non vogliono sempre comprometterla nelle esposizioni. Ma si trattava di sostenere il nome dell'arte italiana in un cimento nel quale i piú grandi di tutte le nazioni si presentarono. Nondimeno l'arte lombarda, sebbene nella pittura non mostrasse tutta la sua ricchezza, svolse tutte le sue forze nella scultura, inviando un numero assai grande di statue, che furono soggetto delle maggiori controversie. Il pubblico s'affollava con singolare avidità ai lavori del Magni, del Tantardini, dello Strazza, del Tabacchi, del Bergonzoli, del Corti, di tutta una scuola che trovava la sua piú chiara

¹ Questa parola era in origine adoperata solo dagli artisti in Francia, per esprimere appunto una grazia artificiosa e convenzionale: entrò poi nel linguaggio comune con altro significato.

personificazione nel Vela, e massime nel suo *Napoleone*, il lavoro piú lodato e piú criticato dell'Esposizione italiana, perché in esso si trovano i pregi e i difetti principali della scultura lombarda. Sarebbe curioso paragonare le lodi che il pubblico faceva, le commissioni che i nostri scultori ricevevano da gente d'ogni nazione, con le critiche amare che ci ha regalate la stampa francese. Queste in brevi termini si esprimevano così: "Chi vuol vedere come si può nel marmo imitare la paglia d'una sedia, il tessuto d'una stoffa, la pelle aggrinzita d'un vecchio, o i capelli voluttuosi d'una donna, vada a vedere la scultura italiana. È opera piú da scarpellino che da artista, non v'è nulla che s'avvicini alla *superiorità incontestabile* della nostra statuaria. Il Vela ha assai bene imitato la tessitura della coperta che avvolge il suo Napoleone morente, e le gale della camicia. Di tutta la persona non si vedono che due mani ed una testa, senza nobiltà, e volgarmente disegnate." In tutto ciò v'è la piú strana esagerazione, e qualche volta il contrario del vero. Senza negare i difetti della scuola, è certo che uno dei suoi caratteri principali è appunto questo di volere, imitando il vero, esprimere delle idee. Il *Socrate* del Magni, il *Lucifero* del Corti, il gruppo del Tabacchi, quello del Bergonzoli sono delle idee piú o meno bene esposte;¹ ma son delle idee assai piú che il Salterello, o il giovanetto che avvicina all'orecchio una conchiglia, o quello che è sulla testuggine, o la fanciulla che gioca a gatta cieca, e simili statue francesi, senza con ciò voler mettere in dubbio il loro grandissimo pregio, o, se così piace ai Francesi, la loro *superiorità incontestabile*.

Si può egli dire, in buona fede, che nel Napoleone del Vela non vi sia pensiero, ma solo imi-

¹ Il gruppo dei Tabacchi rappresentava *Jacopo Ortis e Teresa all'annuncio del Trattato di Campoformio*; quello del Bergonzoli *Gli amori degli angeli*. (N. d. E.)

tazione di stoffe? Noi vogliamo descriverlo, riproducendo le belle parole del professor Dall' Ongaro, perché non sapremmo far meglio. " Egli è là assiso sulla vasta poltrona da cui non dovrà più levarsi. Tutta la sua vita, le memorie, i rimorsi, i disinganni, i dolori, i disegni giganteschi, le imprese poco minori, tutto ciò che egli fece, tutto quello che non gli fu concesso di compiere, la storia di un secolo condensata in un cervello, in un' anima umana, tutto ciò è dipinto, è scolpito su quella fronte, su quelle labbra, in quello sguardo che per mirabile magistero sembra animato e terribile fino nel marmo. Giammai scarpello di scultura ha effigiato una figura più epica ad un tempo e più tragica. Ma la tragedia non si manifesta nei lineamenti contratti, nel gesto convulso. L'attitudine della persona, delle braccia, delle mani è quasi tranquilla, tranne la sinistra che sembra aggravarsi su la carta d' Europa spiegata sulle ginocchia.... Il Napoleone del Vela, benché vivo e reale, è sollevato nelle regioni serene della storia; è circondato dall'aureola della morte o piuttosto della immortalità: non vi dice, non v' accenna alcun sentimento particolare, ma v' impone un sentimento misto di pietà e di terrore come i grandi protagonisti dei tragici greci."¹

Ognuno vede che fra la critica francese e quella del Dall' Ongaro corre un abisso. Noi crediamo che le sue parole siano genuinamente ispirate dalla statua, e solo non conveniamo con lui quando, senza alcuna riserva, egli dice ancora che il Napoleone del Vela è veramente sollevato nelle più serene regioni della storia. Il difetto invece ci pare che sia quello di stare un po' troppo sulla terra. Ma lasciamo ogni metafora. Chi si fosse ritrovato innanzi al Napoleone morente, non

¹ *L' arte italiana a Parigi nell' Esposizione universale del 1867, Ricordi di F. DALL'ONGARO.* Vallardi editore, Milano-Firenze. In questo volumetto sono, con altri scritti, raccolti e riveduti i belli articoli già pubblicati dall' autore nella *Gazzetta Ufficiale*.

avrebbe osservato così minutamente la coperta, la camicia, il movimento dei capelli, la trama, direi quasi, della pelle. Tutto ciò avrebbe preso inevitabilmente un solenne aspetto, perché l'animo del riguardante si sarebbe trovato esaltato e trasportato in una regione più serena e solenne, e l'occhio avrebbe trascurato ogni minuzia. Questo difetto si riscontra in tutta la scultura lombarda, che è poco monumentale. E noi dobbiamo riconoscerlo, perché il vantaggio d'una Esposizione universale è appunto quello d'imparare. Da questo lato molte cose c'insegnavano tanto la scultura francese, che aveva una severità classica di disegno, con una espressione finissima e castigata, quanto alcune sculture tedesche veramente grandiose e monumentali. Ha mille ragioni il Dall'Ongaro di protestare contro le esagerazioni della critica francese; ma egli sarà del mio avviso quando dico che se, irritati dalle ingiuste e puerili accuse, non volessimo tener conto delle critiche meritate, cadremmo nel loro medesimo errore, e il danno sarebbe nostro. Tutta la scuola lombarda, a me sembra, pecca, in pittura e scultura, d'un realismo che cade in ciò che abbiamo più volte chiamato *chic*, e s'innamora troppo d'una cifra graziosa, elegante e convenzionale. Ma è pure la scuola più ricca di vita e di pensiero. Ad essa riesce di utile e profittevole contrapposto la maggiore severità e serenità toscana, che ha fatto riscuotere al Duprè applausi meno contrastati.

XIX

La pittura toscana era rappresentata dal quadro dell'Ussi, *L'abdicazione del Duca d'Atene*, soggetto anche questo di storia municipale, ma di molta importanza, e trattato con maestria e larghezza

singolare. Dopo avere ottenuto un gran premio, questo quadro fu, come il Napoleone del Vela, fatto bersaglio delle piú amare critiche. Si disse persino che era una composizione di cui ogni discreto scolare d'Accademia sarebbe stato capace. Ma in verità, chi lo considera un po' da vicino, s'avvede che in esso v'è piú lavoro, piú studio e piú ingegno che non se ne trova in molti quadri francesi, pei quali quella medesima stampa, nei medesimi giornali, si mostrava tanto generosa di lodi. Lasciamo dunque da un lato i premi ed i giornali.

La scena solenne ha luogo in una delle sale di Palazzo Vecchio. Il Duca è seduto in mezzo del quadro, con la penna in mano, accanto alla tavola, incerto ancora di firmare la sua abdicazione, pieno di terrore, e pur desideroso di resistere, sebbene veda che il resistere sia vano. Presso a lui, accosto alla sedia, è ritta in piedi la figura del Cerretieri, il cattivo genio del Duca, l'istigatore degli atti piú crudeli; egli ora vede l'abdicazione già inevitabile, e sente che sarà vittima del furor popolare. È immobile, col colore della morte in viso, e non ha coraggio di pronunziar parola. A destra del quadro sono i soldati Borgognoni, i piú tenaci a difendere il Duca, alcuni di essi lordi di sangue e feriti. Ma ora, quasi ponendogli le mani sul viso, lo minacciano perché abdichi, essendo vana ogni resistenza. A sinistra sono il Capitano del popolo e altri principali personaggi della Repubblica, i quali guardano tranquilli, come sicuri della vittoria. Dietro a loro Guglielmo da Scesi, un altro fatale consigliere del Duca e il suo figliuolo giovinetto urlano spaventati, perché dalla porta aperta vengono già presi, per esser dati in balía del furor popolare che li farà a pezzi. E nessuno vi bada. Non v'è un personaggio solo tirato a caso sulla tela, per riempirla, meno forse il soldato che, quasi di spalle allo spettatore, è in primo piano

per rompere la linea monotona della tavola. Per ognuno di essi l'autore ha cercato una espressione ed un carattere particolare. Non mancano però i difetti. E prima di tutto la figura del Duca, di cui è molto studiata l'espressione, vestita d'un rosso crudo, stride alquanto in mezzo al quadro, dipinta com'è con quella poca fusione di tinte che si trova spesso nel trecento o nella prima metà del secolo seguente. Il Cerretieri, invece, dipinto con una felicità singolare, ricorda la scuola napoletana, ed è forse la più bella figura del quadro. I Borgognoni, dipinti e disegnati con vigore e vivacità, paiono studiati dal vero; mentre il Capitano del popolo ed il frate che gli è accanto, ricordano invece un po' la maniera di fra Bartolommeo. L'artista è ben lontano dall'essere imitatore d'alcuno; ma in questo quadro sembra avere obbedito a diverse ispirazioni. In esso egli manifestò, per la prima volta, tutte le forze del proprio ingegno, e ci si vede perciò uno spirito che cerca, che progredisce, e non ha anche trovato tutta la sua ultima forma. Si nota anche una mancanza di aria e di spazio; le figure son come addossate le une alle altre, ed in generale v'è una certa durezza, la quale è forse il principale difetto di questo lavoro, che pure è una delle opere moderne che più onorano l'arte italiana. Io non conosco un'altra scena storica d'uguale importanza, fra quelle dei nostri pittori moderni.

In un suo quadro, più recente, che non era a Parigi, l'Ussi rappresentò Dante canzonato da alcune donne, secondo che il Poeta stesso descrive nella *Vita Nuova*. Si vide allora che egli studiava appunto a compiere la sua maniera; cercava l'aria, la luce, l'effetto generale, senza perdere il finito, l'espressione e la correzione. I critici non tutti lo capirono, e alcuni gli si scagliarono contro, quando avrebbero dovuto incoraggiarlo e lodarlo: perché s'affaticava a risolvere uno dei più difficili problemi dell'arte moderna. E fu singolare!

questo quadro così criticato in Firenze, giunto a Milano, venne portato alle stelle, per opporlo a quella battaglia del Pagliano, di cui abbiamo parlato più sopra, e nella quale questi cercava superare le medesime difficoltà. In tal modo l'uno e l'altro restavano confusi, invece di essere incoraggiati o consigliati da quella stampa che deve esprimere il giudizio autorevole del pubblico. E ciò perché neppure in arte i partiti sanno considerare il male che fanno le parole poco temperate. Ma bisogna anche qui ricordare agli artisti che la pittura italiana è in uno stato di trasformazione; e quando si cerca e si muta, ognuno vuol dire la sua. Solo quando il problema è risoluto, quando il risultato è visibile a tutti, solo allora arrivano gli elogi non contraddetti.

Io non mi fermo sopra altri pittori toscani. Essi hanno mandato poco, ed il quadro dell'Ussi è quello che meglio rappresenta questa scuola notevole assai per finezza, eleganza e correzione non accademica; ma che pure ha bisogno di prendere uno slancio maggiore, e d'essere meno incerta, meno mutabile nei suoi tentativi. Tutte le esposizioni che hanno luogo in Firenze ci mostrano ingegni nuovi, tentativi diversi; ma pochi arrivano a cavare dal proprio ingegno i risultati cui sarebbero chiamati. Di rado vediamo un quadro compiuto con una maniera sicura, e un artista che senta di aver fatto tutto quello di cui è capace. Colpa in gran parte ne sono i tempi, divenuti ora all'arte avversissimi.

XX

Il Pagliano, l'Ussi ed il Morelli son quelli che ho scelti come i rappresentanti delle tre scuole, in cui è principalmente divisa la pittura italiana; vengo perciò al Morelli, che si può dire il capo

della piú moderna pittura napoletana, colui che in gran parte ne ha determinato il nuovo indirizzo, ed i cui lavori hanno, dalla grande Esposizione di Firenze in poi, esercitato un'azione non piccola ancora sulle altre scuole italiane.

Non v'è dubbio alcuno, io credo, che fra tutti i pittori italiani egli dimostri una maggiore originalità. Se il pittore deve trovare il suo proprio linguaggio nei colori e nella luce, se in essi e con essi deve vivere e manifestarsi, se per lui i pensieri debbono tradursi in armonie sempre varie e nuove di colori, il Morelli ha davvero tutte queste qualità in un grado eminente. I critici tedeschi piú autorevoli lo hanno riconosciuto. Il suo elemento è la luce, ogni nuovo quadro è per lui un nuovo problema di luce, ed in ciò sta tutto il suo elogio e la sua critica. Datosi a fare la guerra piú dichiarata all'insegnamento accademico, ebbe ed ha ammiratori che lo portano al cielo, detrattori che lo accusano di corrompere l'arte. Certo ne' suoi quadri si ritrovano qualità nuove, ed egli è circondato da alunni che tutti mandarono a Parigi opere pregevoli, il che lo costituisce indisputabilmente capo d'una scuola nel Napoletano. Giudicarlo imparzialmente è difficile assai a chi si trova legato a lui dai piú stretti vincoli, ed a chi gli deve l'avere, per alcuni anni, rivolto i suoi studi all'arte. In ogni modo, è tanto maggiore l'obbligo di cercare e dire il vero senza lusinghe. Gli accademici dicono che il Morelli non ha disegno, perché essi misurano col compasso le gambe e le braccia, e guardano solo al contorno. Il Morelli, invece, non si contenta d'una misura secondo le regole; vuole ancora che una mano o un braccio, oltre al non essere troppo lunghi o corti, abbiano *carattere*, e in ciò pone l'importanza maggiore del disegno. Ma questo carattere egli lo cerca col colore, e vuole innanzi tutto l'effetto, l'unità, l'evidenza della macchia generale del quadro. La sua tavolozza

manifesta una ricchezza infinita, da cui risulta una luce mirabile, che agli accademici, i quali disegnano generalmente senza alcun vigore di colorito, pare chiasso pericoloso ed evitabile. Egli s'è formato collo studio del vero, della pittura francese, veneziana, fiamminga: ma in lui vive ancora lo spirito della vecchia scuola napoletana, illustrata da Salvator Rosa, dallo Spagnoletto, dal Cavaliere Calabrese, e tanti altri che furono tutti pittori arditì, audaci e coloristi. Così quando a lui si presenta un soggetto, non può innamorarsene se prima esso non si trasforma in un effetto di luce. Le immagini sorgono nella sua fantasia vestite già di colori, e quando una lo ferma e lo innamora, diviene subito e di necessità come la chiave del quadro, determina la macchia, decide la composizione; perché in lui l'unità generale del colore è grandissima, e i suoi bozzetti sono perciò sempre stupendi. In questo modo però il carattere de' suoi personaggi viene qualche volta a soffrirne. Essi debbono piegarsi alle leggi inesorabili di questa magica armonia, la quale, nelle opere del Morelli, come in quelle dei Veneziani, è la vita del quadro e del pittore. — *Il Tasso che legge il suo poema alle tre Eleonore* forma il soggetto del suo quadro principale all'Esposizione. Non è un soggetto nuovo, né di grande importanza storica. Ma lo studio delle varie espressioni di queste tre donne, che ascoltano ed ambiscono l'amore del poeta, sebbene una sola ne sia sicura: e la difficoltà in cui deve trovarsi il Tasso che, innamorato d'una, non deve offendere le altre, presenta un contrasto di passioni, uno studio di caratteri e d'espressioni che rende nuovo un soggetto antico. Se non che, a poco a poco, tutto questo è divenuto nel quadro parte secondaria; perché le difficoltà di luce che l'artista ha superate, chiamano tutta la nostra attenzione. Quella delle tre donne che è seduta più vicina al poeta, seduto anch'esso,

trovasi in ombra, ed è dipinta con una maestria di colore e una trasparenza inarrivabile. Essa segue con l'occhio la lettura del poeta, e rifugge dal guardare la rivale che le sta di contro. Questa, malata e abbandonata sulla poltrona, viene illuminata da una luce diretta, ed è dipinta con una finezza e delicatezza grandissima. È una nobile e gentile figura, che raccoglie la luce principale del quadro, come attira gli sguardi innamorati e i pensieri del poeta che legge. L'altra delle tre Eleonore, posta fra le due prime, s'accorge, sorpresa, che è tra due rivali, rivale anch'essa. Tutto ciò segue presso un verone che forma il fondo del quadro, e dal quale penetra una luce che lo illumina mirabilmente. Ed è ciò che forma il pregio e lo scopo principale di questo lavoro, in cui il carattere dei personaggi, trovato e capito assai bene, viene in parte sacrificato al Dio onnipotente della luce. — Il *Bagno di Pompei* è anch'esso uno stupendo effetto di luce: una figura in mezzo del quadro, semi-nuda, illuminata dall'alto; un gioco stranamente difficile di riflessi che produce l'effetto proprio del vero. L'artista ha studiato l'architettura, i costumi del tempo; e li riproduce; ma lo spettatore s'avvede che lo scopo principale è l'effetto difficilissimo di luce; tutto il resto, un mezzo secondario: la vita romana e pompeiana nei bagni è quasi l'accessorio del quadro.

Eppure nel piccolo quadro, *Lara e il suo paggio*, l'effetto del colore e l'espressione del soggetto si sono come uniti e confusi in una sola cosa, con mirabile armonia; ed il Morelli ha trovato nel più piccolo de' suoi lavori accennata la via che può dare alla immensa perizia ed alla originalità della sua scuola una vera importanza nazionale. Egli dovè lottare contro una vecchia scuola, creandone una nuova, che sta ora raggiungendo il suo scopo, ed in quest'aspra battaglia fu utile ogni cosa che poté divenire arme di

guerra, e della pittura bisognò mostrare il lato opposto a quello che prevaleva e trionfava nell'Accademia. A lui si deve un obbligo infinito, ed il suo nome resterà nella storia fra i restauratori dell'arte italiana. Ma il giorno della vittoria è ora suonato, ed in quel giorno si tirano le somme e si rendono i conti. I nuovi artisti si tengano tutti per avvertiti. L'insegnamento pedantesco e accademico è finalmente vinto ancora in Italia, vinto per opera loro; ma quello che si perdonava nel giorno della lotta, non sarà più perdonato in quello della vittoria. Inondare di luce l'Accademia per mostrarne gli errori fu utile a Napoli; come fu utile a Firenze ispirarsi al quattrocento per cercare l'espressione, e mostrare la vacuità delle attitudini convenzionali. Ma oggi tutto ciò non basta. La pittura deve avere colore, concetto, espressione, disegno. Non deve solo distruggere degli avversari, o fare dei proseliti; ma deve anche, ponendosi per la via maestra, raccogliere tutti gli elementi dell'arte moderna e formare una scuola nazionale, che senza perdere le varietà locali, infonda in ciascuna di esse la forza e la cultura d'una grande nazione. In questo modo solamente l'arte nostra può tornare ad essere di valido aiuto al progresso nazionale. Ma perché raggiunga questo fine, bisogna che cominci ad essere argomento di serio studio, bisogna che si richiami su di essa tutta quanta l'attenzione del paese; perché trattasi d'uno dei più grandi interessi nazionali. Ed è questa ragione sola che m'ha indotto a scrivere. Io mi sono per qualche tempo e con molto amore occupato dell'arte italiana, che ho sempre considerata come parte importantissima della storia nostra; pure vedo quanto dovrei saperne di più per parlarne con qualche autorità. Mi sarei quindi taciuto, se non si trattasse di spingere altri a pensarci ed a parlarne.

XXI

Ed ora finalmente, per concludere, dirò che a tutti i mali qui sopra notati vi sono alcuni rimedi, che dipendono solo dall'andamento generale delle cose nel paese, e per questi bisogna rimettersi al tempo; ma ve ne sono altri che dipendono dall'azione del Governo, ed è su questi che vorrei chiamare l'attenzione di tutti. Io li riduco principalmente a tre.

1° Le condizioni mutate del nostro paese hanno peggiorato la sorte degli artisti. Essi si trovano generalmente senza commissioni, senza lavoro, e quel che è peggio, son come isolati nella società in cui vivono. Ciò nasce in parte dalle preoccupazioni politiche; ma in parte ancora dal non essere intesa da noi tutta l'importanza dell'arte. A rimediarvi bisogna rivolgere su di essa l'attenzione del pubblico e degli studiosi, e diffondere nel paese la cognizione del disegno. Ora la storia dell'arte è una delle discipline più coltivate ai nostri giorni, fuori d'Italia, e non sarebbe difficile fare lo stesso presso di noi. La cognizione del disegno poi è divenuta uno dei bisogni più generalmente riconosciuti nelle società moderne, come mezzo efficace a promuovere l'industria e la coltura popolare. Noi siamo il solo paese civile in Europa che non abbia ordinato su vasta scala le scuole di disegno elementare. È strano, dicevano i giurati stranieri a Parigi, che voi i quali siete coloro che hanno maggiore disposizione alle arti, siate pur quelli che meno sappiano cavarne profitto, per la ricchezza e la coltura e l'onore del vostro paese.— Per rimediare a tutto ciò, basterebbe trasformare le nostre molte Accademie di arti belle in scuole di disegno elementare ed industriale, lasciandone solamente qualcuna per dare ai pochi, nati davvero per essere artisti, la solida e severa coltura di cui hanno

bisogno. In questo modo si porrebbe a profitto un danaro, che fra noi certo non abbonda; non si creerebbe un gran numero d'infelici, cui spesso si pone in mano un pennello che riesce inutile ad essi ed agli altri; si creerebbe al vero artista un pubblico piú intelligente; si darebbe all'industria uno slancio, e all'arte un modo di agire su di essa e sollevarla. È una riforma desiderata da quanti sono bravi artisti in Italia, imposta dall'esperienza e dall'esempio di tutte le nazioni, e che parve evidente sin dalla prima Esposizione italiana del 1861.

2° Se è vero che il piú urgente bisogno dell'arte nostra è quello di formare una scuola nazionale, che non uccida le varietà locali, le quali formano una ricchezza preziosa in Italia; la via, piú efficace ad agevolare un tale scopo, dovrebbe essere nel promuovere tutto ciò che ravvicina e pone a confronto le nostre scuole, ancora troppo segregate. Una Esposizione italiana che, di tempo in tempo, avesse luogo nelle principali città d'Italia alternativamente, sarebbe utilissima, come utilissimi sarebbero i concorsi nazionali simili a quello che dette il premio al Focosi. Non bisogna spaventarsi delle difficoltà e degli inconvenienti che s'incontrano sempre e per tutto, bisogna guardare al risultato generale.

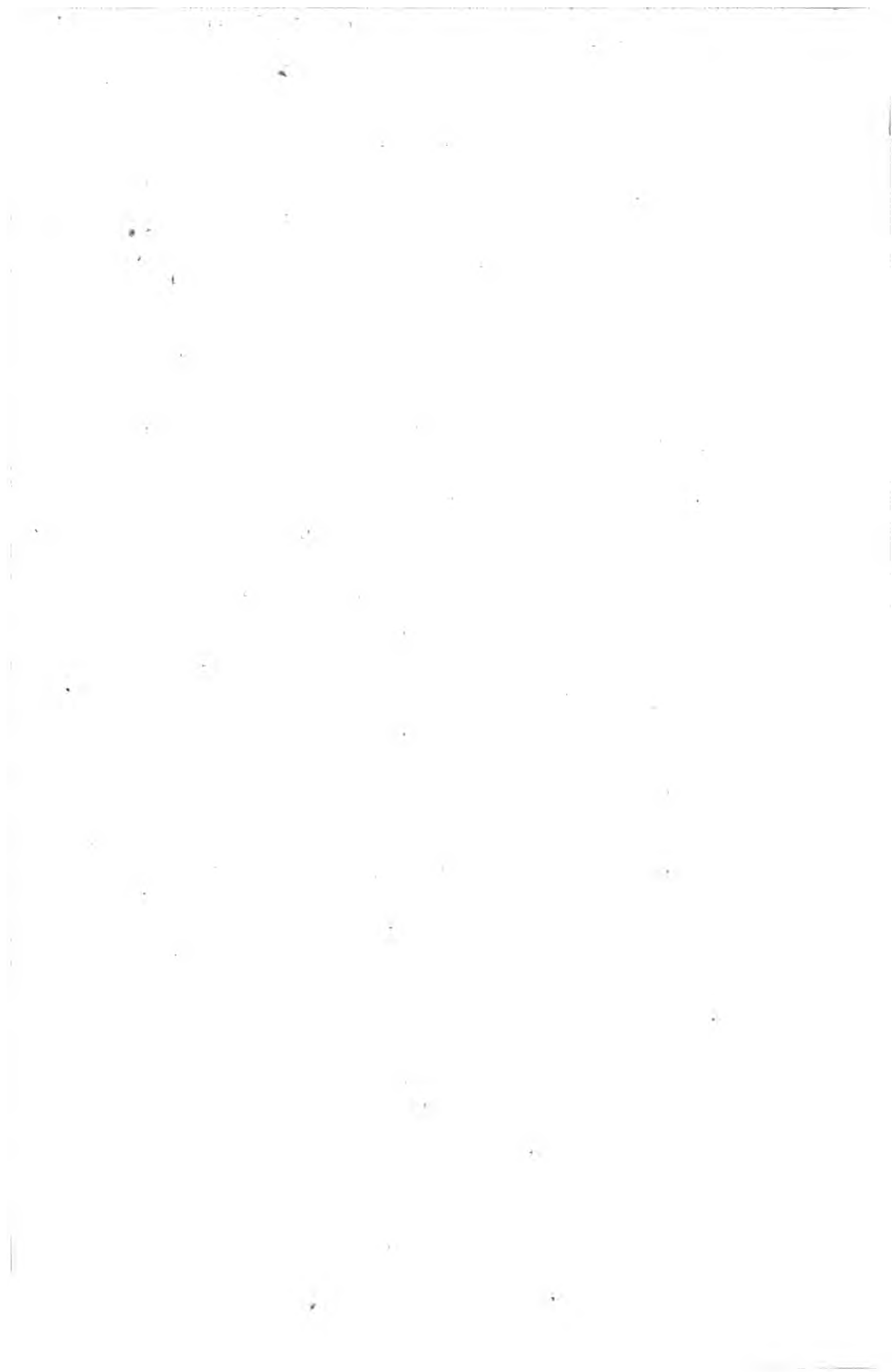
3° V'è un'altra considerazione, che sembra di poco, ed è pure di grandissimo momento. In Italia s'è oramai, per ogni professione, stabilito un tirocinio di studi, una scuola, un diploma. L'avvocato, il medico, il farmacista, il maestro elementare debbono tutti avere il loro diploma. V'è una sola professione che resta abbandonata, senza vere e proprie scuole, che mettano in grado d'esercitarla convenientemente, ed è quella dell'architetto. Si è pensato alle scuole d'applicazione per gl'ingegneri di ponti e strade, di vie ferrate, di officine industriali e di miniere; ma all'architetto, che deve essere prima artista e poi

uomo di scienza, non s'è pensato abbastanza. Spesso è un capo muratore colui che dirige la costruzione d'un palazzo. Coloro che si danno alla professione, qualche volta pigliano la via universitaria e trascurano l'arte, qualche volta vanno all'Accademia di belle arti e trascurano la scienza di cui hanno uguale bisogno. La conseguenza di questo fatto è semplice. Spinti dalla corrente industriale e prosaica del secolo, noi siamo ridotti a tale, che le nostre case non sono più opere d'arte, anzi di rado l'arte v'entra per nulla. La pittura, la scultura, l'architettura una volta facevano come un'arte sola. Oggi, invece, lo scultore fa una statua che possa stare ugualmente, come un mobile di lusso, in un salone qualunque; il pittore si pone a far piccoli quadri, che possano, come le stampe, entrare in commercio; e l'architetto fa una casa che come un magazzino, si possa fornire di suppellettile, secondo il capriccio mutabile di coloro che vengono ad abitlarla. I pubblici edifizii, pei quali abbiamo speso parecchi milioni, sorgono senza che lo scultore o il pittore sieno mai chiamati a dare un compimento di cui si crede che non abbiano più bisogno. Si dice che è risparmio di spesa; ma una linea barocca costa quanto una elegante, e quello che si spende nei nostri saloni, per supplire con un lusso sfoggiante alla mancanza d'arte, basterebbe certo a fare il contrario. Ristabilire l'unità e l'armonia delle arti, sarebbe il più efficace sussidio che si potrebbe dare ad esse. I basso-rilievi del Partenone non potrebbero stare ovunque. Gli affreschi del Vaticano perderebbero assai in un altro edificio. Perfino i barocchi erano, sotto questo aspetto, in condizioni assai migliori di noi. Dai loro palazzi d'un'architettura esagerata e sfoggiante, dalle ampie scale ornate di statue, dalle terrazze che davano sui giardini, dai saloni colle mura e le volte ornate di grandi freschi, sino alla più minuta suppellettile, agli abiti, alla tabac-

chiera, all' orologio del cicisbeo, essi serbavano il medesimo stile; e l' arte loro, scorretta ed esagerata, aveva pure un carattere che manca alla nostra, e degli artisti le cui opere saranno pur sempre ammirate. Non si può, noi lo sappiamo, vincere affatto o fermare l' andazzo dei tempi; ma un efficace rimedio sarebbe l' istituzione d' una grande scuola di architettura, e d' un tirocinio regolare, se non imposto almeno indicato ed aperto a tutti. È una parte indispensabile d' un buon sistema d' istruzione in ogni paese civile.

Se dunque si fondano le scuole di disegno elementare, diminuendo le Accademie; se si stabiliscono, in tempi determinati, esposizioni nazionali con premi ai migliori artisti; se si fonda una buona scuola di architettura, e si riordinano con studi severi le pochissime accademie di cui si può aver bisogno; se gli storici e gli uomini di lettere vogliono volgere anch' essi la loro attenzione all' arte, perché qualcuno almeno ne faccia, sul serio, studio di tutta la sua vita, io non dico che l' arte italiana risorgerà d' un tratto; ma almeno sarà messa nelle sue condizioni normali. Il gusto rinato nel paese non lascerà l' artista senza lavoro, senza incoraggiamento e senza un pubblico competente; e noi tutti non resteremo privi d' uno dei piú efficaci elementi della coltura italiana, quello che piú di ogni altro ne agevolò una volta la diffusione nel mondo.

DONATELLO
E LE SUE OPERE



Quando io fui invitato dagli artisti fiorentini a parlare di Donatello in questo Circolo,¹ me ne tenni grandemente onorato; pure esitai ad accettare l'invito, per la difficoltà dell'argomento. Poco o punto noi sappiamo della vita di Donatello. Tutto si riduce perciò ad un esame delle sue opere; il che è un lavoro assai arduo. E le difficoltà crescono a mille doppi, se si pensa che delle opere di Donatello debbo ora parlare quasi in nome degli artisti qui presenti, che sono i giudici piú autorevoli, dai quali molto potrei, in questa materia, apprendere; ma ai quali certo nulla potrei presumere d'insegnare. Se dunque, vinto dall'ossequio ch'io sento per essi, non seppi resistere all'onore di apparire, per un momento almeno, come il loro rappresentante in questa festa dell'arte, spero che non vorrete negarmi la vostra indulgenza. Io la invoco non per ripetere la solita professione di modestia convenzionale, ma perché mi è davvero necessaria.

Donatello nacque a Firenze circa il 1386: neppure l'anno preciso della sua nascita è sicuro. Era un secolo singolarmente fortunato per le lettere e le arti belle. L'Italia si liberava dalle tradizioni del Medio Evo, e gettava le basi della letteratura e dell'arte moderna. Il Medio Evo aveva pensato piú al cielo che alla terra, disprezzato la natura, la storia e l'uomo con tutte le sue mondane passioni. L'arte aveva cercato di esprimere questa aspirazione verso l'infinito, questo sentimento che spingeva la creatura verso il Creatore, e giunse ad una grande altezza. Ma arrivò ad un punto, in cui le fu forza riconoscere che, senza uno studio continuo, profondo dell'uomo e della natura, non poteva andare piú innanzi,

¹ Questa lettura fu tenuta nel Circolo Artistico Fiorentino la sera del 16 maggio 1887. (N. d. E.)

sarebbe caduta nell'astrazione e nella convenzione. Infatti già dopo Giotto si vedeva un principio di decadenza; i Giotteschi cominciavano a ripetere meccanicamente quello che il loro maestro aveva creato in un momento di vera e grande ispirazione.

Ad un tratto il popolo italiano si mise audacemente per una via nuova. L'occhio si volse dal cielo alla terra, dallo spirito alla natura, dalla tradizione alla osservazione. Ma avvenne allora un fatto singolare. Si vide, e parve una scoperta, che gli antichi avevano già da lungo tempo cominciato lo studio della natura, e fatto in esso grande cammino. Chi in vero pone l'Antinoo o l'Apollo di Belvedere accanto a un Santo, a un Cristo di Cimabue o anche di Giotto, se ne persuade senza bisogno di altra spiegazione. La conseguenza fu che lo studio della natura ricondusse all'antico, e questo alla natura. Furono due lati d'uno stesso fenomeno. Firenze divenne il centro di questa grande rivoluzione intellettuale, che si compié allora nelle arti e nelle lettere. Essa fu come un punto di luce elettrica, che illuminava il mondo.

Gli eruditi, cominciando a scrivere greco e latino, sembravano non voler fare altro che imitare gli antichi, e creavano invece una nuova letteratura nazionale. Nei quadri si vedevano scomparire le fabbriche gotiche, sostituite da edifizî che ricordavano il Pantheon ed il Colosseo; le pieghe degli abiti parevano imitate dalle statue greche e romane; ma i personaggi erano gli uomini veri e vivi che passeggiavano per le vie di Firenze. L'antichità, passando attraverso allo spirito dei Fiorentini, si trasformava: non era una meccanica riproduzione, era un vero e proprio rinascimento; la natura stessa venne interpretata da un nuovo spirito. Il gran fatto di quel secolo fu che, facendo rinascere la cultura dei Greci e dei Romani, essa s'aggiunse alla cristiana, e ne nacque

una civiltà nuova. La pittura mettendosi per questa via, creò la mirabile arte del Quattrocento. La scuola che, iniziata da Masaccio, arriva a Leonardo, Raffaello, Michelangelo, è la creazione di un nuovo mondo ideale, è ciò che di piú grande abbia allora prodotto lo spirito italiano. Non è stata, non sarà mai raggiunta, perché come nella vita degli uomini, così in quella dei popoli vi sono cose che non si fanno due volte.

Poteva la scultura, già entrata nella stessa via, salire ad uguale altezza? Ecco il problema che si affacciò alla mente di Donatello. Ma le difficoltà erano grandi. E prima di tutto il sentimento cristiano trova la sua espressione assai piú facilmente nella pittura che nella scultura: in questa insuperabili riuscirono gli antichi. Tutto il nostro Rinascimento è piú pittorico che scultorio. Ciò si vede nella poesia, nell'architettura, nella scultura stessa, che i critici dell'arte sono assai spesso costretti a chiamare pittorica. Non ostante i prodigi operati, sin dal principio del Trecento, da Niccolò Pisano e dalla sua scuola, noi non troviamo in tutto quel secolo una sola statua che possa stare accanto ai molti capolavori di Giotto. La scultura era ancora indivisibilmente unita all'architettura, di cui sembrava necessario complemento, quando già parevano ambedue minacciate di decadenza. Le forme classiche si mescolavano a quelle che impropriamente chiamiamo gotiche. Un arco acuto poggiava sopra capitelli che volevano essere dorici; una colonna a spirale, con ornati di opposta origine, che male armonizzano fra loro, poggiava sopra una base romana. Il manto che con monotona uniformità cadeva sulle statue, pareva destinato a nascondere i movimenti della figura. Le teste serbavano sempre la stessa aspirazione verso il divino, l'infinito; ma la loro espressione cominciava a divenire astratta, convenzionale. Il vecchio stile si decomponneva, il nuovo non era nato ancora. Pure la

scultura, che ora come nel Trecento era stata prima ad entrar nella nuova via, pareva decisa ad andare innanzi.

I segni di una vera trasformazione si cominciarono a vedere nelle botteghe degli orefici, che già erano orefici a modo di Benvenuto Cellini. Infatti gli altari d'argento di San Giovanni a Firenze e di San Iacopo a Pistoia, ai quali lavorarono per un secolo più generazioni d'artisti, sono fra le opere più belle che l'Italia abbia allora prodotte. Il metallo prezioso, la necessaria piccolezza degli ornati e delle statue, uniti all'esempio che dava la pittura, rendevano intollerabile la grossolanità gotica, e necessaria una maggiore finitezza; spingevano alla ricerca di nuovi motivi, di espressioni più determinate, di un nuovo stile. Più volte nella scultura posteriore ci accorgiamo di questa sua origine. E di tutto ciò si ebbe nel 1402 una prova evidente, quando, aperto il concorso per le porte di bronzo al Battistero, i due campioni più valenti furono due orefici, il Ghiberti ed il Brunelleschi. I bassorilievi che essi presentarono allora come saggi, noi gli abbiamo anche oggi, e dimostrano chiaro che la scultura risorgeva davvero.

La vittoria, com'è noto, fu del Ghiberti; ma il Brunelleschi, senza perdersi d'animo, si persuase che era chiamato ad un altro destino. D'agiata famiglia, esso aveva insieme con l'oreficeria studiato ancora le lettere e le matematiche. Queste lo avevano spinto allo studio della prospettiva e dell'architettura. Due pensieri s'impadronirono allora della mente sua: trovare un nuovo stile architettonico, trovar modo di costruire la grandiosa cupola del Duomo, impresa che a tutti pareva disperata. A tal fine si decise nel 1403 a partire per Roma, e studiare le grandi fabbriche esistenti colà. In questo viaggio, che fu un grande avvenimento nella storia dell'arte, egli ebbe a compagno un amico, che fu appunto Do-

natello. Più povero e ancora giovanissimo, anch'egli orefice, colse con ardore la buona occasione. Lo stile appreso nell'oreficeria gli pareva angusto, ed era impaziente di quei ristretti confini; voleva allargarlo, renderlo monumentale. A ciò nessuno studio più opportuno, più necessario degli antichi. Percorsero la città e la campagna: il Brunelleschi studiava tutte le fabbriche, misurava tutte le vólte; Donatello disegnava gli ornati e le statue. Finito il danaro portato da Firenze, si misero a lavorare da orefici parte del tempo, per potere, col salario ottenuto, prolungare, studiando, la dimora in Roma. Si narra che un giorno parevano pazzi di gioia, per essere riusciti a disseppellire un'urna antica, piena di monete, che esaminarono ad una ad una, disegnandone le più belle. Afferma il Vasari che li chiamavano perciò *quelli del tesoro*.

Nel 1406 troviamo Donatello già di ritorno a Firenze. Le due arti e i due amici seguono ora ciascuno il proprio destino. Egli era nel vigore della prima giovinezza, pieno d'ardore e di speranza. Tutto in verità pareva che dovesse favorire il risorgimento della scultura. Le più belle chiese di Firenze erano state compiute nel secolo precedente, e bisognava adornarle con statue. Il danaro abbondava; le Arti Maggiori ed il Governo gareggiavano fra loro a spenderlo per abbellire la Città: le commissioni non potevano mancare a nessuno. Già l'opera ferveva al Duomo, dove lavoravano molti artisti, fra i quali primeggiava Niccolò d'Arezzo, uomo d'ingegno singolare, che fece alcune statue al suo tempo assai pregevoli. Insieme con altri egli conduceva a termine la seconda porta settentrionale, quella che guarda verso via dei Servi, e vi fu chiamato a lavorare anche Donatello. Qui si vede assai chiaro che il nuovo stile del Rinascimento, massime nell'ornato, s'andava formando. Lorenzo Ghiberti lavorava alle sue prime porte, nelle

quali fu aiutato anche da Donatello. Egli non s'era allora interamente liberato dal vecchio stile, e si vedevano in lui un po' troppo il pittore e l'orefice; ma già balenava il grande ingegno. Iacopo della Quercia senese aveva anch'esso cominciato i suoi lavori.

Il genio che i Toscani ebbero sempre pel disegno e per la forma, risorgeva e si manifestava adesso nella scultura in mille modi diversi. Per compiere però una nuova e grande rivoluzione nell'arte occorreva un uomo di genio, e quest'uomo fu Donatello, il quale s'era chiaramente proposto il suo problema. Egli voleva creare la statua moderna, e fu certo colui che prima di tutti ebbe un chiaro concetto così della statuaria e della nuova forma che essa doveva prendere, come dei limiti che le erano necessariamente imposti.

Il pittore deve vincere la grandissima difficoltà di rappresentarci sopra una superficie piana il rilievo, anzi lo spazio. Ma egli ha in suo aiuto i colori e la luce. In questo mondo, che è certo una creazione del suo spirito, e nel quale la materia è come soggiogata, egli acquista una libertà non sempre concessa allo scultore. Se ci rappresenta Piero Capponi che straccia i contratti in faccia a Carlo VIII, l'effetto del quadro non dipenderà solo dall'attitudine, dall'azione del protagonista; ma dall'effetto che essa produce su tutti coloro che sono presenti, nei quali si specchia e ripercuote; quasi direi anche dall'ambiente, dalle mura stesse che li circondano, e che sembrano parlare al nostro sguardo. Lo scultore che si provasse a scolpirci in marmo quelle medesime figure, nelle stesse attitudini, dimostrerebbe solo di non conoscere la natura propria della statuaria. Per rappresentarci Piero Capponi, egli dovrebbe aver l'arte supremamente difficile di scolpirne la semplice figura in modo da farci in essa leggere la sua storia. Michelan-

gelo non ci rappresenta Mosè che, adirato, spezza dinanzi al popolo ebreo le tavole della legge; ce lo rappresenta invece semplicemente seduto. Ma guardando la sua statua, noi sentiamo d'essere in presenza di un grande legislatore, di un domatore di popoli, che se si leva in piedi metterà paura alla moltitudine. Il suo sguardo evoca in noi tutta la sua storia. — Tale era il problema che Donatello osò primo affrontare.

A risolverlo però non bastava il solo studio degli antichi. I Greci non potevano avere espresso il sentimento, l'animo cristiano. Cercarono la bellezza esteriore della forma, e la loro natura più semplice e spontanea, più armonica della nostra, trovò nel marmo la sua compiuta espressione. Essi non conobbero le malattie dello spirito, le torture dei rimorsi, tutta la vita interiore creata dal Cristianesimo. Allora non v'erano stati nel mondo ascetici ed eretici, anacoreti e martiri, crociati e cavalieri erranti. Ai tempi di Donatello invece tutto era mutato; le facoltà dello spirito umano s'erano modificate e moltiplicate. La nuova arte doveva rappresentare appunto la nuova vita interiore. Scolpire la Madonna o il Cristo non è certo lo stesso che scolpire la Venere o l'Apollo. La bellezza esteriore non era più l'unico scopo dell'arte. Questa doveva darci sopra tutto il carattere, che è la forma dell'animo. Lo spirito stesso, con le sue lotte, i suoi nuovi dolori e le sue incertezze doveva irraggiare attraverso il marmo. Era ciò possibile, e fino a qual punto? Ecco il problema.

Sfortunatamente, non ostante le dotte ricerche del Milanese, del Semper, del Cavallucci e di altri molti, noi non abbiamo un'esatta cronologia di tutte le opere di Donatello. Ricorderemo perciò i periodi principali della sua vita artistica; ma, per non fondare considerazioni generali sopra date incerte, suddivideremo le opere in gruppi, seguendo solo la loro logica connessione, secondo

i generi diversi, quando la cronologica non è sicura. E chi si pone dinanzi agli occhi questi gruppi, vedrà subito uno dei caratteri principali del genio artistico di Donatello. A differenza di moltissimi de' suoi contemporanei, egli non coltivò che una sola arte, la scultura. Ma in essa tentò tutte le vie, iniziò un grandissimo numero di generi diversi, in modo che la scultura del Rinascimento è come in lui concentrata, e porta la sua impronta. Era uno spirito vario, fecondo, irrequieto, indomabile, che non poteva mai ripetersi, ma doveva ogni giorno affrontare nuove difficoltà.

Una delle prime opere che incomincino a farci veder chiara la fisionomia di Donatello è la sua Annunziata, che trovasi in Santa Croce, scolpita in pietra serena.¹ Sono due semplici figure in alto rilievo. Non troviamo più il giglio tradizionale; non la solita acconciatura della Madonna, la cui testa è scoperta; le pieghe degli abiti non nascondono più le figure, ma con uno studio visibile dell'antico le ricercano. E quello che è più, non abbiamo dinanzi a noi due tipi generali ed astratti: un'aura nuova di sentimenti umani invade tutta la scena, e più si studia, più vi si scoprono pensieri riposti dell'artista e nuove bellezze. La Vergine era seduta, sola, che leggeva. All'improvviso apparire dell'angelo voleva fuggire, spaventata; ma poi s'è avvista d'essere in presenza di un messo celeste, e s'è a un tratto rivolta verso di lui con atto reverente. Tutto ciò è mirabilmente espresso nell'attitudine della figura. L'angelo, appena disceso, colle ali ancora aperte, ha piegato un ginocchio a terra, e con la destra accompagna la parola che esce allora dalla bocca.

¹ Dopo aver messo in dubbio il secondo viaggio di Donatello a Roma, ora che questo è provato dai documenti, si mette in dubbio il primo; e quindi l'Annunziata, nella quale lo studio dell'antico è visibile, si rimanda a tempi posteriori. Noi non vediamo ragioni sufficienti per dubitare di ciò che affermarono Antonio Manetti ed il Vasari, nelle loro Vite del Brunelleschi, e dopo di loro altri molti autorevoli scrittori italiani e stranieri.

La pietra, per la prima volta, sembra quasi palpitare, agitata da una moltitudine di sentimenti concreti e pensieri diversi. Al di sopra del tabernacolo, che racchiude questa scena, sono quattro putti, due per parte. Ma essi non vi stanno piú a semplice ornamento, pigliano parte all'azione generale. Si sono avvisti che qualche cosa di straordinario succede, e con infantile curiosità si spingono innanzi per vedere. Poi, spaventati dell'altezza, si abbracciano e si reggono per non cadere. Noi possiamo dire che con quest'opera, siamo finalmente in presenza della realtà e della vita. Una nuova arte è incominciata.

Quest'arte s'è evidentemente formata con lo studio dell'antico, ma piú assai con lo studio del vero. Donatello lo cercò tutta la sua vita con una indicibile costanza. Ne fu qualche volta rimproverato anche dai suoi contemporanei. Il Brunelleschi nel guardare quel crocifisso scolpito dall'amico, che si trova ora in Santa Croce, esclamò: — Ma tu hai messo in croce un contadino! — Ben presto però si vide, in tutte le opere posteriori di Donatello, dove esso mirava. Nessun uomo al mondo avrebbe osato scolpire la Maddalena come egli fece nella sua statua in legno, che noi vediamo oggi nel Battistero. Tutti ritrasero la bella peccatrice, quasi una Venere cristiana. Donatello volle invece presentarci la penitente macerata dai digiuni. Ritta in piedi, con le mani giunte in atto di preghiera, lo sguardo rivolto al cielo, coperta da una pelle, la bellissima donna è talmente consumata dalla penitenza, che si direbbe uno studio d'anatomia. Ma, e qui sta il pensiero originale dell'artista, neppure in questo stato la sua bellezza è potuta svanire del tutto. L'eleganza delle sue mani allungate, la regolarità classica del suo volto emaciato, la squisita delicatezza delle sue forme sembrano rendere piú chiara la storia dei suoi presenti dolori, e piú visibile la sua passata bellezza.

Al medesimo genere appartiene un'altra statua assai piú bella, e fatta anch'essa assai piú tardi, che rappresenta San Giovanni Battista. Era un tema prediletto del nostro artista, che lo trattò in mille modi diversi. Bellissimo è il San Giovanni che si ammira in casa Martelli, suoi protettori, ai quali lo donò in segno di perenne gratitudine. Ma qui parliamo invece di quello che trovasi nel Museo Nazionale. Solo, in piedi, ricoperto appena da una piccola pelle, noi vediamo nella sua straordinaria magrezza, nella eccitazione nervosa, l'effetto delle lunghe astinenze d'un uomo che vive nel deserto, cibandosi di cavallette e di miele selvatico, esposto alle tempeste, esaltato da uno zelo religioso irresistibile. La sua anima traspare in tutta la persona, parla nella intensità con cui legge sopra una striscia di pelle il messaggio profetico, che, con le labbra semiaperte, sembra annunciare al mondo. Nulla può resistere all'impeto della sua fede, del suo ardore. Basterebbe questa sola statua a provare che Donatello è il fondatore della scultura moderna, ed a rendere visibile la immensa distanza che la separa dall'antica. Il grande studio della forma è riuscito finalmente a metterci innanzi il carattere, lo spirito stesso di un uomo.

Che a ciò occorresse non abbandonar mai il vero, anzi ritemperarsi in esso continuamente, già lo dicemmo, e ne abbiamo una continua riprova. Quando Donatello dovè scolpire il suo David pel campanile del Duomo, egli ritrasse addirittura un tal Giovanni Cherichini, noto per la sua testa rapata,¹ e la sua espressiva bruttezza. E s'infiammò tanto nel lavoro, che dimenticò il soggetto, e pensò solo a fare una statua vera e viva. Picchiando con impeto sullo scalpello, e come fuori di sé, gridava, quasi nuovo Prometeo: Parla,

¹ Si è sempre detto calvo, perché tale apparisce a distanza; ma da vicino si vede che la testa è quasi interamente coperta da capelli cortissimi.

parla. E la statua riuscí veramente piena di vita. I Fiorentini la chiamarono, per la sua apparente calvizie, lo Zuccone, né alcuno avrebbe potuto darle mai il nome di David. Pure egli l'amava tanto, che soleva giurare per la fede che aveva nel suo Zuccone. Seguendo lo stesso indirizzo, pose nella nicchia accanto, la statua, che secondo alcuni doveva rappresentare Salomone, secondo altri Geremia; ma che è solo un ritratto di Francesco Soderini, anch'esso poco meno brutto del Cherichini. I due Fiorentini stanno l'uno vicino all'altro. Il primo col suo naso lungo, la bocca semiaperta, le braccia abbandonate, guarda malinconicamente in basso, avvolto nel suo manto con pieghe grandiose, che fanno risaltare anche meglio la verità della sua espressione. L'altro con la testa quadra, la bocca chiusa e ferma, il labbro inferiore sporgente, il naso schiacciato, le mani e i piedi grossi, legge con una energia che fa singolare contrasto col temperamento fiacco e linfatico dello Zuccone. Una terza statua dello stesso genere, un profeta, che è invece anch'esso un ritratto, trovasi nell'interno del Duomo, ed è conosciuto col nome ipotetico di Poggio Bracciolini. Lavorato con assai maggior cura degli altri due, che però non furono, come si disse, solo abbozzati, è condotto con uno studio meraviglioso di espressione. Da tutta la figura traspare una sottile e fine ironia, che si manifesta nell'attitudine della testa, nella bocca tagliente, nella forma stessa delle mani. In queste statue Donatello è l'iniziatore dei grandi ritrattisti fiorentini. Mino da Fiesole, Desiderio da Settignano ed altri molti riuscirono a superarlo nella finitezza dei loro busti; ma nessuno arrivò mai a dare a tutta la persona il carattere che seppe infonderle Donatello, il quale rimase in ciò sempre insuperabile. Dalla testa alle mani, ai piedi noi vediamo mirabilmente intesa e serbata l'unità organica della figura. Basta guardare un dito

solo per capire a quale dei tre personaggi appartenga. È quello che fa la natura, ed è quello che Donatello intese e ritrasse. Egli non è mai un fotografo, è sempre un creatore, anche quando sembra copiare.

Ma non bisogna credere che Donatello, iniziando questa nuova arte, superasse a un tratto tutte le difficoltà, e giungesse subito alla perfezione. Egli è un ricercatore, uno scopritore che tenta e fallisce e ritrova. Non poche sono nelle sue opere le disuguaglianze. Al di sotto d'una testa scolpita con una verità meravigliosa, voi trovate qualche volta un braccio stecchito, che vi ricorda l'antico stile, e poi una mano con carattere che basta sola a rivelarvi il genio dell'artista. Una gamba avrà un'eleganza, una naturalezza inarrivabile; nell'altra l'artista innamorato troppo del suo soggetto, avrà passato il segno e dato un'attitudine forzata. Ma le parti dell'opera che non sono riuscite, mettono in sempre maggiore evidenza la verità delle altre, in cui ritrovate tutta la freschezza della prima impressione, che la natura ha prodotto sullo spirito dell'uomo, svegliatosi finalmente dall'ascetismo medioevale: una freschezza che solo la prima volta si può sentire e riprodurre con tanta verità e vivacità. È come l'improvviso apparire d'una ridente aurora, dopo il sonno agitato d'una notte tempestosa. Fermandosi innanzi a queste opere, lo storico rimane estatico a contemplare il contrasto dei vari elementi che le compongono, e vede in essi il nuovo stile sorgere dall'antico, la verità, la grazia e la vita svolgersi dal vecchio mondo convenzionale, che distruggono per sempre; assiste alla creazione stessa dell'arte moderna, per opera del genio di Donatello. L'artista invece prova un'altra impressione. La sua mente non può rimanere contemplativa ed inerte. Egli nota con quanta facilità si possono correggere i difetti che ancora vi sono, più che altro dimenticanze e distrazioni di

Donatello, e quasi sotto l'impulso del genio di lui si sente spinto a pigliare in mano lo scalpello per correggerli; vede l'arte che inevitabilmente s'avanza ancora, e sente nel suo spirito come l'avvicinarsi inesorabile di Michelangelo. Per questa ragione non v'è forse al mondo un altro scultore il cui studio sia piú fecondo.

Nelle tre statue d'Or San Michele, Donatello si accinse a cose maggiori e di genere diverso. Nel San Pietro noi troviamo ancora l'ispirazione dal vero; ma nella sua testa fieramente piantata sul collo, nell'attitudine di tutta la persona sentiamo l'energia d'una volontà superiore. Egli stringe in mano la chiave del cielo, e guarda in faccia lo spettatore come per interrogarlo e giudicarlo. Siamo qui in presenza della creazione d'un carattere storico. Il San Marco compiuto poco dopo, fra il 1411 e 13, è l'espressione della calma. Il libro è accostato al seno, la destra cade abbandonata, lo sguardo sembra perdersi nel vuoto, tutta la testa con la sua lunga barba è assorta nella meditazione. Abbiamo dinanzi un pensatore, un filosofo, che scruta i misteri del cuore umano e li rivela. Michelangelo esclamò nel vederlo: — Capisco che quest'uomo può scrivere un Vangelo. — È il vero giudizio dell'arte di Donatello, e nello stesso tempo il suo piú grande elogio. Ma dove egli superò se stesso, fu nel San Giorgio. Ciò che qui veramente colpisce è l'intensità della espressione nell'assenza totale d'ogni movimento. A vederlo la prima volta, ritto, immobile, chiuso nell'armatura, la testa scoperta, la destra appoggiata sullo scudo, il manto che, annodato con negligenza al collo, cade sulla figura, si riman freddi. Ma l'energia che lampeggia nello sguardo giovanile, sotto due sopracciglia aggrottate, ci avverte che il fuoco cova sotto la cenere, ed a poco a poco cominciamo a sentire la tempesta che s'agita nel suo spirito. Esaminandolo, a parte a parte, comprendiamo finalmente l'espressione del Vasa-

ri: — Non s'era mai visto tanto spirito nel sasso! — Qui infatti c'è il terribile nella calma, è la prima creazione della solennità tragica, che sarà poi l'elemento sostanziale dell'arte di Michelangelo. E però tutti i critici riconobbero sempre la stretta parentela che passa fra il suo David e il San Giorgio di Donatello. Gettando uno sguardo ai piedi di questa statua, noi vediamo in un piccolo e stupendo bassorilievo, con pochi tocchi, scolpito il medesimo giovanetto, che, come fulmine di guerra, si slancia galoppando a cavallo contro il dragone. La sua testa è ora coperta dall'elmo, il mantello svolazza all'aria, la lancia è già penetrata nel dragone. E dietro a lui, con le mani giunte in atto di preghiera, le ginocchia per commozione quasi ripiegate, sta la donna che il Perseo cristiano ha difesa e salvata. Nel 1868 la statua, per ripararla dalle intemperie, venne levata dalla sua base, e portata al sud dell'edificio, in un'altra nicchia più profonda, dove si vedeva assai meno, e l'unità del poema era spezzata. Fu perciò lodevolissimo il pensiero della Giunta per la esposizione donatelliana, che ha fatto in questi giorni rimettere il San Giorgio al suo posto naturale.¹

Noi dunque abbiám visto finora nell'Annunziata cominciare la scultura di espressione; nella Maddalena e nel San Giovanni Battista, la scultura di carattere; nelle statue del campanile, la verità dei ritratti; in quelle d'Or San Michele la scultura storica. Ed ora dobbiamo ricordare un altro genere affatto diverso di lavori. Donatello è tenuto da molti l'inventore di quella specie di bassorilievo, a cui, per la sua estrema bassezza, fu dato il nome di *stacciato*. E si crede ancora che così giovasse molto a promuovere quella celebre scuola di medaglisti italiani, che fu con tanto onore iniziata dal Pisanello a Verona.

¹ Oggi l'originale si conserva nel Museo Nazionale; nella nicchia d. Or San Michele è stata posta una copia in bronzo. (N. d. E.)

Certo Donatello portò alla perfezione quel genere, e ci dette in esso alcune delle sue più belle creazioni, fra le quali ricorderemo solo la Santa Cecilia di lord Elcho. È un bassorilievo che in qualche punto arriva appena alla spessezza d' un foglio di carta. Si direbbe il profilo di un' anima impresso per virtù divina sul marmo. Quel medesimo artista che con tanta passione aveva scolpito la espressiva bruttezza dello Zuccone e del Soderini, volle provarci quanto vivo fosse in lui anche il sentimento del bello. Non è però solo la bellezza della forma esteriore che egli qui ha cercato; è la bellezza che si manifesta ancora come bontà e purità della coscienza. Uno scopo identico egli si propose nella testa del San Giovannino in bassorilievo, che trovasi nel Museo Nazionale. È ammirabile in esso la espressione d' un pensiero serio e precoce nella più ingenua bellezza infantile. Così è sempre il carattere dell' anima, ciò che il grande artista ricerca e ritrae. In questi lavori è forse la prima sorgente di quelle ideali Madonne di Luca della Robbia, dalle quali sembra emanare la stessa musica celeste. La parentela di Luca con Donatello fu, secondo noi, chiaramente dimostrata dal Perkins contro coloro che vorrebbero connetterlo invece col Ghiberti.

A cominciare dal 1425 Donatello entra in un nuovo periodo della sua attività. Unitosi con l'architetto Michelozzo Michelozzi, iniziarono insieme a Napoli, a Montepulciano, a Firenze e altrove quella serie di splendidi monumenti sepolcrali, che, continuati da altri artisti, riempirono le nostre chiese durante il Rinascimento. Ma su di ciò non ci fermiamo, perché la parte architettonica di questi lavori spetta tutta al Michelozzi, non a Donatello, che fece solo le sculture. Egli tornò con rinnovato ardore allo studio degli antichi, quasi volesse così rinfrancare di nuovo le proprie forze, e far prove maggiori. Fu Donatello che indusse Cosimo de' Medici a raccogliere quelle antichità, che

di sua mano ordinò e racconciò, e che formarono poi le splendide collezioni medicee, le quali esercitarono una grandissima azione nella storia dell'arte e della cultura. Andò una seconda volta a Roma, dove lasciò altri suoi lavori. Scolpì i medaglioni nel peristilio del Palazzo Medici, ora Riccardi, cavandoli da antichi cammei e monete di Cosimo, conducendoli con così gran cura da farli qualche volta credere greci o romani. Fuse probabilmente anche in questo tempo il suo bellissimo David in bronzo, che è la prima statua nuda nel Rinascimento, certo ispirata e studiata sull'antico, sebbene nell'acconciatura e nell'espressione della testa vi si scopra l'origine moderna.

Ma l'opera più propria, più originale di questo periodo è quella che può chiamarsi la scultura, anzi la poesia dell'infanzia. Il Medio Evo era stato troppo tetro e severo, per dare nella sua arte un gran posto all'infanzia; l'antichità era stata essa stessa troppo spontanea, per riconoscere tutto il poetico valore. Lo spirito moderno, invece, vi ritrova quella semplice e spontanea innocenza, quella felice armonia che gli manca, e ne resta perciò affascinato. Donatello passò buona parte della sua vita contemplando i fanciulli. Innanzi a quella loro varietà irrefrenabile di movimenti, di sorrisi, di espressioni, che manifestano qualche volta un pensiero, un affetto più profondo della loro anima, egli restava come estatico, e ne riproduceva con lo scalpello un numero infinito. Noi li vedemmo la prima volta comparire, con tutta la loro insistente curiosità, sul tabernacolo dell'Annunziata. Ne ritroviamo a Firenze, a Padova, a Faenza, per tutto. Uno ride, uno pensa o esprime meraviglia, uno salta o canta o suona. Ogni affetto, ogni sentimento ha una diversa espressione, secondo l'età, che è determinata con indicibile maestria. Egli è stato il primo a scolpire sul marmo quella psicologia dell'infanzia, della quale solo oggi la filosofia ha scoperto il

valore, perché in essa noi impariamo a conoscere le origini del nostro pensiero, il primo formarsi della nostra coscienza.

In questo secondo periodo della sua vita, Donatello condusse a compimento quelli che si possono chiamare i due suoi poemi dell'infanzia: il pulpito cioè della Cintola a Prato, e la cantoria pel Duomo di Firenze. Sono due moltitudini di genî musicali, che nelle piú svariate attitudini suonano, cantano, saltano, intrecciano le mani, si abbracciano, si respingono, cadono, ridono. Anche qui troviamo qualche volta dissuguaglianze: attitudini, movimenti che non sono propri dell'età infantile; sorrisi che in alcuni di essi appaiono forzati; ma vi risplende tanto piú la inenarrabile freschezza e ingenuità degli altri, che sembrano ricondurre l'arte italiana, per nuovi sentieri, alla primitiva spontaneità ed armonia della Grecia. Donatello condusse questi lavori, che dovevano andare in alto, con una così grande industria di scorci e prospettive e contorni abbozzati, che quando furono messi al posto, tutti esclamaron che quei putti parevano essere vivi e muoversi davvero. Sfortunatamente la cantoria, levata poi dal suo posto, fu portata in basso, dove per la vicinanza, ha perduto parte del suo incanto primitivo. Il contrario succede a quella lavorata per l'altra parete da Luca della Robbia, che non tenne conto della distanza. Messa al posto, sembrò abbozzata e senza vita; discesa in basso guadagna ora di tanto, di quanto perde l'opera piú intelligente di Donatello.

Nel 1444 egli entrò con nuove e piú audaci opere nel terzo periodo della sua vita. Chiamato a Padova, per fondervi una colossale statua equestre ad Erasmo Gattamelata, capitano di ventura, morto l'anno precedente, partí subito, e si mise a quest'impresa veramente gigantesca, la cui importanza, come dice il Müntz, si può paragonare solo alla cupola del Brunelleschi. Chiunque in-

fatti ricorda le piccole e grossolane statue equestri del Trecento, spesso non altro che un cavaliere coperto di ferro, un cavallo coperto d'una lunga gualdrappa che lo nasconde fino ai piedi, capirà le difficoltà che si dovevano allora superare. Qualche tentativo più ardito e monumentale s'era fatto dipoi, ma solo in legno o dipinto sulle mura. Donatello, al solito, si mise all'opera audacemente. Aveva visto i cavalli di San Marco a Venezia, il Marco Aurelio a Roma; doveva però adesso ritrovare non solo l'arte perduta, ma anche l'industria, allora ignota affatto, della fusione d'una massa colossale in bronzo. Piantò mirabilmente il cavaliere sul cavallo, nel momento che dà l'ordine della battaglia. Il cavallo non è senza difetti nelle proporzioni; ma sbuffa e fremme, è pieno di vita. Dopo molti e lunghi anni d'infessato lavoro, riuscì questa un'opera monumentale, che, secondo la giusta espressione del Vasari, fece stupire il mondo. Da essa nacque poi l'altra statua equestre del Colleoni, che venne fatta a Venezia dal Verrocchio; ma che non poté essere compiuta di sua mano. Sono i due grandi capolavori del genere in tutto il Rinascimento. E basta pensare quante statue equestri, condotte anche da artisti egregi, sono ai nostri giorni fallite, per sempre più ammirare la stupenda opera di Donatello, che fu la prima dopo i Greci ed i Romani.

A finire questo veramente arduo lavoro, egli dovette adoperare molti giovani, i quali divennero suoi discepoli, e così diffuse la propria arte nell'alta Italia, dove fece sentire la sua azione anche sui pittori, sopra tutto sul Mantegna, i cui quadri ne portano visibilissime tracce. Quest'azione sulla pittura Donatello la esercitò principalmente coi molti bellissimi bassorilievi, che, oltre le diverse statue, fece per la chiesa di Sant'Antonio in Padova, e nei quali si rivela ora la sua straordinaria potenza drammatica. Sono storie

del Santo. Non v'è, come nelle seconde porte del Ghiberti, grande sfondo di prospettiva, né, come in esse, si trattano l'uno accanto all'altro, con ugual cura, diversi momenti d'uno stesso soggetto. Le figure sono molte; ma ciò che le dispone e le ordina non è la ricerca del pittoresco, è un concetto dominante, che determina l'unità della composizione, e concede all'occhio d'abbracciarle istantaneamente tutte, come la mente creatrice dell'artista le ha concepite in un solo pensiero. Il pittoresco vi è, ma si presenta e si svolge come conseguenza necessaria del dramma, da cui scaturisce; non viene imposto ad esso. L'architettura ricorda quella dell'alta Italia, che Donatello aveva sotto gli occhi; essa inquadra e raccoglie mirabilmente le figure. In uno di questi bassorilievi il Santo apre il petto al cadavere d'un avaro, per mostrare che ha una pietra in luogo del cuore, il quale si trova invece chiuso nello scrigno.¹ E qui v'è nella moltitudine spettatrice uno scoppio improvviso di passioni diverse. Alcuni guardano con straordinaria intensità, altri si gettano in ginocchio, un vecchio si ripiega sbalordito, un giovane fuori di sé per la commozione tocca il suolo con la fronte. Altri saliti sur uno sgabello, per vedere di sopra la folla, spingono innanzi l'avidò sguardo, mentre che si tengono fra loro per non cadere. Un gruppo di donne s'allontanano sbigottite, i bimbi nascondono gli occhi nelle vesti materne.

Le medesime qualità, una uguale potenza drammatica noi troviamo negli altri bassorilievi che fece allora. Presso all'altar maggiore della chiesa sono quattro discepoli che, con grandissima venerazione, depongono il corpo del Signore, mentre altri quattro si abbandonano al più angoscioso

¹ In questo lavoro sono in verità rappresentati due momenti dello stesso soggetto, e non è il solo esempio. Ma il ritrovamento del cuore nello scrigno è un episodio confinato in un angolo del bassorilievo, che rappresenta il soggetto principale.

dolore. Lo stesso soggetto, con maggior numero di figure, è rappresentato nella galleria Ambras di Vienna. Tre discepoli, quasi piangendo, depongono lentamente il corpo inanimato di Cristo. Un quarto ne tiene la destra, che bacia furtivamente. Gli altri sollevano le braccia disperate al cielo; si percuotono con le proprie mani. La Vergine cade svenuta fra le braccia della compagna, che a fatica la regge. Un bimbo fugge spaventato tra la folla. E in mezzo a tutto questo conflitto di passioni, fa singolare contrasto la fredda e marmorea tomba romana, su cui l'antico scalpello ritrattasse una scena piena di brio e di vita: un cocchio tirato da cavalli in fuga vertiginosa, preceduto e seguito da figure non meno agitate. Si può dir veramente che in questi bassorilievi di Donatello, che era già assai innanzi cogli anni, lampeggi una scintilla del genio dello Shakspeare. Molti altri simili ne potremmo citare. Nel Museo di Kensington si conserva una mezza figura di Cristo, a fatica sostenuto dalle manine di due piccoli angeli, uno dei quali s'asciuga in fretta con la sinistra le lacrime. Nel fondo si vedono appena, in bassissimo rilievo, altri angeli, quasi ombre trasparenti e visioni di dolore. Finiamo col ricordare il martirio di San Sebastiano, che si trova a Parigi. Legata alla colonna, la persona del martire pende innanzi; il suo torso dimostra tutta la notomia, non solo in conseguenza delle privazioni patite, ma anche per la contrazione prodotta dall'atroce strazio presente. Già alcune frecce infisse nel suo petto lo hanno da parte a parte traversato. Di fronte a lui e assai vicino, due manigoldi tendono di nuovo i loro archi a scagliarne delle altre. Nel fondo apparisce un angelo che, avvicinandosi al martire, gli mormora parole di pace, mentre con la sinistra accennando al cielo, sembra aggiungere: Ivi è la fine del lungo tuo patire.

Nel 1454 Donatello cominciava ormai a sentire

il peso degli anni, e pensò di tornarsene in patria, dicendo che a Padova le troppe lodi che riceveva da tutti lo avrebbero addormentato, in Toscana le critiche acute e pungenti dei Fiorentini lo avrebbero svegliato. Infatti, sebbene vecchio, poté, a cominciare dal 1457, condurre prima a Siena, poi a Firenze un altro gran numero di lavori, fra cui i pulpiti di San Lorenzo, che non furono però da lui finiti, e forse anche la Giuditta, che è sotto la Loggia de' Lanzi. Ma non ci fermeremo ora a parlarne, sebbene anch'essi siano lavori di moltissimo pregio. Donatello ormai non apre più nuove vie nell'arte; qualche volta si vedono anche i segni degli anni e della stanchezza. Le figure si affollano, le architetture si complicano nei bassorilievi. Nel bellissimo e pittoresco gruppo della Giuditta, le due figure sono troppo appiccicate fra loro. Oloferne è in un'attitudine forzata; la feroce eroina brandisce senza energia la spada che deve tagliarne la testa; i putti allegri e sollazzevoli scolpiti sulla base, non sono in armonia colla tragedia rappresentata nel gruppo soprastante.

Nel 1466 Donatello moriva in età di più che ottanta anni, lasciando l'Italia piena delle sue opere, delle quali noi potremmo qui ricordar solamente le più importanti. Nessun artista lavorò mai quanto lui; e, quello che è più, nessuno aprì un così gran numero di nuove vie nell'arte. L'espressione vera delle passioni umane, il carattere, la verità dei ritratti, la scultura storica, la bellezza più ideale e cristiana, la poesia dell'infanzia, la scultura equestre e monumentale, la solennità tragica, il conflitto drammatico furono altrettanti generi da lui creati, altrettante vie da lui aperte nella statuaria moderna, della quale egli è certo il fondatore. Essa rimane nel Rinascimento essenzialmente toscana, e porta profondamente impressa l'immagine di Donatello, le cui tracce sono visibili nello spirito stesso di Miche-

langelo, che sempre lo riconobbe per suo maestro. Quando il Borghini, con un linguaggio alquanto enfatico, scrisse: "O lo spirito di Donatello si continua in Michelangelo o quello di Michelangelo si anticipò in Donatello," egli non espresse una opinione personale. Era ciò che diceva il Vasari, ciò che dicevano il Cellini e molti altri. Lo provano la intrinseca parentela, che, come dicemmo, fu da tutti riconosciuta fra il David e il San Giorgio, e quella pur da molti trovata fra il San Giovanni Evangelista di Donatello, che è nel Duomo, ed il Mosè di Michelangelo. Nelle linee generali di queste due statue v'è infatti una somiglianza che colpisce a prima vista, sebbene il concetto fondamentale dell'una e dell'altra sia assai diverso. Il San Giovanni è un visionario, che siede tranquillo e pensoso; il Mosè è invece la personificazione vivente d'una volontà legislatrice e dominante. Certo è però che se guardiamo le prime opere di Michelangelo, come il gruppo della Pietà in San Pietro a Roma, chiaro vediamo il suo punto di partenza. Egli dette maggiore unità e fusione ed armonia all'arte trovata da Donatello, levandone le disuguaglianze rimaste nella primitiva ispirazione. E quando si sentì così assoluto padrone dell'arte nuova, non pensò più a ritratti, non interpretò il modello. Nella sua mente gigantesca sorse improvviso un popolo di Titani, che conquistarono il regno dell'arte in cui vivono immortali. Nel guardarli il nostro spirito si sente come portato con violenza in una regione superiore, e condotto faccia a faccia col genio del grande artista, dinanzi a cui rimaniamo addirittura estatici. Le opere di Donatello ci conducono invece alla natura, prima sorgente, eterna ispiratrice della sua arte. Egli sembra pigliarci amichevolmente per mano; ci mostra le difficoltà che ha incontrato, dove è caduto, come le ha finalmente superate; e ci spinge innanzi. Egli è lo scopritore di un mondo, di cui Michelangelo è il con-

quistatore; l'uno ha iniziato ciò che l'altro ha compiuto, chiudendo così un periodo di cui in Donatello si vede il principio e si sente l'inevitabile progresso. Quando l'arte italiana era soffocata nell'accademia, Donatello fu dimenticato. Quando pareva che si volesse confondere con la fotografia, Donatello fu guardato e non compreso. Quando cominciò a capire che essa deve ispirarsi alla natura, ma deve sopra tutto essere una creazione dello spirito, per migliorarlo e levarlo sempre più in alto,

L'ombra sua torna ch'era dipartita.

Se tale fu l'artista, che cosa era l'uomo? Sfortunatamente ne sappiamo poco, pur tanto che basti a conoscerlo. D'una grandissima bontà, trovò l'unico suo conforto nel lavoro indefesso. Non ebbe famiglia, ma la vecchia madre e la sorella vissero sempre con lui e da lui sostenute. De' propri guadagni fu così largo a tutti, che i suoi conoscenti raccontavano come li ponesse in una cesta appesa nello studio, lasciando che discepoli ed amici se ne valessero quando ne avevano bisogno. E se pur si vuol credere che questa sia una leggenda, essa basta in ogni modo a provare quale opinione avessero della sua generosità coloro che da vicino lo conoscevano. Certo è che non di rado erano costretti, acciò non gli mancasse il danaro e potesse continuare i suoi lavori, a pagarlo di settimana in settimana. E chiamato dinanzi ai magistrati, quando già la sua fama era grandissima, perché facesse denunzia de' suoi beni, egli schiettamente dichiarò: "Sono senza averi, salve qualche mobile e masserizia per la famiglia; alcuni debiti, che non so come pagare; alcuni crediti, che non so se mi saranno mai pagati." Né meno grande era la semplicità de' suoi costumi. Cosimo de' Medici, vedendolo sempre trascuratamente vestito, gli donò un abito nuovo con un manto rosato. E Donatello, dopo averlo

due volte provato, glielo restituí, dicendo che gli pareva d'essere divenuto troppo delicato. Più tardi Piero de' Medici gli donò un poderetto con una casa. E poco dopo egli restituí anche questo, pregando che gli rendessero la perdita libertà: "Ora il contadino si duole che il vento ha portato via il tetto della colombaia; ora che il fisco, per riscuotere le tasse, ha portato via il bestiame; ora che il temporale ha guastato campo e vigna. Questa non è vita. L'artista non può fare il proprietario di casa." E Piero de' Medici ripigliò il podere con la casa, facendo invece un piccolo assegno settimanale. Gli ultimi anni della sua vita furono tristi, perché solo e tormentato dalla paralisi che gl'impediva di lavorare. Eragli rimasto, quasi dimenticato, un piccolo giardino con una casetta a Prato, del valore di 23 fiorini. E sbucarono fuori dei lontani parenti, i quali volevano indurlo a far testamento in loro favore. "Mi duole, rispose Donatello, ma quel pezzo di terra debbo lasciarlo al povero contadino, che in tutta la sua vita lo ha lavorato e bagnato col sudore della sua fronte." E così fece.

Ma qui sorge spontanea un'ultima domanda: Come mai questo grande iniziatore dell'arte nazionale, che lascia su di essa indelebile la propria impronta; quest'uomo di costumi così puri; così affettuoso e buono cogli amici, coi discepoli; così devoto alla madre ed all'arte sua, traversa, quasi solitario incorrotto, il Rinascimento italiano? Non è il secolo degli Sforza, dei Malatesta e dei Borghia? Non ci hanno mille volte ripetuto che era il secolo dell'egoismo, dei pugnali e dei veleni, dell'inganno e della mala fede; che i nostri costumi si corruperono, che fu profanato il santuario stesso della famiglia, e che di tutto ciò gl'Italiani cinicamente ridevano nelle loro commedie e novelle? E non ci hanno insegnato che perciò appunto ogni vera idealità, ogni vera, come dicono, intimità e subiettività della coscienza era fra noi

divenuta impossibile? Ma non sarebbe egli lecito chiedere del pari: E come mai in tali condizioni appunto nacquero la Santa Cecilia con le altre opere immortali di Donatello, e i Santi di Beato Angelico, di Benozzo Gozzoli, e le opere severe di Luca Signorelli, e le Madonne di Luca della Robbia, e una miriade di altre simili creazioni, che finiscono poi con le anime tragiche, sdegnose, solenni di Michelangelo Buonarroti? Non sono esse ciò che di piú santo, di piú puro, di piú ideale la mente umana abbia mai prodotto? E di dove sono esse uscite? Non sono forse la sostanza stessa dello spirito italiano?

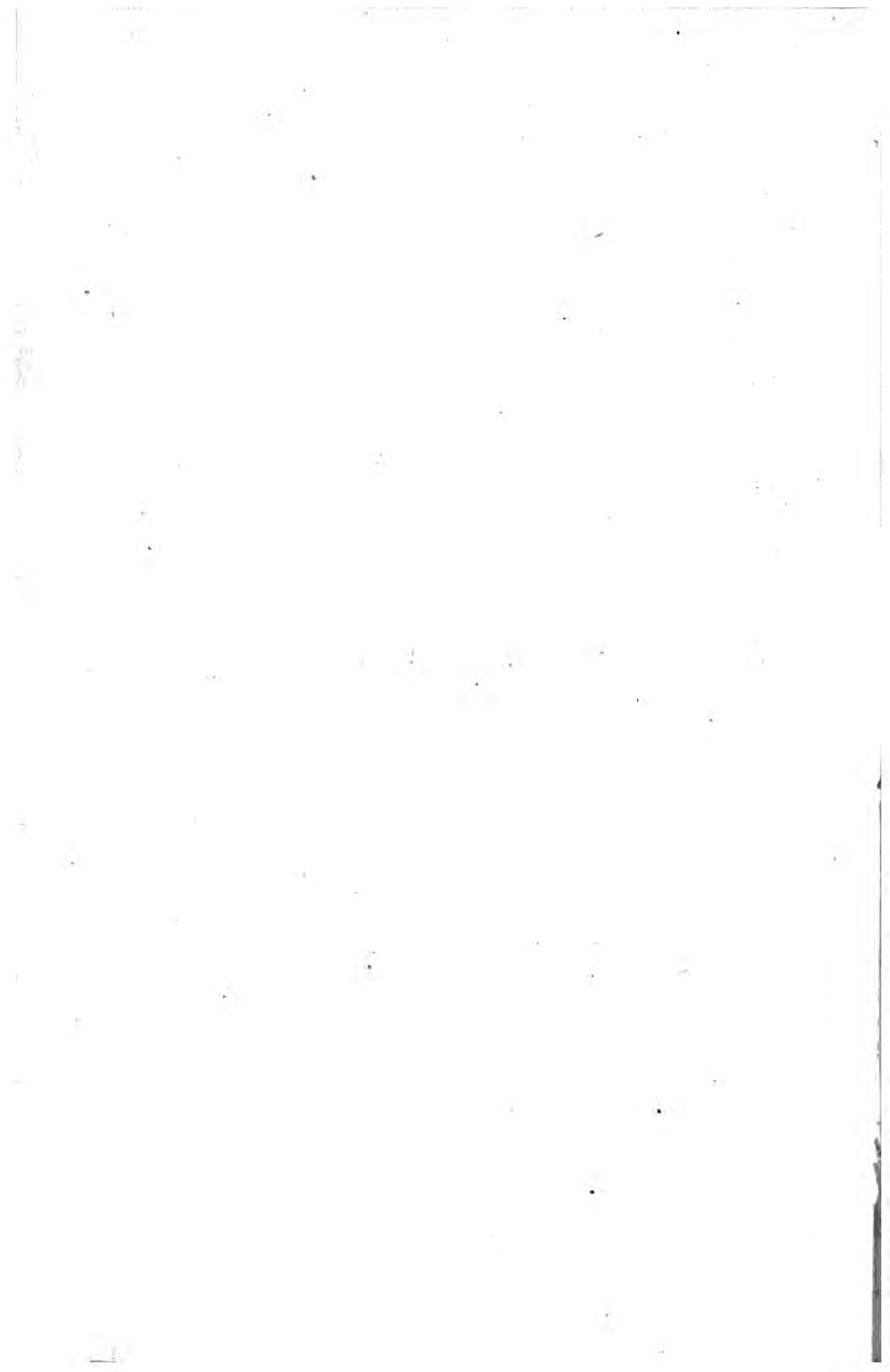
Il fatto è che la corruzione vi fu allora, e fu grandissima in Italia; ma negli ordini superiori della società, dei quali solamente gli storici sogliono occuparsi; fra i politici e i diplomatici e i capitani di ventura, ed in quel nucleo di cortigiani, che come vespe importune s'aggiravano in mezzo a loro, a prodigar lodi e ricever danaro. Ma chi va negli Archivi a studiare gli ordini inferiori della società, vi scopre gente che tace e lavora, animata ancora da sentimenti purissimi; vi trova madri che, chiuse nelle pareti domestiche, tengono ai figli un linguaggio, che sembra evocare dinanzi a noi le immagini create dagli artisti. E s'accorge che una gran parte di questo popolo dura tuttavia incorrotto, e che in esso vivono ancora le antiche virtù, che fondarono quelle libere istituzioni, le quali nel secolo XV andavano in rovina. Ben lo vide sin d'allora il piú profondo pensatore di quel secolo, quando deplorando la corruzione del clero, dei politici e dei partiti italiani, affermò che la forza e la virtù rimanevano ancora nel popolo, ed invocando all'Italia un futuro redentore, esclamava: Alzate una bandiera, chiamatelo alle armi e vedrete! E noi abbiamo ai nostri giorni vista avverata la sua profezia. Ma i principi del Rinascimento diffidando del popolo, fidarono solo nelle armi

mercenarie, che furono la loro e la nostra rovina. Così la voce di Niccolò Machiavelli rimase allora inascoltata, e fu per tre secoli calunniata.

E la storia ci dimostra ancora che gli artisti del nostro Rinascimento sorsero quasi tutti dal popolo, e in mezzo alle loro bizzarrie, di cui troppo si è parlato, serbarono più onesta la loro coscienza, che rese più pure le creazioni del loro spirito, il che fu troppo poco osservato. Che cosa infatti la tradizione o la storia hanno da dire contro la vita d' uomini come Beato Angelico, di cui si narra che sprezzava gli onori e le ricchezze a segno tale che preferiva lavorare senza esser pagato, quasi temesse che il danaro profanasse la sua arte; di Fra' Bartolommeo che spezzava i pennelli, quando poté credere che la sua pittura divenisse sensuale; di Donatello che traversò il mondo come un mistico visionario, lavorando da mattina a sera, con le tasche vuote, mentre che dalla sua feconda intelligenza usciva una moltitudine d' immagini, le quali anche ora sembrano avvicinarsi a noi, per far sentire la loro benefica azione; di Michelangelo, che interruppe i suoi grandi lavori, per assistere il vecchio e affezionato servo morente, fu figlio sempre devoto, amico sempre sincero, e difese sugli spaldi di San Miniato la libertà fiorentina? Le commedie corrotte e corruttrici del Rinascimento essi non le scrissero, né, che si sappia, profanarono mai lo scalpello o il pennello a far nulla di simile. E poterono creare un' arte, che come fu la manifestazione di quanto v' era ancora di più sano nel popolo italiano, fu germe fecondo per l' avvenire, e contribuì grandemente, con la letteratura e la scienza, a rendere la civiltà italiana necessaria alla civiltà del mondo.

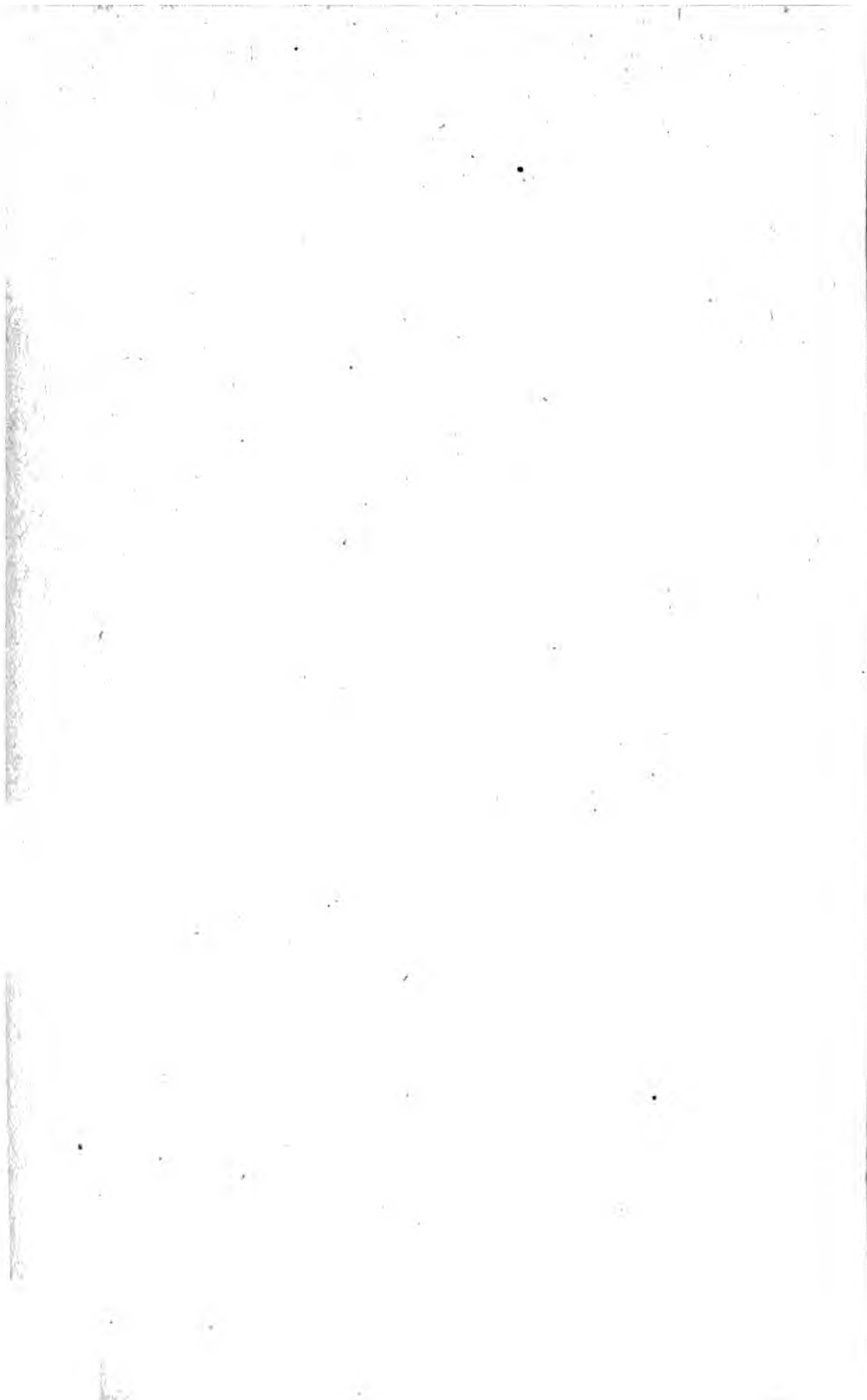
La storia non è chiamata a predicar la morale. Se però v' è una lezione che dalle sue pagine costantemente risulti, si è che, quando s' incontra in essa qualche cosa di veramente grande, se ne trova quasi sempre la prima radice in una co-

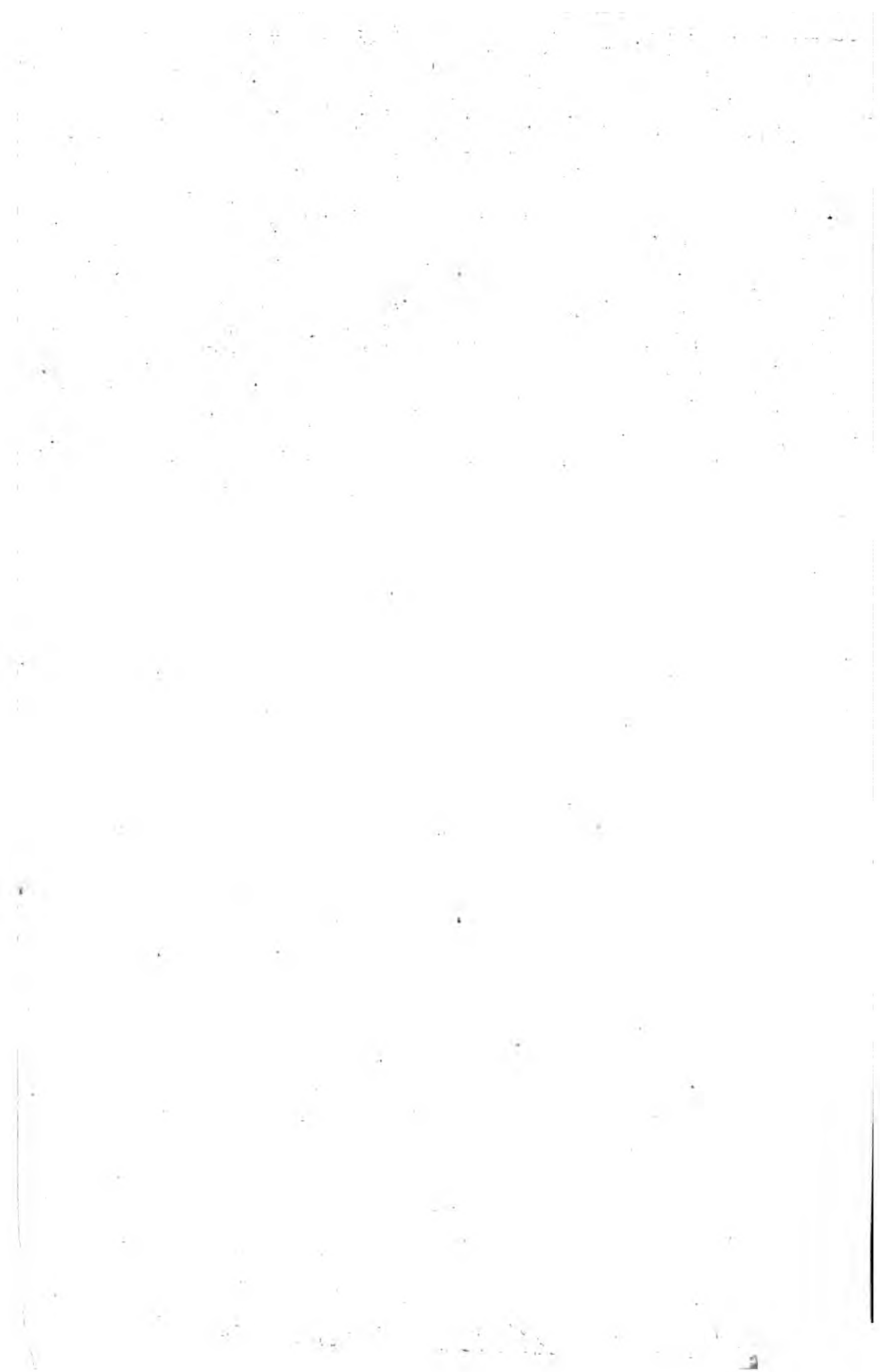
scienza onesta. Tutti gli uomini del Rinascimento furono pieni d'ingegno, ma quando vi s'uní la corruzione, l'ingegno riuscí solo a demolire. I nostri accorti, profondi, sottili diplomatici e politici dettero se stessi e l'Italia in preda allo straniero. Gli uomini devoti al vero, disinteressati nel lavoro, avidi dell'ideale, in mezzo alla decadenza, gettarono i germi dell'avvenire. E gli onori che noi oggi rendiamo a Donatello, riconducendoci a cercare le origini dell'arte e della cultura moderna nel Rinascimento, ci ripetono l'eterna lezione della storia, che nell'arte e nella scienza, a produrre le grandi opere dello spirito si richiede ancora un grande esaltamento morale, una convinzione sincera e profonda che l'uomo è nato a vivere per gli altri, e solo in ciò può ritrovare la sua felicità; che esso è fatto dalla natura in maniera che tutto quello che, nella sua vita intellettuale e morale, non riesce a santificare col dovere, resta profanato e decade. Questa è la conclusione che noi caviamo anche dalla vita e dalle opere di Donatello.



INDICE

SAGGI CRITICI	1
LA FILOSOFIA POSITIVA E IL METODO STORICO	3
IL TAINÉ E LA CRITICA DELL'ARTE	47
LA PITTURA MODERNA IN ITALIA ED IN FRANCIA	77
DONATELLO E LE SUE OPERE	153







SCRITTORI
ITALIANI
E
STRANIERI



SCRITTORI
ITALIANI
E
STRANIERI

