

A un tratto si ferma, spalanca gli occhi, si tocca la fronte colla mano destra e balbetta, pare alcune parole allo spirito che vede improvviso. Dimentica i fiori che ha in mano, dimentica la fanciulla che ha al braccio la quale, commossa alla sùbita agitazione, spalanca i belli occhioni anch'essa e pare tremi di pietà e di timore ⁽¹⁾. È questo il gruppo principale del dipinto, il gruppo il quale incarna la potenza del pittore e ne disvela l'animo nobile e sensibilissimo.

Bernardo dell'arte sua s'era realmente formato un ministero morale: basta a provarlo il pensiero che gli ispirò il quadro che ci interessa. Egli scrive a suo fratello, a proposito del *Tasso*, che « sente il dovere di sollevare la sventura e di compiangere se irreparabile » ⁽²⁾.

No: non par vero a rivedere i dipinti di Bernardo Celentano, e principalmente questo *Tasso*, davanti al quale il pittore cadde morto coi pennelli in mano, non par vero che il Celentano sia morto di ventotto anni, tanto hanno vigore di bellezza e di salute le figure dipinte da lui.

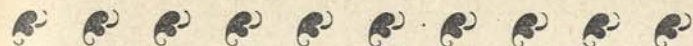
- 1885 -

⁽¹⁾ Su questo dipinto il Settembrini scrisse una lunga lettera diretta al pittore Palizzi.

⁽²⁾ *Epist.*, Lett. 356.



DONATELLO



1.

DON VINCENZO Borghini dottissimo uomo aveva messo insieme in un gran libro, tanti disegni di eccellenti pittori e scultori antichi e moderni; pensatamente aveva collocato, accanto l'uno all'altro, un disegno di Donatello e uno di Michelangiolo e aveva posto sopra a questi due disegni le seguenti parole, in greco, che dò tradotte in italiano:

O lo spirito di Donato opera nel Buonarroto o quello del Buonarroto anticipò di operare in Donato.

Loro hanno capito il significato di queste parole. Per me valgono un volume intiero di critica; per me: ma per gli altri? — sono una figura rettorica o rappresentano una verità provata o provabile?

Certo a giudicare dal nome che ha Donatello nel pubblico, non si direbbe che egli debba essere stato il precursore di Michelangiolo; non si direbbe che debba essere stato prima di Michelangiolo il sommo maestro della scultura moderna, l'artista più originale del XV secolo.

Ma purtroppo anche la storia dell'arte italiana ha le sue vittime. Se mi potessi fermare su questo punto,

potrei fare una lunga nota di artisti stati miseramente sconosciuti fino ai nostri giorni per ingiuria della sorte; ma non è giusta che mi fermi. Però sappiano, fin d' ora, che Donatello ricevette il posto meritato soltanto ai nostri giorni, — conseguenza di una critica indagatrice la quale mira diritta al suo fine come la giustizia divina.



Per determinare bene il posto di Donatello nella storia dell'arte scultoria nazionale, è necessario sapere cosa si facesse prima di lui.

— E cosa si faceva?

— Poco no; — certamente.

Anche prima che a Firenze nascesse Donatello (1386) — secondo un documento pubblicato per la prima volta dal Gaye ⁽¹⁾ in Toscana si era principiato a studiare le antichità classiche e si era dato prova del profitto che recava questo studio agli artisti, i quali se ne servivano come di specchio per osservar la natura.

Volendo far dei nomi potrei cominciare da quello di Niccola Pisano. Questi, nato o no in Toscana, quivi in pieno XIII secolo, dette prova di studiar l'antico collo stesso proposito con cui più tardi Giotto, Brunellesco, Donatello lo studiarono. E come pagannizzava la sua arte, Niccola! Era tanto poco medioevo

⁽¹⁾ Cfr. *Carteggio ined. di artisti*. Firenze, 1837, vol. I, pagina 120. Lo ripubblicò, *l'Arte e Storia* credendolo inedito (Cfr. *A. e S.*, agosto 1886, n. 27, pag. 193-94).

che faceva i santi senza il nimbo di dietro! Quello che accadeva nella scultura non accadeva però nelle altre arti; ad esempio, Giotto che fu per la pittura il riformatore che tutti sanno, nacque nel 1266, circa sessant'anni dopo Niccola; accettata remissivamente l'opinione del Milanese su la nascita di Niccola. (La mette avvenuta tra il 1205 e il 1207).

Le opere di Niccola Pisano dunque, non precedettero soltanto quelle di Giotto, del Gaddi, del Martini e dei Lorenzetti, ma perfino il poema di Dante, così come quelle di Donatello furono anteriori alle opere di Masaccio, del Mantegna, dei Bellini.

E Niccola fondò una scuola scultoria: la scuola pisana che tra mezzo a personaggi e simboli cristiani, collocava figure pagane e scene ispirate dall'antico. Nel pulpito di San Giovanni *Fuorcivitas* a Pistoia — opera superba di uno degli scolari e operatori di Niccola, fra' Guglielmo da Pisa (1238 † d. il 1313), vi sono scolpiti dei soldati vestiti come i legionari dell'Impero romano, delle figure tanto ispirate dall'antico da farle credere copie di statue classiche. Esempi di questo genere ve ne sono tanti; ve ne sono in quest'epoca e nella successiva; anzi più che mai nella successiva, in cui visse quel Francesco Squarcione (nato nel 1394 pochi anni dopo Donatello) che a Padova fondò una scuola pittorica, la prima in Italia a proporsi la servile imitazione dell'antico. Ho detto la prima ma sono poco esatto. Niccola Pisano studiò l'antico e lo riprodusse nelle sue prime opere assai servilmente, e fu solo in età matura che assorse ad un'espressione estetica meno schiava del Classicismo. Le mani degli artisti, in questi

tempi, non erano sgranchite in guisa da contribuire alla vita e alla bellezza delle forme d'arte, ma gli intelletti virili scoprivano intanto questo vero: che l'antico è strada a perfezione quando si animi il suo studio col sentimento della vita reale. L'antichità divisa dalle sue relazioni con la modernità, diventa un giogo agli intelletti; ad essi repugnano le forme storiche dell'antico perchè non vi ritrovano sè stessi. Se poi la forma non segue ubbidiente l'idea si ha l'arte di Niccola Pisano dove sono evidenti, più assai che nell'arte dei suoi seguaci, le tracce della tradizione antica — tracce che scompaiono quasi affatto nelle sculture del figliuolo, di Giovanni (1250 circa † d. il 1328) le quali si innestano più direttamente a quelle di Donatello. Giovanni Pisano, che si dice in generale il precursore di Giotto, potrebbe dirsi più giustamente il precursore di Donatello. L'arte di Giovanni Pisano è un inno alto, solenne alla natura. Cosa è mai l'arte di Donatello se non un inno alto e solenne alla natura?

Il Semper, che studiò i predecessori di Donatello in un libro il quale destò molto interesse quando si pubblicò a Lipsia nel 1870 (*Donatellos Vorläufer*); il Semper trovò l'origine della scultura di Donatello nelle sculture di due artisti ignoti — Piero di Giovanni Tedesco e Niccolò di Piero de' Lamberti d'Arezzo soprannominato Pela — che lavorarono ciascuno in una porta di S. Maria del Fiore. Piero di Giovanni eseguì in bassorilievo un ornamento tutto fatto a fogliami e a putti, a animali reali e a mostri immaginari, un ornamento bizzarro sul quale par che si siano date convegno due arti: una proveniente dal naturalismo,

l'altra dallo studio dell'antico. Questa fusione di elementi così diversi da parere inconciliabili, non potea esser sorgente di un'arte nuova basata sul vero e sulla tradizione, a meno che una forza superiore non fosse intervenuta a compiere quel coordinamento fecondo che la mente dell'artista forse sognò, ma la sua mano inesperta, non riuscì a tradurre in immagine. Chè per me la ragione del disaccordo sta più nella imperizia manualistica dell'artista, che nel suo animo imperfettamente preparato a concepire la fusione delle due arti. Niccolò di Piero, poi, seguendo l'esempio di Piero di Giovanni, modellò figure nude e rappresentazioni mitologiche, ottenendo pertanto un migliore risultato del suo ispiratore sì dal lato della composizione come da quello della esecuzione. Tra l'uno e l'altro il progresso è significativo: — e doveva essere ed anche non fosse stato, le basi di un grande principio estetico erano gettate ormai. In quel principio sta il segreto di un'arte nuova il cui sommo rivelatore è Donatello.

Donatello non escì da una famiglia d'artisti come escirono altri pittori e scultori famosi: — suo padre, Niccolò di Betto Bardi, era un povero cardatore di lana che per sua disgrazia amava più la politica del suo mestiere. Compromesso nella rivolta dei Ciompi, Niccolò, fu costretto perfino a abbandonare Firenze e a rifugiarsi a Pisa insieme a un suo buon amico, narratore delle sue bravazzate, Buonaccorso di Luca Pitti. Donatello ben diverso dal padre suo fu artista, sol-

tanto artista; e visse così lontano da ogni agitazione pubblica, da parere impossibile tanta indifferenza in un uomo che aveva rapporti continui colle famiglie più cospicue del suo tempo, in un fiorentino del XV secolo. Notò il Vasari che Donatello venne allevato dalla fanciullezza in casa di Ruberto Martelli ed ebbe da questi e da tutta la famiglia sua tra le più notevoli, allora, infinite cure e appoggi d'ogni sorta. Ma il Martelli nacque nel 1406, vent'anni dopo Donatello, perciò sembra inverosimile la notizia data dal Vasari e ripetuta da tutti gli storici di Donatello. (1) Il quale visse celibe come il suo grande amico Brunellesco, come vissero celibi Leonardo e Michelangiolo, Raffaello e Luca Della Robbia; e nella sua vita fu di una semplicità e di una modestia bonaria e quasi ingenua. Vespasiano da Bisticci scrittore di una vita di Cosimo il Vecchio, narra questo: Donatello per solito andava vestito male; Cosimo, desiderando di vederlo messo un po' meglio, gli regalò un mantello rosato e Donatello una o due volte lo portò, ma poi « gli pareva d'esser delicato » con quel mantello e non se lo mise più.

— Non pensino che questa fosse timidezza; Donatello non era timido; pieno di spirito, celibe come tutti gli artisti fiorentini, quando gli capitava di burlarsi del prossimo se ne burlava senza scrupolo. Una volta — dice il Vasari — l'Arte dei Linaioi gli aveva ordinato un San Marco Evangelista. Fatta la statua i Consoli dell'Arte non la volevano ricevere; l'ave-

(1) Debbo questa informazione al chiariss. G. Milanesi, egregio commentatore delle *Vite vasariane*.

vano vista in bottega, troppo davvicino e avevano detto che era lavorata rozamente. Donatello si scagionò e promise ai Consoli che avrebbe ritoccata la statua, quando sarebbe stata al posto in una nicchia di Or San Michele per dove era stata eseguita. I Consoli accettarono; lo scultore pose S. Marco nella nicchia, fece finta di lavorarvi una quindicina di giorni, poi, scuoprì la statua e tutti restarono stupiti dalla sua bellezza. Quei Consoli dell'Arte dei Linaioi non sapevano che altro è vedere una statua alla luce di bottega e collocata bassa, altro è vederla alla luce viva di fuori e alla sua altezza giusta. Questo è nulla; ciò che racconterò ora è più piccante. Paolo Uccello — quegli che si faceva legnare dalla moglie perchè la notte stava a studiar la prospettiva invece di star con lei — non voleva mostrare a nessuno i suoi dipinti prima che fossero terminati; perciò intorno a dove lavorava, una volta, collocò un intavolato ben unito, perchè nessuno potesse trapelare nulla di quanto ivi egli stava facendo. Donatello non ignorava il desiderio di Paolo, e richiesto osservò al maestro:

— « Ora che sarebbe tempo di coprire la tua pittura, tu la scopri. »

Tale risposta è degna di Bruno o di Buffalmacco.

Una risposta su questo genere ebbe anche Donatello e sanno da chi? — dal Brunellesco. (Non si dolgano se insisto sugli aneddoti; nei piccoli fatti della vita l'anima dell'uomo si riflette vera e viva qual'è). Donatello aveva fatto per la chiesa di S. Croce di Firenze un Crocifisso di legno. Mostratolo al suo amico Filippo di ser Brunellesco, questi appena lo vide sor-

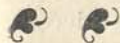
rise beffardamente. Ferito il nostro scultore da quest'atto, invitò Filippo a spiegarlo. E Filippo che liberalissimo era — dice il Vasari — e pungentissimo sempre, aggiungo io, rispose a Donatello che gli pareva che avesse messo in croce un contadino, non un corpo simile a quello di Gesù Cristo. Qui vo' seguire alla lettera il Vasari.

— « Se così facile fusse fare come giudicare, rispose Donatello, il mio Cristo ti parrebbe Cristo e non un contadino; però piglia del legno, e pruova a farne uno ancor tu. Filippo senza più farne parola tornato a casa, senza che alcuno lo sapesse, mise mano a fare un Crocifisso, e cercando di avanzare, per non condannare il proprio giudizio, Donato, lo condusse dopo molti mesi a perfezione. E ciò fatto invitò una mattina Donato a desinar seco, e Donato accettò l'invito; e così andando a casa di Filippo di compagnia, arrivati in Mercato Vecchio, Filippo comperò alcune cose e datole a Donato disse: Avviati con queste cose a casa e li aspettami, che io ne vengo or ora. Entrato dunque Donato in casa, giunto che fu in terreno, vide il Crocifisso di Filippo a un buon lume, e fermatosi a considerarlo lo trovò così perfettamente finito che vinto e tutto pieno di stupore, come fuor di sè, aperse le mani che tenevano il grembiule; onde cascatogli le uova, il formaggio e l'altre robe tutte, si versò e fraccassò ogni cosa. Ma non restando però di far le meraviglie e star come insensato, sopraggiunto Filippo ridendo disse: Che disegno è il tuo, Donato? che desineremo noi, avendo tu versato ogni cosa? Io per me, rispose Donato, ho per istamani avuta la parte mia;

se tu vuoi la tua, pigliatela; ma non più: a te è concesso fare i Cristi ed a me i contadini ».

Questo aneddoto — se vero — è caratteristico; ci avvia a conoscer bene i costumi modestissimi degli artisti toscani di questo tempo, ci mostra l'animo di Donatello e ci mette sulla via della sua arte.

L'osservazione di Brunellesco davanti il Cristo di Donatello e l'entusiasmo di Donatello davanti il Crocifisso di Brunellesco, sono due fatti salienti nella vita del nostro scultore, due fatti di un profondo significato artistico e morale. Brunellesco avendo rimproverato a Donatello che aveva scolpito un contadino e non un Cristo, significa che il Maestro scorgeva nell'opera di Donatello uno studio di forme più che un mezzo di espressione mistica e ideale. E Donatello doveva essersi accorto che la sua scultura mancava di ideale; così davanti il Crocifisso di Brunellesco, restò sorpreso e dovette ammettere la profonda differenza che corre fra questo Crocifisso ed il suo. Quindi poté avvenire l'aneddoto delle uova il quale dimostra quanto Donatello pregiasse l'arte che non è solo energica e superba traduzione della realtà vivente.



Che maestro o maestri abbia avuto nella sua fanciullezza, Donatello, non si seppe mai di sicuro. Il Vasari, il più autorevole dei suoi biografi non dice; dice che « nella gioventù sua, Donatello lavorò molte cose, delle quali, perchè furon molte, non si tenne gran conto ». Il Müntz notò nel suo *Donatello* che

molto probabilmente il giovine fiorentino frequentò la bottega di Lorenzo dei Biceci pittore (m. n. 1428) e il Vasari allude a un lavoro fatto da Donatello giovinetto sotto la direzione di questo maestro. So che il Cicognara afferma che Donatello nella sua prima gioventù, si accomodò presso Lorenzo dei Biceci pittore, ma non so ove il Müntz abbia trovato, nel Vasari, l'allusione che ho detto e dove il Cicognara il fatto che l'autorizza ad affermare che Donatello si accomodò col pittore fiorentino. Questo è certo: che giovanissimo Donatello lavorò nelle porte del Ghiberti in qualità di garzone: e mi è occorso di notarlo anche più qua; anzi, questa è la notizia più antica sui principi di Donatello; nè è ignorato che il Maestro trovò molta simpatia nei Medici.

Lasciamo questo particolare per istabilire che Donatello principiò con l'oreficeria, come quasi tutti i primari artisti di quest'epoca in Firenze: Brunellesco, Ghiberti, Michelozzo, Paolo Uccello, Verrocchio, Luca Della Robbia, Domenico Ghirlandaio. La bottega dell'orefice del XV secolo, era pertanto ben diversa da quella d'ora. L'orefice del Rinascimento, come quello del Medioevo, bisognava che fosse istruito nell'architettura, nella scultura, nella pittura perchè in piccolo gli capitava di mettere in pratica le tre arti del disegno. E Donatello deve aver cominciato presto a lavorar di orefice; dico questo per quanto non creda, che Donatello sia stato tra i concorrenti alle porte di S. Giovanni a Firenze, come pretenderebbe il Vasari: era troppo giovine avendo solo 15 anni ⁽¹⁾. È vero,

(1) Qui il Vasari, evidentemente fu tratto in inganno dal

anche Michelangiolo aveva appena 15 anni quando scolpì la maschera del Fauno. Vi concorse pertanto Brunellesco (nel 1401, data del concorso e anno di nascita di Masaccio, Brunellesco aveva soltanto 22 anni), e a fortificare la propria educazione artistica, tra il 1401 e il 1403 egli fece un viaggio a Roma al quale si unì Donatello, ignoro se spontaneamente o per invito di Brunellesco.

Questo viaggio è memorabile, segna il principio del grande rinnovamento artistico del XV secolo.



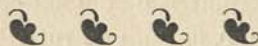
Quelli del tesoro, li chiamavano a Roma i due giovani fiorentini che cercavano tra le rovine abbandonate, la sorgente di un'arte nuova. Brunellesco, assicura il Manetti suo biografo, si occupava soprattutto d'architettura, Donatello di scultura. Entrambi a Roma si specializzarono; e fu un bene per loro che è quanto

fatto che Donatello lavorò nelle porte del Ghiberti ma come semplice *garzone*; — l'ho detto poco fa. Il Vasari in questo caso affermò senza fare un po' di conto (accettata pure la data di nascita di Donatello pubblicata da lui: 1383) e sviato dal fatto della accertata cooperazione di Donatello nelle porte ghibertiane. I conti qualche volta bisogna farli: — anche il Müntz per non averli fatti, a proposito di Donatello, cadde in un errore. Aveva accettato, si può dire, definitivamente, la data di nascita e di morte accettata ormai da tutti (1386-1466) eppoi per distrazione scrisse che Donatello morì « âgé de plus de quatre-vingts ans ». Cfr. *Donatello*, pag. 109. E il Müntz è scrittore accurato e ingegnoso.

dire per l'arte italiana. Perocchè (lasciamo pure a Roma Brunellesco ai suoi studi architettonici giacchè abbandonò Donatello che rimpatriò prima di lui, — tra il 1403 e il 1407 Donatello trovavasi a Firenze a lavorare nelle porte di S. Giovanni per conto del Ghiberti) — perocchè se Donatello non si fosse specializzato, chissà se avesse potuto trattare ogni genere di scultura e dare al bassorilievo la forma personale e meravigliosa che da antichi e moderni, ovunque, venne pregiata.

Non dissi ancora nulla di Donatello architetto; ⁽¹⁾ mi viene a proposito ora di dirne qualcosa e lo dico. Chè gli storici dell'arte non studiarono convenientemente la parte avuta dal nostro scultore sul concetto di voltare la cupola di S. Maria del Fiore senza armatura stabile. In questo ardito e nuovo concetto stato attribuito intieramente e erroneamente a Brunellesco, Donatello ebbe la sua parte; ed è cosa giusta tenergliene calcolo.

(1) Il Vasari scrive che Donatello era nell'architettura *molto stimato* e il Manetti, nella vita del Brunelleschi, dice il contrario. Chi credere? A dare un'occhiata all'architettura del tabernacolo dell'Annunciazione in S. Croce e, p. e., agli sfondi dei bassorilievi che Donatello eseguì a Padova, francamente, non si può credere alla affermazione vasariana; vi si potrebbe credere se la parte architettonica del pulpito di Prato (eseg. nel 1428) fosse di Donatello e non di Michelozzo. In questa opera v'è un contrasto tra la foga scultorica nei putti danzanti e l'architettura mite, composta, deliziosissima. (Oggi riconosco d'esser stato se- vero con Donatello architetto).



Questo punto della vita di Donatello è tanto interessante che è lecito fermarsi un momento.

La verità storica si fa strada a forza di inciampi perchè la leggenda appaga più della realtà; per questo non c'è da meravigliarsi se si credette sempre alle storielle state narrate su la erezione della cupola di Santa Maria del Fiore e sul Brunellesco. Un lavoro così nuovo e ardito sembrava fatto apposta per inventare e propagare, con esito certo, aneddoti d'ogni sorta, perciò gli aneddoti si inventarono e di alcuni si fece portavoce il Vasari; gli scrittori venuti dopo li ripeterono e a poco alla volta gli aneddoti assunsero la importanza di verità provate.

Per voltar la cupola di S. Maria del Fiore, stando al Vasari, sarebbero stati chiamati da ogni parte architetti a dar consiglio; invece non è vero: lo provò il Guasti; sarebbero state fatte proposte strane, ridicole, per non dir matte e anche questo non è vero; al Brunellesco *solo* sarebbe appartenuta l'idea di voltare la cupola senza armatura stabile; e anche questo è falso. L'han provato i Libri dell'Opera del Duomo che dicono a chiare note che Brunellesco ebbe concordia nella sua idea Nanni d'Antonio di Banco e Donatello il quale, io dissi, fu a studiare a Roma col Brunellesco. Ora a che scopo questi soci? — domando io come il

Nardini Despotti Mospignotti. ⁽¹⁾ — Dico *soci* perchè in tal modo vengon designati dai documenti. Non per aiutare Filippo nella esecuzione materiale del modello; perchè i libri suddetti ci danno la nota di tutti i maestri che lavorarono al modello medesimo e le paghe degli Operai. Nanni di Banco e Donatello erano dunque compagni di Filippo nel compiere il meraviglioso artificio di voltar la cupola senza armatura stabile. Nè alcuno oserebbe dir di no, lette le seguenti parole ove si vede chiaro che gli Operai non facevano, fra quei tre, alcuna distinzione di merito — *in totum inter omnes, et per eos prout eis videbitur dividendos.*



Dopo il viaggio di Roma nel 1406, Donatello mise mano a una Annunciazione — un altorilievo con cornice architettonica che vedesi ora meglio di prima — perchè ripristinato nelle sue dorature — in S. Croce a Firenze. Quest'opera, dove le due figure, la Vergine e l'Angiolo, hanno un candore ed una soavità di espressione vergiliana, fu la prima a mettere in evidenza Donatello. Che differenza col Crocifisso dell'uova che trovasi tuttora a S. Croce, in una Cappella de' Bardi!

Volgendo gli occhi all'Annunciazione di Santa Croce, eseguita in pietra come il tabernacolo del Sa-

⁽¹⁾ Cfr. *Filippo di Ser Brunellesco e la Cupola di Santa Maria del Fiore*. Studi di A. Nardini Despotti Mospignotti, Livorno 1885, pag. 22 e 23.

cramento stato ritrovato ultimamente nella Cappella dei Benefiziati a S. Pietro dal valoroso Schmarsow, sembrerebbe che lo scultore fiorentino si fosse sottomesso alle esigenze dell'arte classica; ma nulla di meno vero. L'opera artistica di Donatello è disuguale, con marcata prevalenza al naturalismo, e questa disuguaglianza conferisce al maestro un aspetto novo singolare, inatteso. Imita il classico Donatello ma accidentalmente quasi a riposare la sua fibra, sensibilissima ai moti della natura; e l'imitazione non ne corrompe l'estro, perchè l'imitazione è dannosa soltanto ai deboli e giova ai forti che ne sanno profittare liberamente.

Non è mio compito spiegare oggi la disuguaglianza dell'opera donatelliana, tuttavia pensandovi, mi verrebbe quasi la voglia di affermare col Goethe che in arte l'esecuzione è tutto. Non siamo più nel Medioevo e l'idealismo soprannaturale della Beatrice di Dante e degli Angioli del Beato da Fiesole non ha più nè poeti, nè pittori, nè scultori. L'uomo padroneggia la vita e la statua, — scultura che trionfò ad Atene ed a Roma — non il bassorilievo — scultura medieva per eccellenza — è l'arte di Donatello e di Michelangiolo.

Ma per quanti studi abbia fatto a Roma lo scultore fiorentino, per quanto sia stata grande la sua ammirazione alle bellezze greche e romane, quando Donatello ha lo scarpello in mano ed è vinto dalla febbre del lavoro, egli non trova le forme del pensiero che lo agita se non nelle realtà della vita. La disuguaglianza adunque della sua opera artistica, ha qualcosa di arti-

*come la
opera
dei
monumenti*

fizioso o di *voluto*; ma artificiosa o *voluta* non si può negare. V'è; e se la conciliazione tra l'antico e il moderno ha un aspetto più ordinato nel Ghiberti e in Luca della Robbia, in Donatello è più indipendente-mente e meno dannosa per l'esempio che se ne potrà derivare.

È ben grande Donatello in questo: la sua opera artistica è disuguale ho detto; ma io non conosco scultura di Donatello ove l'idea sia languida e confusa e la forma ricercata con faticata ansietà. Nè il mio giudizio faccia supporre che in qualche scultura donatelliana sia sembianza di anima, e la vita vera manchi. No; potendosi dare eleganza ad un'idea che casca sfacciata nella creta o nella scrittura, non forza e splendor di vita che fa vivere.

L'arte di Donatello ha origine nel naturalismo del figliuolo di Niccola Pisano: — in Giovanni — e il supremo sviluppo in Michelangiolo; perciò Giovanni Pisano, Donatello, Michelangiolo, formano la triade su cui si imposta tutto il movimento della scultura moderna. Quanto al Ghiberti, a Luca Della Robbia, a Jacopo della Quercia — scultori eminenti contemporanei a Donatello — essi si aggruppano in qualche modo al nostro maestro sulla base del movimento scultorio moderno, e la scuola tutta tenerezza e ingenuità di Desiderio da Settignano, di Mino da Fiesole, dei Rossellino, sta a sè ultima e soave eco di un'arte dolcissima che nel Beato Angelico ebbe il suo Alto Fattore.

Tanto lusso di affermazioni assolute potrebbe parere orgoglioso se non fossi disposto a provarlo; ma

se dovessi dimostrare tutto quanto ho affermato, mi allontanerei troppo dal mio campo di osservazione; limito quindi il presente compito a mostrare che Donatello si scostò dalla tradizione audacemente; e mi varrò dell'evidenza dei fatti.

Oh, se avessi qui le statue che Donatello modellò per il campanile di S. Maria del Fiore! Uno degli ultimi biografi di Donatello che con marcata compiacenza, dette risalto ai rapporti del suo biografato coll'antichità, davanti alle statue del campanile di Firenze — statue famose — non poté nascondere la sua dolorosa impressione.

— « Francamente Donatello volle essere qui il più sregolato dei realisti. » —

Sia come si vuole, Donatello libero da ogni legame coll'antico, qui fece quanto sentiva, e io l'ammiro: chè il pensiero disciplinato non vale il pensiero indipendente. Cosa m'importa se quei Profeti sono inspidi e ossuti, se nel modellarli Donatello non si propose di destare l'ammirazione per mezzo della delicata avvenenza delle forme? Tra quelle sculture vi è la statua di David (?) detta usualmente lo *Zuccone*, popolare a Firenze. « Favella! favella! » gli diceva, novello Pigmalione, Donatello nel darvi gli ultimi colpi! E che gli manchi soltanto la parola allo *Zuccone*, per dir che vive, è vero. Insomma, nessuno prima che Donatello scolpisse le statue del campanile di S. Maria del Fiore, nessuno seppe comunicare al marmo con uguale energia la vita: ⁽¹⁾ aspirazione massima, onore supremo di

(1) Rileggendo questo giudizio non posso nascondere che mi sembra esagerato. Il Medioevo vanta delle sculture — specie in Francia — in cui la vita è espressa con molta forza.

chi si dispone a manifestare i propri pensieri col linguaggio delle linee, delle forme, dei colori e dei suoni.

Le statue del campanile sono le più sincere di Donatello le più caratteristiche, le più disperatamente donatelliane, e il loro spirito si ritrova con minore o maggiore intensità in tutte le opere dell'immortale scultore.

Tra i molti S. Giovanni modellati dall'artista fiorentino uno, quello del Museo Nazionale di Firenze fa ricordare il Cristo delle uova, ed è un santo macilento, patito, che allontana l'ambizione di diventar santi per paura di essere scambiati con lui. Nè quello in bronzo del Duomo di Siena è diverso.

Che differenza fra questi San Giovanni e il San Giovanni dipinto dal Tiziano nel fiore della forza, che rammenta le tranquille bellezze dell'Antinoo, del Germanico, della Flora!

Donatello ebbe molte varianti su questo tema; ed ora ci presentò il Precursore nei suoi primi anni roseo e sorridente, ora giovinetto alto e snello come giglio, ora il santo che per via di privazioni erasi ridotto un fantasma come quello di Firenze e di Siena.

Le opere di Donatello schiettamente naturalistiche non si limitano a quelle notate. Ben altre ne esistono; tra queste: il Martirio di San Sebastiano placchetta della collezione di Eduardo André a Parigi, una Deposizione di Padova, S. Maria Maddalena in San Giovanni a Firenze, il busto di Niccolò da Uzzano — opera non accertata di Donatello.

In breve: se Donatello non fosse vissuto in pieno XV secolo, sarebbe stato diverso da quello che fu: sem-

pre uguale a sè stesso ei sarebbe stato il più grande riproduttore del vero nel gran dramma della vita.

Signori: in Donatello sono due nature le quali ora operano l'una indipendentemente dall'altra, ora concordemente in guisa da offrire un nuovo esempio della potenza che ha l'ambiente sull'uomo. Il fatto è singolare, ma la logica non basta ad ispiegare i geni.

Finchè Donatello scolpiva sotto l'impeto della passione fu un innovatore ardito, terribile, eccezionale, quando volle profittare dell'insegnamento di Roma, allora il suo ardore, la sua terribilità — terribilità dantesca! — ebbero tregua e l'animo suo si riposò sugli elogi degli umanisti che frequentavano la sua bottega. Rispettò dunque l'antico, il nostro Maestro, e ciò è naturale; ma ribellarsi alle leggi della natura per cercare un ideale nella tradizione non sta. Comunque, in Donatello della storia vivono due Donatelli: lo scultore dallo *Zuccone* e quello dei Medaglioni Medicei. Conosciamo il primo conosceremo il secondo.

II.

È DIFFICILE persuadersi che Donatello, per natura riproduttore inesorabile del vero, abbia trovato nell'animo suo irrequieto — è l'animo di un innovatore — la tranquillità necessaria a dare immagine a un ideale in altri vissuto.

Se le prove che Donatello studiò le antichità greche e latine non fossero esuberanti, potrei dubitare di quello che notarono tanti storici; credo dunque perchè vedo e noto quanto ormai si ammette dalla critica sperimentale.

Noto che Donatello ispira a Cosimo dei Medici il desiderio di una Raccolta di antichità; noto che durante la prima metà del XV secolo Donatello vien considerato il principe dei conoscitori di cose antiche; noto che la sua bottega diviene, in questo tempo, il ritrovo dei più dotti uomini che frequentavano Casa Medici; noto che uomini quali Bartolomeo Facio o Fazio vissuto a Napoli, tanto stimato da Alfonso di Aragona e Flavio Biondo di Forlì, il creatore dell'archeologia romana, lodano il Maestro ed il suo amore al Classicismo. Eppoi le opere confermano quanto vo' dicendo.

Così davanti l'ammirabile David in bronzo del Museo Nazionale di Firenze, la mente si volge a una scultura greca; — chè la figura deliziosa di Donatello ha greco il sentimento, greca la forma, nè ha alcuna analogia colle statue del campanile, e nessuna direi quasi, coll'Annunciazione di Santa Croce; — il David del Museo fiorentino potrebbe essere d'un artista greco.

Questa figura giovanilmente energica, cesellata classicamente ci prepara alla conoscenza di una serie di busti, giovanetti vispi e delicati, cui si intreccia una corona d'angoli sonanti e ballanti modellati da Donatello in più luoghi, a Prato nella Cattedrale, a Padova nel Santo, a Firenze in S. Maria del Fiore, ⁽¹⁾ modellati, dico, tra un'opera e l'altra di grande impegno, ciò che ricorda Virgilio il quale, mentre era intento all'*Eneide*, componeva qualche egloga delle *Bucoliche*.

Rivenendo alla statua del David, mi pare che il suo pregio stia in sè e fuori di sè perchè Donatello se ne servì a rimettere in onore il nudo che, secondo il Cellini, è la parte più difficile nelle arti del bello. Ed è un segno della impressione che fecero al maestro le antichità greche e latine come è un segno delle sue tendenze realistiche, la bellezza dei suoi ritratti dopo tanto tempo che la scultura iconica era stata abbandonata.

Continuo: Donatello trovasi a Padova dal 1444 in

⁽¹⁾ I putti accennati si trovano ora nel Museo dell'Opera di S. Maria del Fiore e son quelli della celebre Cantoria.

avanti per diversi anni; vi incontra lo Squarcione che aveva ordinato una Raccolta di antichità meravigliosa e il suo grande discepolo Andrea Mantegna e colà il maestro lavora molto, ha molti operatori e un seguito. Invitato a fare la statua del Gattamelata, si ispira ai cavalli che ornano il San Marco e nei putti danzanti di S. Maria del Fiore, non modella gli angoli tutta tenerezza e beltà che la fantasia sogna se, come in questo caso, si intenda abbellire una chiesa, ma figure robuste con facce larghe e gaudenti che starebbero bene in un triclinio rallegrato da rumorosi simposi glorificanti la santa natura. — E lo scultore fiorentino non si serve sempre dei modelli antichi per dar vita a marmi moderni ma fa rivivere altresì, sotto i colpi del suo scarpello, dei soggetti antichi. Ecco i medaglioni Medicei, esatte riproduzioni di camei greci e romani, ed ecco la cosiddetta *patera* in bronzo assegnata a Donatello ora al Museo di South Kensington ⁽¹⁾.

Per questa via il maestro immortale innesta la propria arte all'arte di Atene e di Roma, ed è il perfezionatore delle sculture di Piero di Giovanni Tedesco e Niccolò di Piero de' Lamberti d'Arezzo.

Nell'ammirazione di Donatello alle opere antiche non debbono considerarsi estranei i suoi rapporti cogli umanisti più chiari del suo tempo. L'unione tra

⁽¹⁾ Questa *patera* — tutti la dicono così ma veramente è un ornamento da specchio non una *patera* — è stata molto discussa. Qualcuno non l'assegna a Donatello ma a uno scultore dei primi del Cinquecento.

artisti e eruditi è stata sempre feconda. Un secolo avanti, Giotto e Dante, Petrarca e Simone Martini erano stretti da vincoli d'amicizia con molto vantaggio della pittura nazionale; e Donatello, ascoltando i dotti che si riunivano nella sua bottega forse prendendo parte alle loro dispute, fortificò il culto dell'arte antica.

Donatello fu dunque a Padova chiamato — narra il Vasari — dalla Signoria di Venezia venuta a conoscenza della sua fama; ma pare più probabile che sia stato invitato dai figli del Gattamelata, che vollero da Donatello la statua del padre. Lo scultore fiorentino fu a Padova, vi lavorò e vi ebbe seguito lo dichiarai, ma bisogna dire qualcosa di più, perchè la permanenza di Donatello nel Veneto, ha una importanza artistica profonda. Prima di Donatello nell'Alta Italia soltanto Giotto aveva esercitato un'influenza capitale da paragonarsi a quella di Donatello, indi Bramante e Leonardo. Come il Perugino a Firenze, Donatello a Padova avea aperto bottega e avea riunito una quantità di lavoranti parte dei quali ebbero nome illustre nell'arte.

Andò a Padova, Donatello, per eseguire la statua equestre del Gattamelata — lo sanno: — ma nell'istesso tempo ricevette l'incarico di una serie di bassorilievi e di varie statue, ornamento d'un altare per la chiesa del Santo; e Donatello disimpegnò il grave lavoro con molto suo onore e con grande soddisfazione dei padovani, i quali per tenere a Padova il maestro fiorentino, non si stancavano di affidargli lavori e col-l'elegerlo lor concittadino, ne appagavano l'amor pro-

prio. Ma Donatello, che non era vanitoso, invece di intenerirsi alle carezze dei padovani sognava la sua Firenze dove era esposto più facilmente al biasimo, ma il biasimo lo eccitava allo studio e lo spingeva a gloria maggiore ⁽¹⁾.

Comunque Donatello stette a Padova vari anni e di questa sua permanenza sono abbondanti le prove. Basta andare a Padova, dirò meglio nel Veneto; l'occhio abituato all'arte di Donatello resta ivi sorpreso da frequenti opere sfiorate dal gusto donatelliano.

Alla sua bottega i lavoranti erano numerosissimi; primeggiava Bartolomeo Bellano non Vellano, come quasi sempre si sente chiamato, stato probabilmente maestro di Andrea Riccio detto Briosco e Giovanni da Pisa che tra il 1444 e il 1449, assieme ad altri, aiutava Donatello nei lavori del Santo ⁽²⁾.

L'influenza di Donatello non si limitò a quei giovani che stettero sotto di lui ed è vivissima nel grande Mantegna pittore il quale, con Donatello scultore, non

⁽¹⁾ Curiosa analogia! i rapporti fra Donatello e Michelangiolo sono moltissimi. Mi ricordo che Michelangiolo soleva dire che chi combatte con dei dappoco non vince nulla. A un dipresso è lo stesso concetto di Donatello seccato dalle lodi dei padovani i quali, secondo lui, non avevano la vista acuta dei fiorentini nelle cose d'arte.

⁽²⁾ Questo Giovanni da Pisa non è Giovanni Pisano di due secoli addietro. Vissero anche due Niccolò Pisano — vi fu lo scultore del XIII secolo e il pittore di scuola ferrarese fiorito tra il XV e il XVI secolo: — imitò Lorenzo Costa, il Garofalo e Dosso Dossi.

ebbe i rapporti de' lavoranti e d'un maestro che esercitano l'arte medesima.

Nè sembri strana la influenza viva di uno scultore sur un pittore; queste contraddizioni apparenti sono numerose nel Rinascimento. Dalla bottega del Verrocchio scultore escirono Lorenzo di Credi pittore, il Perugino pittore e Leonardo; dalla bottega del Ghirlandajo pittore esci Michelangelo scultore; Andrea Pisano scultore lavorò vuolsi sotto Giotto pittore e Benozzo Gozzoli pittore sotto il Ghiberti scultore.

Donatello a Padova è il titolo di un elegante e dotto studio del Bode: non potendomi fermare ancora su questo punto, addito allo studioso il lavoro dell'egregio critico berlinese.

Superfluo aggiungere che Donatello ebbe un seguito anche in Toscana dove teneva — altro segno della sua modestia! — una botteguccia « senza nessuna sostanza eccetto un poco di maserizia, dove si qualificava, di 41 anno « intagliatore »: — intagliatore no professore.

A Firenze negli anni che lavorò assieme a Michelozzo (1425-1433) Donatello, primeggiò sempre sul suo cooperatore. Michelozzo artista vivace, scultore e architetto abbandonava la scultura dopochè, per seguire a Venezia Cosimo il Vecchio, lasciava Donatello; e Donatello deve avere influito sulla sua risoluzione: la potenza scultoria di Donatello aveva scoraggiato Michelozzo scultore e Masaccio, Paolo Uccello subirono anch'essi l'ascendente di Donatello come molti altri artisti lo subirono soprattutto quel Bertoldo di Giovanni scultore « suo creato », che finì i pergami di bronzo in

S. Lorenzo a Firenze, cominciati da lui, — da Donatello; ma questi segnaci rallentarono il passo alla scultura donatelliana come i discepoli di Giotto lo rallentarono alla pittura.

Nè ciò ha nulla di straordinario.

Uno spirito ardito, un artista di genio che padroneggia la materia come Donatello, sapendo esser vero come il più forte dei realisti moderni e classico se ciò si proponga; — uno spirito ardito, un artista di genio come Donatello, non appartiene a un'epoca ma all'eternità; così egli è grande oggi come sarà fra cento anni e come era grande ai suoi tempi.

Se pertanto nell'armoniosa venustà delle forme non sempre conseguì la perfezione degli antichi, Donatello ebbe superiore a questi antichi il senso della vita; l'espressione, « la fierezza » direbbe il Vasari: Donatello il più ardito, il più grandioso, il più alto dei realisti; il più liberale, il più schietto, il più sapiente imitator degli antichi, a quale dei suoi grandi contemporanei può confrontarsi? Al Ghiberti? a Luca della Robbia? a Iacopo della Quercia? Il Ghiberti! Il Ghiberti sta a Donatello come Raffaello a Michelangiolo, Mariotto Albertinelli a Fra' Bartolomeo, il Perugino a Luca Signorelli. Il Ghiberti è uno scultore mistico paragonato a Donatello; e rappresenta meglio del nostro maestro lo spirito artistico del XV secolo. In lui non scatti nervosi, nè audacie come in Donatello..... ma, che sèguito diretto ebbe? Per natura rappresentante la conciliazione fra il moderno e l'antico, il reale e l'ideale, il Ghiberti volto allo studio delle espressioni misurate, non ebbe il linguaggio universale di

Donatello. Donatello è universale, per questo vola sopra a tutti i contemporanei suoi: a Luca Della Robbia che sta vicino al Ghiberti come Iacopo della Quercia a Donatello. È universale, Donatello, come Shakespeare e come Rembrandt; come il più grande poeta inglese e il più grande pittore olandese, è profondamente umano e come Shakespeare e come Rembrandt ha espresso tutti i sentimenti che possono agitare un'anima sensibile. Se qualche volta il suo realismo appare una sfida alla bellezza classica, il sentimento di questa medesima bellezza gli ha ispirato note dolci e patetiche, in cui la grazia si associa alla passione.

L'arte del Ghiberti dunque, fredda, equilibrata, timida rispetto a quella donatelliana, tocca più la mente che il cuore; e l'arte di Donatello ardita, impetuosa, umana, è l'arte d'un ribelle ed ha qualcosa che sta fuori di sé.

Ah, Signori miei, è in questo *di più* che sta il segreto dell'avvenire di un'arte e di un artista. È per questo *di più* che il grande Donatello vive nella mente e nel cuore degli artisti a lui posteriori e vive nel meraviglioso Michelangiolo: — « il gran Donatello e il meraviglioso Michel-Agnolo quali sono istati dua li maggiori uomini dagli antichi in qua », diceva il Cellini davanti il Granduca.

Per rivedere lo spirito di Donatello bisogna aspettare fino a Michelangiolo della Cappella Sistina. Il moto, la passione, la fierezza ebbero bensì un considerevole rappresentante in Luca Signorelli, nato venticinque anni prima che morisse Donatello, morto quarant'ott'anni dopo che nascesse il pittore della Sistina

e prima che Michelangiolo dipingesse la Sistina erano eseguite le pitture del Signorelli nel Duomo d'Orvieto e era stato scolpito da Donatello il S. Giorgio e il S. Giovanni Evangelista, avanti che Michelangiolo immaginasse la figura del David e il Mosè che mette spavento. Che il David michelangiolesco abbia una certa consanguineità col S. Giorgio donatelliano e il S. Giovanni Evangelista la abbia con il Mosè è evidente.

Se ne deve rimproverare Michelangiolo? Cosa dovremmo dire, allora, di Donatello? L'arte, o Signori, incomincia l'opera del genio prima che esso s'imponga sulla scena del mondo. V'è come un precedente e quasi inconsapevole lavoro di molti che preparano e spianano la via al genio che finalmente giunge e riempie la vita colla sua onnipotenza.

Ma tra Donatello e Michelangelo la somiglianza ha dello strano. Parafrasando un noto verso dantesco, Michelangelo scriveva: « Io vo per via *men* calpestate e solo ». Forse quando scriveva quel *meno*, il Buonarroti pensava a Donatello ⁽¹⁾.

Anche Michelangiolo modellò un Cristo che avrebbe fatto rabbrivire Brunellesco. E Donatello col Cristo dell'uova cominciava la sua carriera, Michelangiolo col Cristo della Deposizione in S. Maria del Fiore, la finiva.

Michelangiolo che s'era scostato dal vero per far trionfare la propria personalità, segna forse col nudo della Deposizione il ritorno a un alto concetto d'arte che sta tutto nel vero; ed è, nella sua rigidità rea-

⁽¹⁾ Altri scrive *non* calpestate.

listica, quel Cristo morto, un insegnamento fecondo dato dalle anime unite dei due più alti scultori italiani, quando il manierismo stava per invadere il campo dell'arte. Insomma Donatello e Michelangiolo sono i più grandi rappresentanti dell'arte moderna; e non amare Donatello e Michelangiolo è non amare la potenza del genio che s'impone alle fluttuazioni del sentimento, del gusto, della moda; e non amare questi Prometei dell'arte è non amare l'arte che sta nella vita, nel cuore, nella sensibilità umana; è non amare i due ingegni più schiettamente italiani che siano mai vissuti; è non amare, lo ridirò col Cellini, « li dua maggior uomini quali sono istati dagli antichi in qua ».

I geni si equivalgono: sentenziò un grande poeta forestiero. Donatello vale dunque Michelangiolo, vale Leonardo, vale Raffaello, vale Rembrandt. Vale Michelangiolo e vale Rembrandt soprattutto, Donatello, perchè egli non ebbe comune con Leonardo l'indifferenza all'antico e non possedè l'eclettismo di Raffaello. La sua arte sta tutta nella vita e i contrasti dell'animo seppe avvivare con forma appropriata senza sforzo, mai. Donatello è il più originale degli artisti del XV secolo, come Michelangiolo e Rembrandt lo sono delle rispettive età. L'arte di Donatello sta, dunque, tutta nella vita. Non così l'arte di Michelangiolo e di Rembrandt; all'arte di Michelangiolo e di Rembrandt non bastano le forme consuete e i sentimenti universali del core umano; — l'arte di Rembrandt e di Michelangiolo vagheggia un altro mondo diverso dal nostro: — penetrarvi è da incauti se non

si appartiene alla generazione.... — che dico? — quei grandi non hanno nè possono avere discendenti.

Rembrandt assorbe colla sua fiera originalità i propri scolari e li condanna — suprema condanna per un artista! — a non vivere di vita propria; Michelangiolo apre la via alla scultura pomposa del Secento e prepara il Bernini, Donatello....

Donatello ci dà Michelangiolo.

Dunque non si domandi:

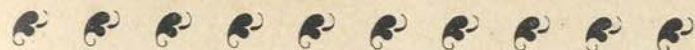
— *Fu vera gloria?*

- 1887 -



EDOARDO BURNE-JONES

« Hélas! je suis un chant d'amour.
Triste ou gai tour à tour ».



SE LA STORIA moderna, in qualunque aspetto si consideri, non fosse meno conosciuta della storia antica, se le bellezze di Menfi e di Tebe, di Atene e di Olimpia, di Roma e di Pompei, di Ravenna e di Palermo non si conoscessero più degli artisti moderni, il nome di Edoardo Burne-Jones sarebbe più noto in Italia, ove il linguaggio dell'arte sembra ascoltato con particolare interesse.

Volle fortuna, pertanto, che a Venezia sorgesse l'idea di tener delle Esposizioni biennali d'arte internazionale e gli artisti inglesi, i quali non espongono tanto facilmente fuori dal loro paese, accettassero di prendere parte alle Esposizioni di Venezia; e volle fortuna ancora che fra questi artisti fosse il Burne-Jones⁽¹⁾.

Per questa ragione anche coloro che vi parlano dei bassorilievi policromi dell'Egitto, delle panatenee di Fidia, di pittura ellenistica e di mosaici bizantini, e non

⁽¹⁾ Ci si riferisce all'Esposizione del 1895 ove il Burne-Jones era rappresentato a Venezia da una sola tela, e non da una di quelle che meglio attestano la ineffabile dolcezza del suo temperamento.

sanno che esiste una pittura moderna inglese, cominciarono a balbettare il nome del Burne-Jones, magari quello dell'Hunt e certo quello del Leighton.

In questo modo il Burne-Jones cominciò a sorgere sul nostro orizzonte; ed è male che si tardi abbia cominciato ad essere conosciuto fra noi, essendo egli innamorato dell'Italia e all'Italia e ad un italiano dovendo egli i primi palpiti della sua arte.



Il padre, Riccardo Burne-Jones, d'origine gallese sereno, buon provinciale, era uomo diritto e profondamente religioso; lo stesso la madre Elisabetta Coley.

Eravamo intorno al '33; (il Burne-Jones nacque il 28 agosto di quell'anno) e i suoi biografi non dicono come fu accolta la venuta del nostro rampollo, ma non deve aver riscaldato soverchiamente la famiglia. Non si doveva essere inclinati agli entusiasmi in casa di Riccardo Burne-Jones, e la rigidità vi doveva superare il giusto diritto; quanto all'arte, essa era un'ignota od un'oscura come la istruzione che non fosse il solito leggere e scrivere. Ecco un episodio a prova di questo giudizio il quale non vuol essere nè duro nè oltraggioso.

Un giorno — narra il Burne-Jones — passeggiavo per le vie di Birmingham, quando mi venne fatto di fermarmi alla bottega d'un libraio a leggere il titolo dei libri, a un tratto scorgo di là dalla vetrina un giovane immerso nelle carte d'uno scrittoio.

— Come cambierei la mia vita con la sua! mi venne fatto di esclamare — narra il Burne-Jones. Ed era giovanetto.

Ciò vuol dire che in casa si parlava poco di libri e se non erano un frutto proibito come in molte famiglie italiane, non formavano nemmeno una parte della suppellettile necessaria alla vita domestica. Ma il padre — dissi — era profondamente religioso, perciò a soggiungere che egli carezzava l'idea che il figliuolo entrasse nella chiesa inglese, non dico una cosa la quale possa meravigliare. E il figliuolo undicenne fu messo sulla via del sacerdozio ed affidato ad una delle migliori scuole di educazione religiosa — la scuola re Edoardo.

Realmente non fu male che il Burne-Jones frequentasse questa scuola, anche se non sentiva trasporto alla carriera sacerdotale: egli poté istruirsi al mondo classico, ed avvicinare molti giovani che in età matura toccarono gradi eminenti nella gerarchia ecclesiastica; e la corrente di simpatie che ne emerse, giovò al pittore.

Omero e Virgilio, appena poté essere in caso di intenderli, furono la lettura prediletta del Burne-Jones; ed egli si innamorò di questi due autori, come un cavaliere antico d'una dama gentile. Questo amore ci è attestato da alcuni suoi disegni.

Terminati gli studi alla scuola re Edoardo, bisognava mandare il giovanetto ad Oxford; ed il padre contento de' frutti già raccolti, ve lo iscrisse interno.

Sui primi tempi tutto andò bene ma poi il futuro pittore cominciò a lagnarsi; la vita di Collegio era monotona per lui, spirito geniale; nè il suo amore al mondo classico aveva ad Oxford l'eco che sperava trovarvi e se la buona ventura non lo avesse fatto in-

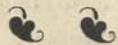
contrare col Morris, chissà cosa sarebbe avvenuto del neo-collegiale di Birmingham.

Guglielmo Morris si trovava ad Oxford, perchè era destinato, anche lui, alla carriera ecclesiastica, e i due si intesero subito; e come Pellico nella *Francesca* debbono aversi detto scambievolmente:

« Vederti, udirti, e non amarti... umana cosa non è. »

Difatti i due collegiali si isolarono, e negli intimi colloqui si comunicarono le loro idee e fondarono i principi della loro carriera, che non erano precisamente quelli ideati dalle rispettive famiglie. Nessuno pertanto pensava a quel che sarebbe sorto dall'amore di que' due collegiali i quali si erano casualmente incontrati nel Collegio d'Oxford, e nemmeno le famiglie rispettive supponevano quel che avvenne.

Cosa avvenne lo vedremo subito.



L'Artista ⁽¹⁾.

Il Burne-Jones e Guglielmo Morris terminavano i loro studi ad Oxford nel 1855 e per quanto la vita

(1) D'aspetto il Burne-Jones è regolare. Ha fronte spaziosa e sguardo contemplativo. Porta la barba e i capelli lunghi, diligentemente raccolti. Vari anni sono il Watts gli fece il ritratto; e nel ritratto del Watts, il pittore di Birmingham appare assai diverso di quello che ora è. Quivi la testa del Burne-Jones è incorniciata da una capigliatura più abbondante di quello che oggi non sia ed ornata d'una barba cappucinesca.

di collegiali non fosse piaciuta nè all'uno nè all'altro, essi impiegavano bene il tempo e uscirono dalla scuola nudriti di forti ed elevate letture. La preparazione di entrambi era letteraria più che artistica; ma ad Oxford il disegno e la pittura avevano cominciato ad agitare l'animo dei due giovanetti.

In fondo ciascuno covava una grande idea: — quella di far gli artisti.

Che trafitta pel vecchio di Birmingham!

Chi aveva gettato nell'animo del Burne-Jones questa idea? Dove mai costui ne aveva raccolto i germi, egli che in casa non sentì mai parole riverenti verso l'arte la quale formava il suo sogno? Guglielmo Morris?

Avvenne quindi al Burne-Jones quello che capitò al Leighton. Perciò la vocazione ereditaria non ha nulla che fare qui, se non si voglia trovare nello spirito religioso del padre, la sorgente di quel raccoglimento mistico, di quel bisogno di idealità che ebbe fin da giovanetto il Burne-Jones e formò la base della sua estetica. Ma la legge atavica che spiega molto, non spiega tutto.

Ecco qua.

Viveva a quei tempi a Oxford un intelligente di pittura il quale, sensibile al movimento che andava agitando il campo dell'arte inglese, che si disse e si dice preraffaellismo, si fe' incoraggiatore di due fra i pittori che ne erano a capo: Holman Hunt e Giovanni Everett Millais.

Per meglio intendere l'arte del Burne-Jones non è inutile spiegare cos'è il preraffaellismo. La parola vorrebbe indicare la origine dell'arte preraffaellita;

— arte anteriore a Raffaello — e lungi da significare una esumazione od una opposizione, questa parola vuole esprimere una tendenza ed una evocazione sinceramente squisitamente poetica.

Fu un entusiasta del preraffaellismo, quegli che mise in mano il pennello al Burne-Jones, un italiano nato a Londra, innamorato di Dante, poeta de' più ispirati, pittore dei più suggestivi, figlio d'un poeta, patriotta e agitatore, rifugiatosi a Londra. — Nominai Dante Gabriele Rossetti. Questi, nelle cui vene scorreva il sangue caldo degli Abruzzi, nato nel 1828 in una famiglia dove le lettere erano in profonda stima, e ignota la schiavitù del pensiero, divenne l'iniziatore d'una riforma artistica o, per lo meno, l'oppositore più temibile dell'arte accademica. Poeta, e, ripeto, poeta squisito, inimico d'ogni volgarità e esaltatore de' sentimenti più delicati dell'anima umana, un dì — nel 1844 — ebbe occasione di vedere un cartone d'un pittore inglese che aveva viaggiato in Francia e nel Belgio, in cui, con accenti per que' di ribelli, l'arte sembrava aver preso atteggiamenti di sfida contro lo spirito conservatore dell'arte inglese. Il pittore era Ford Maddox Brown, il cartone rappresentava *Guglielmo il Conquistatore* ed era destinato alla decorazione del nuovo Palazzo di Westminster. Dante Gabriele Rossetti era allora molto giovane, ma ebbe l'animo fittavia di scrivere al pittore esprimendogli il desiderio di mettersi sotto di lui; — e ci volle un animo ardente davvero a esprimere questo proposito — mentre Maddox Brown provocava scandali o seminava indifferenza. Comunque il figlio del proscritto italiano, divenne

scuolare di Maddox Brown, e da qui comincia il preraffaellismo che egli, poeta più che pittore, promosse col suo amore allo spirito mistico dell'arte medioevale, a cui si sentiva irresistibilmente attratto dalla lettura di Dante.

Dante Gabriele Rossetti avanti di vedere il cartone di Maddox Brown aveva frequentato i corsi dell'Accademia, ma l'insegnamento ufficiale l'aveva scoraggiato e respinto; ed egli deve tutto a Maddox Brown, perchè senza il cartone di *Guglielmo il Conquistatore* le energie creatrici del suo spirito sarebbero rimaste forse lungamente inoperose.

Le teorie estetiche di Dante Gabriele Rossetti trovarono proseliti ed amici; perocchè l'estetica della nuova scuola, non consigliava la copia materiale dell'arte medievale, ma voleva lo studio del vero associato intimamente all'ideale. La fantasia, il pensiero, l'anima, occupano quindi un gran posto nella estetica preraffaellita, e la forma non è che strumento e mezzo d'espressione; così il realismo preraffaellita è diverso da quello d'oggi ed i preraffaelliti insistano o non insistano sullo studio dei particolari, si mostrino o non si mostrino innamorati del Botticelli o del Mantegna, sono soprattutto e innanzi tutto degli intellettuali.

Sbagliano quindi coloro i quali non vedono nella pittura preraffaellita che un voluto e manierato ritorno all'estetica dei Quattrocentisti italiani. Difatti Dante Gabriele Rossetti che aveva viaggiato pochissimo, non aveva mai veduto l'Italia, suo paese d'origine, e nemmeno la Francia quando le sue idee ribelli cominciarono a divampare. Il vero si è che il preraffaellismo,

sotto le mani de' suoi adepti, assume tali varietà da metter in imbarazzo chiunque si studi di comporlo entro una formula. E la formula potrebbe esser questa: reazione all'arte immobile dell'Accademia, studio dal vero, pensiero, sentimento, poesia, il tutto espresso con accento individuale.



Lo spirito poetico di Dante Gabriele Rossetti cominciò ad insinuarsi nell'animo del Burne-Jones per via d'una stampa contenuta in alcune liriche dell'Al-lingham. — La stampa era firmata D. G. R. (Dante Gabriele Rossetti) ed apparve agli occhi del Burne-Jones una visione piena di quel misticismo che egli cercava avidamente nelle letture. Pel Burne-Jones le tre iniziali a pie' della stampa, nascondevano il nome di una persona ignota e la ricerca di questa persona deve averlo agitato.

Arrivarono le vacanze del 1855 e il Burne-Jones si recò a Londra col proponimento di presentarsi al Rossetti.

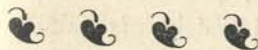
Il figlio del profugo italiano insegnava allora il disegno in un Collegio d'artigiani, e v'era stato messo dal Ruskin.

Il modo con coi il Burne-Jones si presentò a Dante Gabriele rammenta la maniera colla quale questi si rivolse al Maddox Brown. Nessuna carta, nessuna presentazione; gli piacque — si ricorda? — il cartone di Westminster, scrisse all'artista, s'incontrò con lui, e si mise sotto la sua bandiera: — Dante Gabriele era

giovanissimo e il Burne-Jones era poco più che ventenne, quando si trovò a faccia col suo futuro maestro ed amico.

Non ho bisogno di mostrare i punti di comunanza esistenti fra il maestro e il discepolo, e la facilità con cui i due dovettero intendersi. E dovette correre difatti, fra loro e subito, la corrente di simpatia che si fortificò col tempo e giovò immensamente alla causa dell'arte in Inghilterra.

Nel 1856 dunque il Burne-Jones trovavasi a Londra sotto la disciplina del Rossetti. La disciplina del Rossetti! Cosa era mai? La copia dell'antico? No. Lo studio dei Quattrocentisti italiani? Nemmeno. Dante Gabriele era un intelletto libero ed accompagnò il suo discepolo sulla via dell'ideale, della visione, del sogno. Il Burne-Jones non si era ingannato, aveva trovato il maestro adatto e su questa via l'arte si disponeva a accordargli i doni che essa concede soltanto a chi si affida alla sua propria stella.



Teniamo presente la natura mistica e poetica del Burne-Jones e la sua educazione, se si vuol intendere il perchè nella sua arte risorgano simultaneamente i vecchi personaggi della favola antica e le plastiche leggende del Medioevo.

La pittura nobilitata dal pensiero e non problema tecnico di colori e di luce esclusivamente, trovava l'Inghilterra ben disposta ad accoglierla. Il valore mentale del soggetto, interessò sempre gli Inglesi; i quali vol-

lero che il pennello e la storia narrassero, describesero e commentassero la vita. Ond'è che i pittori inglesi non si volsero soltanto ad appagare le esigenze materiali dello sguardo, ma tentarono di sovrapporre, alle crudezze prosaiche del disegno, la pensosa fissità della mente e lo slancio poetico dell'anima.

Il segreto di ciò sta un po' nel carattere della storia inglese. Nessuna storia è più attraente e variata. Che diversità di razze e di costumi! Che prodigiosa successione di avvenimenti! Che figure strane e forti! Nessun altro paese avrebbe potuto offrire tanto materiale ad uno scrittore come lo Scoot, per mettere insieme la sua vasta produzione letteraria meravigliosamente varia di disegno, di movimento, di colorito.

Pensate un istante a Maria Tudor; a questa donna crudele e riflessiva, forsennata e studiosa, incoerente e mistica. Altro che Agrippina! Altro che Teodora! Di fronte al molteplice aspetto di questa natura bizzarra perfino Vittor Hugo indietreggiò, e il suo dramma di *Maria Tudor* sta forse fra i lavori più vuoti ed infedeli del poeta delle *Orientales*, dei *Châtiments* e della *Légende des Siècles*.

Così è facile intendere come entrasse bene nell'ambiente inglese l'arte del Burne-Jones. La quale si affina nella ricerca del pensiero, si nobilita alla fonte del sentimento e si riveste d'una forma vaga, ingenua, irresistibile.

L'arte del Burne-Jones è fuori dunque dal carattere comune e generale; e come l'Ibsen il quale non parve a M. Prozor un uomo di questo mondo, il Burne-Jones è un uomo che sta oltre la vita terrena. La sua pit-

tura è sbocciata dal germe gettato da Maddox Brown e coltivato da Dante Gabriele Rossetti; e il fondo di misticismo che il Burne-Jones conservò nella profondità dell'anima, dette alla sua pittura un accento individuale e teneramente poetico. Nè le simiglianze che ha il Burne-Jones col Botticelli ed il Mantegna sono artificiosamente volute. Egli si avvicinò la prima volta ai due altissimi maestri italiani, e il suo sguardo e la sua anima restarono sedotti. E studiò il Botticelli e il Mantegna; li studiò perchè si sentiva portato a quel genere di idealizzazione plastica, e a quell'espressione misteriosa e delicata che posseggono in sommo grado, specialmente i dipinti botticelliani. Così il Burne-Jones nelle eleganti figure di donna del Botticelli ritrovava le figure sottili che assieme a Dante Gabriele Rossetti aveva intraveduto leggendo la « Divina Commedia », e nei guerrieri del Mantegna ritrovava il tipo de' cavalieri del Medioevo, di cui si era formata l'immagine ideale commentando la istoria leggendaria de' Cavalieri della Tavola Rotonda e di re Arturo; — questa specie di Carlomagno Britannico.

Voi griderete al tradimento; voi direte, che il Burne-Jones infiammato dall'arte de' Quattrocentisti italiani abbia abbandonato il suo maestro, il suo primo ispiratore. No; l'anima del Burne-Jones era inclinata a ricevere il calore di questi raggi; e come egli entrò in comunanza d'idee con Guglielmo Morris e si sentì attirato dallo spirito di Dante Gabriele, così la natura sua si fuse con quella de' due grandi Quattrocentisti italiani; tanto sono forti e intense l'analogie che corrono fra il Burne-Jones, il Botticelli ed il Mantegna.

Quanti di noi ci sentiamo a disagio in questa vita in cui la sincerità è in perpetuo esilio? — E se vivendo una esistenza intellettuale, un pittore trova la pace del suo animo; se sognando come Dante mentre disegnava Beatrice, invece di darci delle volgari mondane, dipinge degli angeli; e invece di far de' campi che la tempesta sfigurò, dipinge il paradiso profumato di rose, volete dire che il pittore è un vile imitatore perchè altri prima di lui dipinse gli angeli invece che donne vane e le rose in luogo di sterpi?

Sarebbe poi molto ingiusto tessere delle accuse su questa trama volgare, ed io mi compiaccio che un artista come il Burne-Jones rinnovi le fronde dell'antica poesia e le magie delle vecchie leggende, e le rinnovi con una pittura poeticamente sincera ed una forma fatta di sottili e ripetute osservazioni che riposano tra la bellezza delle figlie d'Albione e il rispetto alla natura illimitata nel tempo e nello spazio.

Il Burne-Jones, che vola oltre la vita e spazia colla mente in un'atmosfera che non è la nostra, unisce il suo nome a quello dello Swinburne e del Tennyson; e la sua anima a quella dei pittori che esaltarono colla bellezza corporea, la bellezza spirituale e col fascino dei colori la luce del pensiero.

Oltrechè il pittore dell'eleganza e della grazia, come venne chiamato il Burne-Jones, io lo direi il pittore dell'amore; e l'amore che egli dipinge non è quello carnale dello Zola nè l'Eros malizioso di cui il Bourget traccia la fisiologia; è l'amore sentimentale e senza tristi avventure, l'amore che consola la vita colla sua tenerezza e la sua purità. Perocchè il Burne-Jones, ben-

chè innamorato delle finzioni antiche e della poesia medievale, è un artista eminentemente casto, e poco si compiace al disegno del nudo e giunge a drappeggiare Venere come certi pittori antichi drappeggiarono Cristo crocifisso.

E come un figlio il quale ereditò le virtù del padre, e del padre non ripete ogni tendenza, così il Burne-Jones mostra, a chi sa intenderlo, che egli è un uomo del Nord; e il sorriso meridionale non ne incurva le labbra lungamente ma la passione, la melanconia, l'abbattimento, si impadroniscono di lui nato nel grigio paese del Byron.

Ecco per qual via il Burne-Jones si fa mortale.

Ma anche guardando la natura che lo circonda, egli è un artista individuale il quale piega, a così dire, la natura medesima ai suoi capricci e la riduce schiava della sua fantasia. E popola le sue tele di figure estremamente lunghe, ed imprime alle sue figure atteggiamenti d'abbandono, formando dei piccoli poemi di *spleen* i quali si addicono perfettamente a lui, al temperamento inglese e al momento storico che traversiamo.

La libertà che si prende il Burne-Jones è dunque infinita sia pensando sia dipingendo. Educato nel mondo dei forti, cresciuto fantasticando coi cavalieri erranti del Medioevo, abituato all'inverosimile, non cede alla ragione dei fatti reali; e questa è la caratteristica capitale del Burne-Jones.

E come disegna? come dipinge?

Nel disegno è più grazioso ed elegante che vero; spesso ammirabile nella linea, come il Perugino si ripete. Difatti le innumerevoli figure di donna di cui

popolò la sua fertile produzione pittorica, poggiano il corpo quasi sempre sur una gamba soltanto, e sono avvolte in ampi paludamenti a pieghe, sottili, uncinata, ripetute come quelle d'una scultura greca.

Come dipinge...

La verità del tono non gli interessa più che il vero nel disegno. Il Burne-Jones ha un'arte integra dominata da un'unica idea e serva di un solo proposito; e se egli non vuol ubbidire al vero, non so in nome di quale estetica immobile ed infallibile, si possa condannare. Così, inimico di qualsivoglia sciatteria, il Burne-Jones è un esecutore accurato meticoloso, e se alle volte dai suoi quadri sbucano le corna dello sforzo, un'armonia ne sboccia pure, bella ed affascinante come un sogno. Qualche volta, cade dunque nel pesante per troppa coscienza, e il pittore accarezza i particolari insignificanti — le foglie del roseto e le nuvole bianche o dorate del cielo — collo stesso fervore delle cose capitali.

Il modo di dipingere del Burne-Jones si studia e si indaga bene ne' suoi moltissimi acquarelli, parte molto ragguardevole della sua produzione. Essi non hanno aspetto fresco, vivace, spontaneo; e chi ama la macchia a pennello volante, farà a meno del Burne-Jones.

Ma vorreste ridurre tutti i pittori a disegnare e dipingere allo stesso modo? Lasciate che ognuno rappresenti le immagini della fantasia come gli piace.

Il Burne-Jones si occupò anche di decorazione e disegnò mosaici, tappezzerie, vetri.



Presentato da Dante Gabriele Rossetti al Tennyson, al Browning, al Watts e vivamente raccomandato al Ruskin, il Burne-Jones principiò a disegnare ed a dipingere per la critica ed il pubblico che liberamente doveva discuterlo nelle Esposizioni. Nei primi tempi fece de' disegni su pergamena ed a penna, iniziando il suo sistema di esecuzione coscienzioso e paziente; e i disegni più vecchi sono del 1856, cioè risalgono all'anno in cui il Burne-Jones, ispirandosi alla leggenda dei Nibelunghi dipinse o schizzò il suo primo quadro ad olio; l'anno dopo pose mano ai suoi cartoni di vetri destinati al Collegio di Bradfield. Dopo, col suo maestro e con altri compagni, si provò nell'affresco e fu ad Oxford. Ma egli e i suoi compagni, essendo inesperti nella tecnica della pittura murale, non fecero nulla di buono e queste esperienze d'un brillante gruppo di pittori, si rievocano unicamente per fedeltà storica.

Finora il Burne-Jones era vissuto di consigli: il mondo dove il suo genio nascente poteva fantasticare, gli venne aperto da due viaggi che fece in Italia; il primo nel 1859, il secondo nel 1862. Il Botticelli e il Mantegna lo accompagnarono nelle sue poetiche peregrinazioni traverso i dolci clivi di questo mondo ideale, e nel '62 fu la prima volta a Venezia, ammirò i Primitivi, adorò il Carpaccio e alla sua adorazione partecipò il Ruskin cui era sfuggita sin allora l'importanza del grande maestro veneto.

Il seguire a passo a passo la vita artistica del

Burné-Jones sarebbe impresa molto grave trattandosi di un pittore quant'altro mai fecondo vario e bizzarro.

Nel 1865 espose alla Galleria di Pall Mall un dipinto, ricordo dell'ultimo viaggio in Italia, intitolato: *Verde Estate*. Il *Verde Estate* è un gruppo di fanciulle veneziane ciarlanti e ascoltanti sdraiate sur un prato verde e vicino ad esse — indovinate? — l'Astrologia vestita in cremisino, la quale contempla una sfera per cavarvi il mistero della felicità umana. Chi avrebbe pensato di mettere il misticismo in un semplice quadro di genere? Un de' nostri pittori avrebbe studiato bene il prato, cercato una fresca nota di colore nelle donne, e se gli fosse venuto in mente di rappresentare la felicità umana, avrebbe popolato il dipinto di be' giovanetti sghignazzanti e mormoranti parole d'amore alle fanciulle.

Firenze ispirò al Burne-Jones una delle sue pitture religiose più belle: *Cristo bacia il Cavaliere Misericordioso*. Trattasi della leggenda di San Giovanni Gualberto e siamo nell'XI secolo. Un venerdì santo il cavaliere esciva fieramente armato per vendicare la morte d'un fratello; incontrato l'uccisore ebbe misericordia di lui che chiedeva perdono nel nome di Cristo morto in quel dì. La sera mentre egli, buono e generoso cavaliere, era inginocchiato all'altare d'una cappella sulla collina di S. Miniato, si senti baciare il viso e chi baciava era Cristo disceso dal crocifisso. A questo miracolo il cavaliere abbandonava le armi ed abbracciava la vita religiosa divenendo il fondatore della congregazione di Vallombrosa.

Il luogo dove avvenne il miracolo è prodigiosamente bello; ammirato dal Rossetti deve avere entusiasmato il Burne-Jones.

Il pittore dipinse un bel fondo, e mise il cavaliere nella sua armatura d'acciaio inginocchiato davanti al crocifisso e lo fece pallido, stanco, sfinito. — Ed ecco che l'immagine di Cristo discende dalla croce e il bacio divino avverte il cavaliere che i misericordiosi sono benedetti, e chi riceve le grazie del Cielo al Cielo deve direttamente pensare e il Cielo deve esclusivamente servire; — e il pittore poeta sogna dipingendo, come sognava il poeta pittore, suo maestro, allorchè, ispirandosi a Dante, ideava il suo capolavoro.

Il Burne-Jones ha un fascino ed una maestà speciale nel disegno delle figure isolate e ne effigiò parecchie.

Le *Virtù Cristiane* appartengono al ciclo suindicato e furono dipinte fra il 1870 e il 1877. Fra tutte la *Speranza* è la più nobile e bella. Essa si spinge verso una piccola nube che traversa una inferriata; la *Speranza* è incatenata ai muri d'una prigione e volge il bello sguardo, sereno, al Cielo perchè la nube vagante simboleggia la libertà. E penetrate nell'anima del Burne-Jones; vedete: — egli non potè dipingere una nera e orrenda prigione, nè credè d'esser meno efficace rappresentando un fondo architettato. Il sentimento del bello lo acceca e come il Beato Angelico, il Burne-Jones dipingerebbe belli persino i diavoli.

A questo medesimo ciclo appartengono le *Stagioni* ed il dipinto *La Fiamma Vestalis*: forse il più popo-

lare del Burne-Jones; — una bionda fanciulla di profilo, in abito e cappuccio celeste, col rosario in mano.

Al ciclo di piccole composizioni si riferiscono *I giorni della Creazione*; sono sei quadri, corrispondenti ai giorni della creazione rappresentati da angeli in piedi con un globo di cristallo entro il quale si riflette l'opera di Dio giorno per giorno. All'ultimo di l'Angelo è circondato da figure e gli angeli sono due, tre, quattro, cinque via via che passano i giorni e nel sesto la scena è allietata dal suono di un angioletto, il quale inneggia al vicino termine della creazione ed emerge tra fronde e fiori ricordando il Botticelli, l'artista più floreale de' Quattrocentisti fiorentini.

Si osserva che le teste si somigliano troppo e le figure sono lunghe; ma io premisi che il Burne-Jones, poeta e pittore, fugge le convenzioni e dipinge un mondo che egli creò a conquistare i raffinati.

L'Amore dettò al Burne-Jones delle pagine calde, frementi di poesia; e il *Canto d'Amore* del '73 è una pagina che raccoglie i sospiri d'un cavaliere e internerisce. Il cavaliere è vinto da una donna ammirabile, essa siede all'organo i cui mantici sono mossi da un Amore e il cavaliere ascolta spasimando ed è triste come il sole il quale saluta gli ultimi merli del castello e le foreste lontane.

Più forte e suggestivo il quadro del *Re Cophetua* venne esposto a Parigi nel 1889.

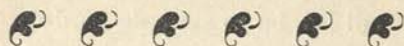
Al solito l'Amore: — e questa volta trionfa su un giovane re in armatura d'acciaio mirabilmente cesellata. Egli sta adorando una bionda fanciulla di infime condizioni, tiene in mano la corona destinata al

proprio capo (fine e suggestivo particolare!) ma la fanciulla pensosa non si cura di lui, ha lo sguardo perduto nel vuoto. Due giovinetti, due angeli, sur una terrazza vicino ad un melagrano in fiore, sfogliano alcune carte indifferenti all'idillio del re colla bionda fanciulla; ed un lembo di cielo azzurro, aggiunge serenità a questa scena profondamente umana.

Ricchissimo, il fondo smuore in una blanda tinta di marmi che acqueta i colori delle stoffe e la ricchezza circonda follemente la bionda creatura che inebria il re col suo candore, la sua bellezza e la sua povertà. Se l'aria circolasse più libera nella tela, questo quadro, che è un capolavoro, sarebbe uno dei primi del mondo.

Forse non è superiore al precedente il dipinto *Circe e le Pantere* ma nemmeno questo può dimenticarsi.

Il soggetto si svolge in una sala nella quale entra da una larga apertura, il rumore del verde Oceano solcato da barche che muovono verso destini ignoti. — Piegata e ampiamente impaludata, assai più alta d'una figura reale, Circe sta vicino alla tavola preparata a festa, e versa un liquido nero entro un bel vaso antico. È il liquido magico destinato a turbare la ragione dei convitati, le pantere, due delle quali stanno a' piedi di Circe e la carezzano con larghe e magnifiche ondulazioni. Il morato delle pantere si contrappone al bianco della tovaglia, il colore zafferano del paludamento di Circe fa bella cavata sul fondo in cui splende il ricco trono azzurreggiante dal quale discese la fata.



L'ultima volta che il Burne-Jones si presentò al pubblico con una serie di opere considerevoli, fu negli ultimi mesi del 1893.

Si aprì allora, in Londra, una delle solite periodiche Esposizioni d'Arte Decorativa dalla *Society of Arts and Crafts* presieduta da Guglielmo Morris; e questa esposizione del '93 destò molto interesse, essendovi delle composizioni del Rossetti ed alcuni cartoni del Burne-Jones e del Morris.

Il trionfatore fu il Burne-Jones. Aveva esposto dei cartoni per vetrate: il *Martirio di S. Anna*, *Gli Angeli*, *Gabriello Michele e Raffaello*, *S. Paolo ad Atene*, *Cristo che benedice i fanciulli*, nei quali il grande artista capace d'esprimere le più sottili finezze del cuore umano, mostrò di saper rinnovellare, colla squisita seduzione dell'arte, l'interesse di tipi religiosi comuni e ripetuti. Non è possibile dimenticare, dopo averlo visto una volta sola, il cartone dei tre angeli Gabriello, Michele e Raffaello — tre figure che hanno la caratteristica dell'inglesismo più raffinato. L'angelo Gabriello adorabile, indossa un lungo mantello bruno, che alza con grazia femminile ed ha il corredo d'una mantellina col rovescio violaceo, la quale lascia scoperte le maniche rosso, bruno della tunica. Sotto il suo elmo azzurro, ornato ai lati d'una squagliatura rossa, sbucano dei ciuffi biondi; e se non ci si accorgesse dalle sue grandi ali, il cui tono verde si smarrisce nel verde del paesaggio, che questa imagine è quella d'un simbolico personaggio

del Paradiso, essa si direbbe il ritratto d'una terrestre figlia d'Albione.

Il nostro pittore innamorato delle leggende e dei miti, non consacrò alla istoria cristiana molte pagine, all'infuori dei cartoni per vetrate, e fra i quadri di questo genere mi sovveno un'*Annunciazione* grande tela di quasi tre metri che non ricordo ove oggi si trovi. La lieta apparizione venne immaginata così dal Burne-Jones. Umilmente raccolta nel cortile della sua casa, presso a un pozzo, Maria si avvede dell'angelo e ne ascolta la voce divina; e l'angelo è fermo presso alla pianta d'un ulivo in fiore. La vergine vestita di bianco balza fuor dal fondo, ed il suo atteggiamento semplice, la sua espressione dolce desta un rispetto che si confonde colla venerazione. Qui ecco una di quelle libertà che il Burne-Jones era solito di prendersi: il fondo contiene degli archi esageratamente alti, ma con figure di oltre otto teste come la Vergine dell'*Annunciazione*, non potevasi non forzare la scala dell'architettura. Chi pertanto si fermasse su questo od altro simile particolare ed investisse il pittore farebbe ridere. E l'angelo non è più alto della Vergine? Eppure questa sta su un piano avanti di quello! O scolaretti pedanti non tremate; e se il maestro non vi accorda i punti agognati, pensate che l'arte si fa coi propri pensieri non con quelli degli altri! In breve l'*Annunciazione* si considera una delle opere più complete che l'artista produsse dal '76 in poi.



L'arte del Burne-Jones ha eccitato ed eccita controversie calorose. Vi è chi sostiene che è la più elevata espressione dell'arte moderna e chi asserisce che è un'arte arcaica fredda e manierata. Per me gli oppositori del Burne-Jones sono in errore; e non ho bisogno di dimostrarlo dopo quanto dissi. Nemico degli imitatori,

Imitatores servum pecus,

in Burne-Jones non so vedere un avventuriero che sforza la fantasia ad ingannare la pubblica curiosità; nè so vedere, nel pittore di tante belle pagine di squisita ineffabile misteriosa poesia, un esumatore di paradossi volgari; io vedo nel Burne-Jones un artista il quale avendo elevata la visione della bellezza, ha dei punti di somiglianza con chi ebbe la stessa elevata visione. Altri attinga a una fonte diversa e crei opere che per una via opposta portino alla nostra vita stanca il sorriso della bellezza, il Burne-Jones ha scelto la propria strada e l'arte sua è fatta d'un pensiero solo, di un proposito solo e deriva dal perfetto accordo delle facoltà della mente, della mano e dell'occhio. Qui sta la potenza del Burne-Jones e la condanna degli artisti che si ostinano ad istruirsi al solo manualismo. E tanto è integra e fatta d'un pensiero solo quest'arte, che il Burne-Jones divenne il capo del movimento artistico più singolare dei tempi moderni. Gli Inglesi possono andare orgogliosi, perchè

questo movimento si svolge in Inghilterra e gli Italiani possono andar lieti ancor essi, perchè il Burne-Jones, ammiratore dell'Italia, fu discepolo d'un italiano. E si può credere che questo poeta della grazia e dell'amore, non si sarebbe prodotto senza l'Italia; come si può credere che senza il Burne-Jones, il movimento attuale dell'arte contemporanea non avrebbe infiammato gli spiriti quanto oggi li infiamma (¹).

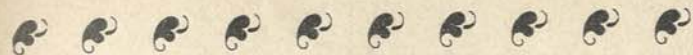
- 1897 -

(¹) Questo studio fu scritto un anno avanti che Edoardo Burne-Jones morisse: († 1898).



PISTOIA

ALLA MEMORIA DI MIO PADRE



CHI VA in questa bella città della Toscana, partendo da Milano o da Torino traversa un tratto di strada ferrata molto pittoresco. Fino a Bologna la via è piana, ma da Bologna in giù, per la Porretta, Pracchia, Piteccio, è bizzarramente solcata da monti, e il treno vola tra valli ombrose ed entra ogni po' sotto le gallerie.

Qualche anno fa viveva a Pistoia un vecchio ingegnere, uomo sufficientemente stravagante, il quale aveva ideato un progetto più comodo ed economico di quello attuato; ed egli rimproverava agli autori della strada ferrata Bologna-Pistoia, le troppe gallerie, le gravi pendenze e il lungo, eterno, girare fra le montagne per toccare il livello della città.

E si gira davvero, lungamente, intorno ai monti, e si allunga la via: ma in compenso, quanti bei quadri! quante bellezze naturali! Niuno restò mai insensibile al panorama di Pistoia che si vede dal Ponte delle Svolte; e chi viaggia d'estate col diretto della notte da Milano o da Torino, si trova sulle Svolte al sorgere del sole.

Qui il pensiero è sospinto al sogno, la immagina

zione si accende e l'ala del verso si inalza; e tutto par misero al confronto di questi monti, di questa pianura, di questo panorama che scuote i più freddi, i più tepidi, i più indifferenti. Così i finestrini dei vagoni sono tutti occupati e i binocoli si appuntano ed i viaggiatori si contendono il posto per meglio vedere.

È un attimo:

A destra ed a sinistra monti non alti, coperti di abbondante vegetazione e in fondo, dopo una sterminata pianura sulla quale occhieggiano al sole nascente delle villette e delle case coloniche, Pistoia, che si svolge grigia sur una linea retta in cui spiccano principalmente il Cupolone della Madonna ed il Campanile del Duomo; chè gli altri campanili sono umiliati al cospetto di que' due monumenti.

Il treno passa sulle Svolte, come un lampo e, dopo le Svolte, traversa il Giardino Puccini, luogo ridentissimo che rammenta il nome d'un cittadino il quale fece molto bene a Pistoia.

La città si erge su due piani diversi, ma la diversità di livello è poco sensibile, perchè Pistoia possa paragonarsi a Siena; e nelle sue vie spira un'aria di calma che consola chi fugge l'agitazione delle grandi città; ma la calma qui non giova: e Pistoia avrebbe bisogno d'una vita industriale e si volta spesso indietro, e prova un po' di orgoglio a sentirsi ricordare che essa dette origine alle fazioni dei Bianchi e dei Neri, e, guardandosi intorno riccamente ornata di monumenti, gode a pensare che l'arte è testimone della sua antica floridezza. Nè Pistoia si meraviglia d'essere stata la culla d'uomini i quali appartengono alla storia, — non se ne

meraviglia, perchè i suoi cittadini sono pronti e sottili d'ingegno.

Ma purtroppo avviene qui ciò che accade ad altre città della Toscana; il passato interessa più del presente anche senza l'amore sgregolato alle cose vecchie. Difatti: cosa si vede oggi a Pistoia, da essere riferito ad un intelligente ascoltatore? Poco o nulla. Le belle strade rinnovate, le case linde... ma per noi esteti impenitenti l'arte ed il buon gusto mancano. Le esigenze moderne della igiene non potevano non penetrare nella nostra città, ma nessuna bella costruzione ivi onora quest'ultimo trentennio di rinnovazione edilizia generale, e la città vedrà presto il Palazzo della Cassa di Risparmio, il quale sarà una fonte di guadagno ma, forse, non dirà nessuna parola elevata in omaggio alla bellezza.



Fermiamoci un po' sul passato: prima sugli uomini poi sui monumenti.

Cino Sinibuldi fu l'amico di Dante e lodatore di Dante e da questi lodato, poi lamentato in morte dal Petrarca; ed egli, che fu poeta d'amore e giureconsulto, è la gloria più pura di Pistoia, e si contrappone a Vanni Fucci contro cui l'ira di Dante si scatenò nel canto ventesimoquarto dell'*Inferno*:

.... Son Vanni Fucci
Bestia, e Pistoia mi fu degna tana.

Vanni Fucci fu il ladro, secondo Dante ed i commentatori suoi, alla Sagrestia de' Belli Arredi, ma i documenti lo indicano ladro all'altare di S. Iacopo, antico vanto della città.

Eppure Pistoia patria a quel sacrilego e bestiale uomo di Vanni Fucci, che Dante voleva vedere incenerire piuttosto che saperla « seme » di ladri simili, era stata culla di Cino. E nel rigoglioso albero genealogico de' suoi figli maggiori; ha un papa, il quale lasciò vive tracce di sè, Giulio Rospigliosi che assunse il nome di Clemente IX; e un cardinale Niccolò Forteguerri; e un arcivescovo, Enrico Bindi; e un vescovo bollente, Scipione Ricci; e nel sacerdozio ancora si compiace d'un Giuseppe Arcangeli (egli veramente era nato a S. Marcello poco distante da Pistoia) tutti, meno il Ricci, letterati eminenti; e nel campo delle lettere vanta ancora Atto Vannucci e Pietro Fanfani, più storico il primo che letterato; e Giuseppe Civinini, ingegno forte e coraggioso che si logorò nel giornalismo e nella politica la vita che perdè giovane.

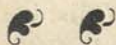
Osservando attentamente questa nota, appare la inclinazione dei pistoiesi alle discipline letterarie, più che alle scienze ed alle arti. Uno scrittore locale, il Tolomei, compilò il « Catalogo degli Artisti Pistoiesi » e con gravi fatiche racimolò un certo numero di nomi. Ma di che artisti sono? Sfogliando le pagine, che il nostro Autore affidò alle stampe nel '21 ci si trova davanti una quantità d'ignoti. Scegliamo. Chi conosce Iacopo Forteguerri pittore se non forse perchè fu padre di Niccolò? Chi conosce fra' Paolino del Signoraccio? Eppure costui è il pittore più forte che abbia avuto

Pistoia, superiore quindi a Gerino che imitò il Perugino servilmente. E chi conosce Giuseppe Valiani e Pietro Petrini? L'unico artista, il quale onora la città, è Ventura d'Andrea di Vita Vitoni, benchè il Vasari lo giudichi aspramente forse perchè i pistoiesi debbono aver bollato il Vasari che terminò male la Madonna dell'Umiltà che il Vitoni cominciò bene.

I fratelli Giuseppe e Francesco Melani, eccellenti pittori, erano pisani non pistoiesi; e ciò si dice perchè il casato Melani, estesissimo a Pistoia, potrebbe farli supporre pistoiesi. Le ricerche pazienti del Milanese regalarono pertanto a Pistoia Benedetto da Rovezzano, il quale nacque nelle campagne del pistoiese, e questi sta fuor dalla regola.

Pistoia occupa un bel posto nel campo della pubblica beneficenza, e questo campo fu segnatamente fecondato dalla elargizione di Niccolò Puccini, il padre degli orfani pistoiesi ai quali donò tutto il suo patrimonio. Egli, bizzarro ed ingegnoso uomo, amico di stimati personaggi, patriotta e sollecito estimatore delle altrui virtù, insaziabile erettore di monumenti, sì da sacrificare la quantità alla qualità, volle che in Piazza del Duomo sorgesse una statua alla memoria di Niccolò Forteguerri e ne dettò la iscrizione eccitatrice d'opere buone⁽¹⁾.

(1) La iscrizione è questa e nasconde il nome del Puccini, perchè questo generoso uomo volle che la erezione della statua, sembrasse pensiero spontaneo dei suoi eredi: gli orfani della città.
« O Niccolò Forteguerri — Tu illustrasti la romana porpora — Prov-



Siamo in Piazza del Duomo, restiamoci. È il centro monumentale di Pistoia e quasi il centro geometrico. Dovunque si giri lo sguardo, siamo colpiti da un monumento; nè esiste città che aduni in sì piccolo spazio tante bellezze. Per godere lo spettacolo della piazza o ci si mette a un angolo del Palazzo Pretorio o di fianco al Palazzo Comunale, in un punto presso ad un grande edificio detto Palazzaccio: di qui si perde la vista del greve Palazzo, ma si acquista quella dell'agile Battistero. E il Battistero di Pistoia è il più elegante della Toscana; meno fastoso di quel di Pisa, meno ricco di quello di Firenze, nell'interno vuoto come il muro d'una caserma e il discorso d'un accademico, all'esterno è svelto come un fiore; ed è un fiore mirabile del XIV secolo dicono di Andrea da Pontedera, ma la notizia va messa in quarantena e, comunque, esso appartiene ad un artista geniale il quale non avrà pensato che a' lati della sua leggiadra creazione, sarebbero sorte le casupole che vi si veggono.

Accanto al Battistero s'allarga il Palazzo Pretorio in antico d'un solo piano, oggi di due, perchè intorno al '40 il Palazzo venne rifatto e ingrandito cioè sfigurato. E sono alterati e sfigurati la facciata ed il

vedendo all'istruzione dei Pistoiesi — Adesso l'Orfanotrofio e l'Asilo Puccini — T'innalzano questo monumento — A far noto ai ricchi — Che i figli del popolo — Non scordano i benefizi ».

fianco del Duomo il quale ha un portico davanti, che prima non c'era, e sotto il portico un bassorilievo, la Vergine circondata da una corona di angeli ed una elegante vòlta a rosoni e fronde, eseguita da Andrea Della Robbia (1505); ed è alterato e sfigurato il Campanile che ora porta sulla piramide, uno scalone di ferro, il cui scopo è ignoto se non è quello di essere il comodo mezzo a sbucare i rondoni popolanti le altezze estreme del monumento.

Resta il Palazzo Comunale trecentesco come il Battistero, e bisognerebbe visitare il cortile del Palazzo Pretorio e bisognerebbe visitare l'interno del Duomo ammodernato pieno di cospicui lavori: l'altare argenteo di S. Iacopo che richiese l'opera di più d'un secolo e mezzo, il monumento di Cino Sinibuldi, che per volere del popolo, nel 1337, Cellino di Nese esegui sul disegno di Andrea da Pontedera ed un quadro di Lorenzo di Credi, il più bel quadro di Pistoia ⁽¹⁾ collocato in faccia al busto marmoreo del vescovo Donato Medici, forse la scultura più insigne della città. E Pistoia è la città della scultura: possiede il fregio policromo dell'Ospedale, gli architravi di S. Andrea, di S. Giovanni e S. Bartolomeo; possiede i pulpiti di S. Bartolomeo, S. Andrea e S. Giovanni Fuorcivitas, e vanta la statua di S. Iacopo sulla facciata del Duomo, che in pieno luglio

(¹) Non era stato scoperto, quando apparve questo scritto la prima volta, che il quadro apparterebbe più al Verrocchio che a Lorenzo di Credi (Cfr. il mio *Manuale di Pittura Italiana antica e moderna* II ediz. p. 180).

viene coperta d'un ferraiolo rosso, motivo alle satire della popolazione.

Non abbandoniamo la Piazza vuota e triste fuorchè il mercoledì ed il sabato, che sono giorni di mercato. In questi giorni si riempie di banchi e sacchi di granaglie, di cavadenti ed istrioni e forma un quadro curioso; qualcosa che ricorda la famosa acquaforte del Callot, la *Fiera della Impruneta*. Ma più della Piazza, nei giorni di mercato, è curiosa l'attigua via di Stracceria. Le sciarpe variopinte ornano le mostre delle botteghe e si stendono come allegri pendoni da un lato all'altro della via, e si alternano e si incrociano come i colori d'un caleidoscopio. Nulla di simile vidi in altre città che non siano orientali; — la via di Stracceria a Pistoia, il giorno di mercato, è un angolo del Marocco o una via d'Algeri; e gli amici del pittoresco debbono conservare questo punto della città non meno caratteristico della celebre Piazza dell'Erbe a Verona.

Vorrei aver la penna di Teofilo Gautier per descriverlo; riunirei in una vivace armonia, l'effetto policromo della strada al cicaleggio delle venditrici, che invitano gli avventori, magnificano la merce, tirano per la giubba i contadini e se li rubano perchè, passato il mercoledì e il sabato è finito il meglio della settimana.

Vicino si vendono gli erbaggi, la carne, le frutta in una vasta piazza in mezzo alla quale, un pozzo con due colonne cinquecentesche, è sormontato da un leone detto il leoncino, che impersona i pistoiesi e la loro fedeltà a Pistoia; e quelli che avessero spatriato sen-

tono da lungi il muggito del leoncino che suona loro invito e rampogna — cioè invito a tornare. Questa piazza è chiamata aristocraticamente « sala », ciò che accresce l'autorità del leoncino; e chi voglia pregiare in tutta la sua primitiva purezza, lo « stietto » parlar pistoiese deve condurvisi. Quivi si sente cos'è il parlar libero; si sente quel che « enno » le donne del popolo, e l'arguzia del « salaiolo » nell'esprimere i pensieri che gli si accavallano nella mente. Nè « c'è perriolo » che faccia a meno della bestemmia; il « salaiolo » associa meravigliosamente il nome della divinità a un epiteto dei più strani e inverecondi; e lo sdegno che uno prova ad ascoltare, si mescola ad un sentimento di curiosità e quasi di stupore nel sentire le invenzioni che escono dalla bocca di questa gente.

Dissi che i pistoiesi hanno ingegno pronto e sottile, non dissi questo per scrivere un elogio di maniera ed io vorrei che il lettore penetrasse nella vita di questa popolazione; tosto egli, pregiatone le doti, meco si dorrebbe che la inoperosità costringa i pistoiesi ad una vita improduttiva, squagliantesi nella ciarla del caffè o nel rumore delle questioni di partito. Oh i partiti a Pistoia! agguerriscono i tristi, inviperiscono i buoni e tramutano, da sera a mattina, in ciechi e feroci nemici gli amici più dolci, più leali, più ragionevoli. Questo è il punto nero della città ed io lo indico senza invitare a fermarcisi.



Ella non visitò ancora tutta la città, ma io non voglio affatto sostituirmi al Baedeker; vo' farle notare soltanto la monumentalità di Pistoia, la importanza delle sue chiese medievali e mi pento di non aver indicato S. Pietro, mentre accennai S. Andrea, ma non la parte inferiore della sua facciata; — eppoi c'è il fianco di S. Giovanni rivestito di liste bianche e nere, e la eleganza della facciata di S. Paolo e il fianco di questa chiesa sciupato complessivamente da pitture moderne; e ci sono gli affreschi di S. Francesco, alcuni scoperti pochi mesi sono che fanno parte d'un notevole ciclo di pitture trecentistiche, di cui, le meglio conservate, ornano la volta della Sagrestia e la volta del Capitolo.

A S. Francesco furono raccolte, pochi anni sono, varie sculture e pitture della città, e si iniziò un Museo pistoiese il quale, potrà avere un interesse artistico se il Municipio e gli amici dei monumenti se ne interesseranno.

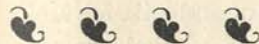
Il Medioevo, in Pistoia, è rappresentato meglio del Rinascimento e delle epoche successive, ma anche questa seconda epoca vanta dei monumenti il cui merito sta al di là d'un limitato interesse locale. Tale il fregio robbiano nell'Ospedale del Ceppo, il Cupolone della Madonna che si vide dalle Svolte, greve fastigio di una bella ed ampia chiesa iniziata da Ventura Vitoni e terminata dal Vasari, e la chiesa di S. Giovanni

Battista, sobria composizione dello stesso Vitoni attigua all'ex convento dello stesso nome, ora Educatorio Femminile dove le fanciulle ritemprano la favella all'idioma toscano perchè, maestre, un dì onorino il

... bel paese
Ch' Appennin parte il mar circonda e l'Alpe

Per carità! La poesia è contagiosa, nè io sono un organino di Barberia.

E passo.... a Properzio.



Pistoia, circondata da belle colline e da un piano fertile, manca di passeggiate in cui gli alberi abbiano il posto delle case e de' monumenti. C'erano delle piante sul viale della Stazione, e le levarono perchè danneggiavano le belle case troppo vicine. (Infelice viale, che sta a sghembo alla nuova Stazione edificata in istile ferroviario!) C'erano e ci sono delle grosse piante, sul viale dell'Arcadia e nessuno se ne cura; e il viale è allegro e il nome classico e di sapor pastorale, ha fatto dell'Arcadia un luogo solitario dove si fabbricano le corde alla ruota, si tiene il mercato del bestiame e i beceri, snocciolanti il rosario della bestemmia, giuocano a scopa e a primiera.

Chi visita Pistoia non dimentichi l'Arcadia; a capo di questo viale si apre, in estesa superficie, la Piazza d'Armi con un fortilizio che gli uomini sformarono

più che gli anni. C'erano e ci sono in parte, delle grosse piante a S. Francesco, sur un rialzo, specie di anfiteatro, in fondo al quale, cupo e triste come un eroe vinto, si erge uno pseudo-tempio greco, con colonne doriche e un frontone bugiardamente classico che a Pesto od a Selinunte, ad Agrigento od a Segesta, arrossirebbe.

Diversi anni sono, quando qualche nemico delle Muse, non pensava forse ancora a far seccare uno o due dei grossi alberi di S. Francesco, l'anfiteatro componeva un quadro più bello d'ora; ma anche oggi il Prato a S. Francesco è interessante e bisogna vederlo la vigilia di S. Iacopo, la sera, quando il ferraiolo rosso della statua di Piazza del Duomo, svola nell'aria come pennacchio di fumo. In occasione delle feste di questo Santo, che cuopre Pistoia colla sua infinita bontà come S. Giovanni consola Firenze, si accendono i fuochi artificiali a S. Francesco. Due alte piramidi gremite di fiammelle stanno ai lati dell'anfiteatro, lo pseudo-tempio che sembra irridere alla potenza di Giove, pare di fuoco, tanto viene illuminato; così le fiammelle ne disegnano le colonne, la cornice, il frontone e a quest'inno di luce la massa scura delle piante si contrappone, quasi nereggiando come il mago della novella.

Davanti all'anfiteatro, in un piano più basso, si svolge la linea circolare d'un prato con ampio corredo di panchine e pioli, di colonne e vasi di pietra, e il prato dà allo spettacolo la sua parte di armonia e di bellezza.

Sui vasi spiccano de' gruppi di bombole, grossi

gigli biancheggianti nella notte; in mezzo, simmetricamente, si inalzano altri gruppi luminosi e attorno al prato destinato alle corse a fantino, complemento rumoroso delle feste, s'incurva un ampio giro di palchi con statue di flore o baccanti in cima; — e le flore e le baccanti portano delle bombole o tengono dei festoni e, comunque, ricamano in leggiadrissima guisa le linee estreme del nostro quadro — del Prato a S. Francesco la sera de' fuochi.

Il quadro, che è il contenente, ha il contenuto rappresentato da una massa fitta e nera di gente la quale si muove e si agita ondulando ed aspetta, impaziente, lo scoppio d'un mortaio od una fuga disperata di razzi: annuncio che lo spettacolo incomincia. La luce si spinge anche su in alto, nel cielo, e la sorpresa dei piccini si mescola alla soddisfazione dei grandi; e il popolo si contenta e grida e urla più di prima e approva e applaude e dimentica in quella sera e in que' momenti le contrarietà, le miserie, le sofferenze che lo irritano, lo affannano, lo tormentano.

Cambiano i tempi. Pistoia non è più la città del verde ma è al verde, osservano mordacemente i pistoiesi; nè le feste di S. Iacopo somigliano quelle di prima.

Ignoro, nè so indovinare, cosa dicono i giovani i quali non ricordano i fuochi d'una quindicina d'anni fa; ma i pistoiesi appena maturi diranno che la festa scese al tono minore e, simile ad un panorama annesso, è irricognoscibile.

Voi esclamate: una festa più o meno....

Non siate così prosaici: i fuochi di S. Iacopo a Pistoia hanno un carattere profondamente artistico

ed è bene che siano conservati. Se si sostituisse loro qualcosa, pazienza! ma non si pensò nè si pensa a nulla e tale noncuranza non può sorridere nè ai vecchi nè ai giovani.

Così queste piccole città le quali traggono gran parte del loro interesse dal proprio aspetto particolare, si vanno uniformando alle abitudini rigide delle grandi città, e la loro fisionomia si perde e la poesia de' loro costumi sfuma; e non potendo fare affidamento sui vantaggi dei grandi centri, la vita di queste piccole città diviene incolore, non potendo essere lumeggiata da nessuna alta fiamma di novità.

Il fatterello di cronaca o il chiassoso avvenimento politico. Ahimè! ciò è realmente troppo poco.

- 1896 -



GASSANO (LUNIGIANA)

DOTTRINARISMO ARCHITETTONICO



DOTTRINARISMO architettonico! Questione grave e pericolosa, miei gentili Signori. Essa richiede una infinita benevolenza da voi che sapete esser questa la più vitale, la più alta questione fra quante interessano l'architettura contemporanea. Nè io penso di risolverla con un povero discorso, intendo soltanto di esporne i punti capitali in questo luogo dove sto per fare il guastafeste ⁽¹⁾. E mi ci rassegnò: tale essendo la mia disgrazia e la mia fortuna. La pusillanimità non spinge avanti le idee; nè a scansare lo studio del male si riesce a scuoprire il mezzo di guarirlo. Per questo oggi parlo davanti a voi, e intendo studiar la mia questione da un punto di vista assolutamente impersonale, desideroso di star lontano da quel melanconico insegnamento del Machiavelli che dice: « Impossibile senza offender molti descrivere le cose dei tempi suoi ».

⁽¹⁾ Si allude alla Prima Esposizione Italiana d'Architettura tenutasi in Torino nel 1890.



Il Dottrinarismo inquina ogni forma di coltura moderna entro e fuori dalla Scuola; inquina tutte le manifestazioni intellettuali della vita. Molti educatori dicono che la Scuola moderna dovrebbe avere una base più pratica. Nè temete che generalizzi a sfuggire lo studio del *dettaglio*; no — ho bisogno di precisare dei fatti e li prendo dove li trovo.

La coltura moderna non simpatizza affatto con quello che è o sarà, e aduna tutte le sue cure su quello che è *stato*. Il passato — fu ripetuto a sazietà — è maestro dell'avvenire e questa convinzione ha tal fermezza, che al di là dal passato tutto sembra muto a noi. Badate: dico a noi, riferendomi agli architetti. Noi facciamo dell'architettura storica, l'unica che abbia i favori — pretendiamo — della parte colta del pubblico il quale, assistendo alla continua glorificazione del Brunellesco o di Leon Battista Alberti o del Bramante, si abituò a credere che fuori dal Brunellesco, da Leon Battista Alberti, dal Bramante le tenebre oscurino la ragione. Per conseguenza chi ebbe bisogno di riscaldarsi ai raggi del sole, si volse preferibilmente agli artisti del Rinascimento, che Febo — si vuole — predilesse, lasciando gli altri morirsi dal freddo. Cotale spirito di infinita ammirazione verso ciò che è *stato*, architettonicamente parlando, promosse l'alleanza del pubblico con gli artisti, — del pubblico cosiddetto colto il quale non vanta alcuna risonanza

nell'anima collettiva; — e tale alleanza, data la presente base d'accordo, non può favorire l'architettura. Nè accusatemi di amoreggiare coi paradossi, perchè proverei la mia affermazione se ciò fosse necessario allo svolgimento della mia tesi. Voi vedete che la pittura fa a meno della tradizione e del pubblico: intendiamoci di quello che non rispetta la indipendenza dell'artista; ed a questo modo la pittura, dopo la sterilità de' retori gonfi di grecismo e romanismo, riconquistò la sua importanza e la scultura mosse anch'essa trionfalmente alla riconquista della sua libertà. Ma l'architettura non soltanto è schiava, essa si compiace di esserlo. Oggi, trionfando l'architettura storica, sono di moda i restauri dei monumenti antichi ove la nostra arte diviene un giuoco di pazienza e tale è ugualmente negli edifici moderni, soprattutto in quelli di carattere monumentale.

Insomma noi soffochiamo l'arte col peso della erudizione, e quanto ciò sia goffo si dimostra noi stessi, ogni dì, quasi non volendo.

— Quella finestra è imaginata bene; ha il gusto del Bramante.

— Quella porta è proporzionata bene; ha lo spirito del Palladio.

Ma se la finestra ha il gusto del Bramante e per questo la lodiamo; se la porta ha lo spirito del Palladio e per questo la esaltiamo, perchè non vogliamo che una finestra e una porta d'oggi abbiano il gusto del nostro tempo? Ed il gusto d'oggi, non può essere quello del XV o XVI secolo, perocchè al presente i costumi della vita sono cambiati onde, col nostro giu-

dizio, condanniamo tutto l'ordine del moderno Dottrinarismo Architettonico, perchè mostriamo di non ignorare il merito principale dell'architettura esaltando gli architetti antichi che seppero impersonare un carattere o creare uno stile. A noi mancano le idee e quando mancano le idee saltan fuori le parole: diceva il Goethe. E 'l Berni, parlando di Michelangiolo, in una lettera a fra' Bastian del Piombo, apostrofando non ricordo chi, esclamava:

Tacete unquanco, pallide viole,
E liquidi cristalli e fere snelle,
Ei dice cose e voi dite parole.

Sicuro, anche noi diciamo delle parole.

Il Rinascimento tiene legati gli architetti moderni alle sue catene, ma questi snaturano il principio dell'arte più degli architetti antichi. Il Rinascimento che amò tanto l'antichità da rinunciare un passato glorioso e da rompere il filo delle tradizioni medievè, di queste tradizioni che avrebbero potuto onorare l'Italia d'un'architettura più originale e soprattutto più indipendente, segna un regresso cronologico e non costituisce un progresso artistico.

Entusiasti dell'antichità classica, nel nostro entusiasmo perdemmo ogni senso di misura. Divinizzata nel suo pensiero e nella sua forma, l'arte antica diventò per noi un dogma il quale, come ogni dogma, ricevette il suo culto e le sue immagini fisse; e il nostro entusiasmo atrofizzò la immaginazione. Senonchè questa dottrina esclusivista, per quanto tenga ancora il campo nelle faccende dell'architettura contemporanea,

svolge la sua influenza parallela a una dottrina eclettica, ora più fortunata della prima, la quale si accolse festosamente nelle Scuole quasi ancora di salvezza, contro le miserie di un insegnamento esclusivista. Io direi la nova dottrina una dottrina di riazione. Difatti: all'esclusivismo di una volta, essa antepone una sconfinata generosità, ammettendo alla vita ogni forma d'arte.

Così mentre una volta si diceva che una sola epoca possedette la bellezza, ora si sostiene invece che ogni epoca ebbe il suo bello, ma la sorgente della bellezza si esaurì. Perciò a noi, nati troppo tardi, non sarebbe restato più nulla, ed è gran ventura — ci si brontola intorno — se si riesce a copiare e riprodurre ciò che la Grecia o Roma il Medioevo o il Rinascimento, il Secento o il Settecento, crearono gloriosamente. Ora, è vero, non si vuole più che i nostri giovani conoscano bene le proporzioni dei templi greci o romani, ma si esige tuttavia da costoro, la piena familiarità con tutti gli stili, per costruire or seguendo i precetti dell'uno or seguendo i precetti dell'altro.

La vecchia dottrina equivale alla nova la quale, nata in onor della virtù, mi rammenta quell'uomo di mezz'età che si permetteva il lusso di due amanti: una giovane l'altra stagionata; la prima gli strappava i capelli bianchi, la seconda i neri e così il poveretto rimase pelato.

Io ricordo quando nel IV Congresso degli Ingegneri ed Architetti, tenutosi a Torino, discutendosi la relazione Basile sui Concorsi d'Architettura, pareva fosse larga e alta concessione il proporre che « tutt'al più »

si dovesse domandare la esclusione d'ogni indicazione di stile dai detti concorsi. Il fatto rimonta appena al 1880.

Gli stili! — Io non dico che nella scuola d'architettura non si debbano studiare, anzi reputo utile il loro studio; ma vorrei che si studiassero come il letterato studia le lingue morte. Un letterato non si esprimerà mai colle forme di Omero o di Vergilio, chè se lo facesse parlerebbe al deserto. Lo studio degli stili architettonici, oltre ad essere una ginnastica intellettuale, offre dei mezzi di confronto molto utili, e scuopre ad occhio vigile, che ogni civiltà possedette un carattere proprio di architettura. Ma mentre io ammetto cotale studio, credo sia male spingervi innanzi ciecamente i giovani, come se nel campo dello stilismo non crescessero ortiche. Lo studio degli stili ha delle supreme attrattive e il giovane se ne innamora; ma quest'amore dovrebbe disciplinare, perchè lo studio degli stili è utile fino a quando sia complemento di educazione artistica, e diviene dannoso se si tramuta in strumento a dar forma materiale alle immagini della fantasia. Questo studio non disciplinato dalla ragione assottiglia i fili della ricerca e allontana gli artisti dalla fonte della originalità; ed esso studio, quando non sia disciplinato, finisce a far credere che non può esistere altra architettura fuori da quella del passato. Nè le cure che si sogliono adunare sull'età trascorse, aprono la via a indagare i bisogni dell'età presente. Per questa ragione avviene che dopo il corso stilistico delle Scuole, il giovane, messo a tu per tu colle esigenze della vita, si trova smarrito e incapace a valersi degli studi com-

piuti. Come l'astronomo il quale innamorato del cielo finì in un pozzo, così il nostro giovane, fecondato di poesia architettonica, non crede che esista di meglio che fortificare la vita a' nostri monumenti antichi. E non fa dell'arte allora (voi capite che miro ai restauratori), perchè è supremo pregio del restauratore il sacrificare sull'altare del passato il fiore della propria originalità; e non fa dell'arte, ma si compiace in un artificio dove l'erudizione è ispirazione, l'architettura pazienza o sgobbo.

Quanti giovani in cui gemmava la primavera della bellezza, vanno morendo negli Uffici dove tutto si conserva e si rifà, quello che non appartiene al nostro tempo!

Frattanto il Dottrinarismo, che una volta si limitava ad allargare le sue ali sullo studio dell'arte e della storia della Grecia e di Roma, ora — divina onnipotenza! — accoglie ogni estetica fuori da quella, che può aprir la via a un'architettura nazionale e contemporanea.

Parlo francamente così perchè voi sapete che m'interessa ai capolavori dell'antichità, e mi piace che i giovani vi si interessino; ma bisognerebbe che gli architetti facili alle ammirazioni, bisognerebbe che salvassero la propria libertà anche davanti le opere somme del passato. Tale è il segreto dei più alti artisti: ammirare i predecessori non seguirli. E se nell'ammirazione alle cose antiche sapremo conservare la nostra indipendenza, ci affratelleremo con esse e ne scopriremo il segreto. Questa scoperta sarà la nostra salvezza. Allora sapremo spiegare la nostra generosità nell'ac-

cogliere in un comune entusiasmo, ogni forma di architettura, e ci accorgeremo che le forme dell'arte sono infinite come il pensiero che le crea.

A torto si accusa di esaurimento artistico il nostro tempo. Voi conoscete la storia dell'Olanda, dell'Olanda nata da una rivoluzione che portò gli olandesi alla libertà; dell'Olanda che volle mostrare la libertà in ogni atto della sua vita nazionale. Come fu messo in pratica questo nobile desiderio nel campo dell'arte, voi non ignorate.

Un popolo di borghesi, pratico, antisognatore, antilatino, modesto di abitudini; un popolo che spezzò volontariamente il filo delle proprie tradizioni, doveva trovare gli elementi del problema estetico nell'ambiente che si era creato. Nacque quindi e crebbe rigogliosa l'arte olandese, il cui proposito fu di amare e studiare ciò che *era*; e il carattere di quest'arte fu semplice e nazionale, semplice ed originale; e nacque l'arte olandese del XVII secolo.

Volli ricordare l'origine dell'arte olandese per rispondere — a chi pretende non esser atta la vita moderna borghese e prosaica a promuovere un'architettura contemporanea — che egli batte la via dell'assurdo. Il tempo trasforma le idee e i sentimenti e non li spegne, o Signori. Certo, se alla stregua delle idee e dei sentimenti passati, volessimo giudicare i sentimenti e le idee presenti, saremmo perduti; come lo siamo in architettura quando un'opera un po' fuori dalla tradizione, pretendiamo giudicare alla stregua di criteri i quali non sono quelli da cui ebbe origine la nostra opera. A questa stregua nulla resiste: o il Partenone

o il Duomo di Milano dovrebbero cadere sotto i colpi della critica ispirata a tali criteri.

Sta qui tutto il male, sta essenzialmente nella fatale persuasione che vi sia un'architettura infallibile e immortale. Simili in ciò, ai monaci greci del Monte Athos i quali, da tempo remotissimo, dipingono alla bisantina e ancora non dipingono che a questo modo, noi architetti abbiamo consacrato il dogma della infallibilità e della immortalità nell'architettura.

E se pigliamo or di qua or di là le forme della nostra arte, non siamo meno paragonabili ai monaci del Monte Santo, i quali (ciò dovrebbe incoraggiare i timidi) si sentirono scossi, in questi ultimi tempi, da influenze nuove. Vedete che anche su quel Monte le novelle idee cominciano la loro opera rinnovatrice e quei buoni padri, per natura immobili come il vecchio Giove, vanno persuadendosi che il mondo cammina e dalle rovine del passato fiorisce una vita novella, come cantò lo Schiller.

La mobilità si dovrebbe incoraggiare nell'arte, come nelle discipline morali si combatte il monopolio; si dovrebbe incoraggiare la mobilità dei propositi e dei metodi.

Poichè non esistono formule per l'immaginazione, non leggi; in arte può avere un metodo la sola esecuzione. Nè l'architettura, che è la meno personale di tutte le arti, sfugge a questo principio; l'architettura è un'industria e un'arte assieme, e questa sua proprietà di associare le realtà dell'utile alle ragioni dell'arte, le impongono dei limiti sul campo estetico. Ciò non implica affatto che l'architetto non abbia un'alta

regione dove spiegare libero il volo; se ciò non fosse la esistenza di qualsivoglia stile individuale, sarebbe una menzogna. Eppure anche gli architetti passati ebbero degli obblighi materiali da appagare. Noi ci facciamo spesso delle illusioni a questo proposito; nelle architetture antiche troviamo dei meriti che originariamente non esistettero, ve li troviamo perchè la nostra educazione è splendidamente disposta in loro favore.

Io, Signori, credo che se i monumenti antichi non fossero circondati dalla venerazione che noi sentiamo, istintivamente, verso ogni cosa del passato e dalla poesia che circonda ogni opera indebolita o rovinata (e anche per gli uomini vecchi o malandati nutriamo rispetto), noi non proveremmo la somma di simpatie che ci fa dimenticare i nostri doveri verso la società presente.

Il Colosseo, oggi che è rovinoso, desta più ammirazione che quando migliaia e migliaia di spettatori vi si riunivano ad applaudire, a fremere ed a maledire. E ciò perchè ogni ragione d'utilità vi è scomparsa e le attrattive del monumento ora si volgono tutte a favore de' suoi pregi artistici; — pregi che hanno un non so che di indistinto e di vago che crea la benevolenza. Gli è così dei monumenti come degli uomini: la morte disarmi gli accusatori e li intenerisce. Dunque non bisogna illudersi: noi esaltiamo i monumenti antichi perchè un po' obbediamo a delle leggi le quali stanno fuori dal campo dell'arte.

L'architettura vanta delle grandi affinità colla scienza ed è basata sulla logica; perciò la bellezza e

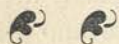
la logica sono il binomio dell'architettura. La bellezza, fortificata dal razioicinio, trionfa sempre nella nostra arte. Esempio: i monumenti gotici sdegnati ieri oggi esaltati. E questi monumenti partono da un principio totalmente diverso da quello che ispirò il Partenone o il Colosseo, ma non ne sono per questo meno ammirabili; — e non lo sono nemmeno dopo il desiderio espresso dal Goethe, che avrebbe dato tutte le cattedrali gotiche pel Partenone; e io non glielo avrei rifiutato. Nè gli architetti medioevali ebbero scrupolo ad inalzare gli alti pinnacoli, le torri puntute e i portali popolati di statue, perchè in Grecia o in Roma non si trovano e pinnacoli e torri e popolati portali; non ci voleva che un Dottrinarismo esclusivo, unilaterale, intransigente come quello de' primi del nostro secolo, per condannare il Medioevo allo sdegno e alla indifferenza.

Lasciatemi difendere all'ombra salvatrice di questi esempi, la mobilità dei metodi nella Scuola e fuori; poichè, se potesse instaurarsi una varietà costante di vedute, la monotonia della nostra architettura non ci opprimerebbe più.

Ricordo la mia assoluta obbiettività e la ricordo, perchè debbo venire a un caso speciale destinato a lumeggiare il metodo caldeggiato da me.

L'Italia ebbe in questi ultimi anni una quantità straordinaria di concorsi d'opere pubbliche, palazzi e monumenti d'ogni genere. Ebbene: a fare un esame dei monumenti stati inalzati si vede che questi monumenti si somigliano tutti; e questa somiglianza sarebbe evitata se i giudizi dei concorsi non fossero stati ispirati da uniformità di criteri. Di chi la colpa?

Del sistema; — sistema orribile il quale legittima l'esclusivismo e si prepara la bara. Chè se nella vita organica occorre la trasfusione continua di sangue novo ad evitare le ambascie dell'esaurimento, in ogni forma della vita esteriore non necessita meno il concorso continuo di forze nuove, se si vuole che il progresso delle idee si traduca in una realtà di fatti. Questo principio ha dalla sua tutti gli spiriti elevati ma i suoi successi pratici sono rari.



Qualcuno mi muove l'accusa che fin'ora cercai di demolire e non parlai di edificare. Demolire è facile edificare è difficile.

Signori: nel mondo ognuno ha la sua parte; a me è toccata quella di demolire. Fortunato chi ricevette la parte contraria. Ma senza l'opera del povero manovale che scava la fossa, la casa non si edifica. Nè io nego le difficoltà dell'edificare, e le difficoltà aumentano quando si abbia l'animo tiranneggiato dai pregiudizi; ma il difficile non è l'impossibile e fatti recenti lo dimostrano.

Quali sono i problemi che la società moderna dà a' suoi architetti?

La società moderna domanda a' suoi architetti di cuoprire delle vaste superficie dove la gente possa girare con facilità, e dei vasti fabbricati con molti locali distribuiti comodamente.

Ecco cosa domanda agli architetti la società mo-

derna. Domanda delle vaste superficie coperte in modo che la folla frettolosa non vi si inciampi; frattanto offre agli architetti il materiale adatto a mettere in pratica questo desiderio: il ferro.

— Il ferro! Non è un materiale monumentale, col ferro si fanno le gabbie!...

E pensare che la Galleria delle Macchine alla Esposizione di Parigi venne immaginata — non par vero! — da un *Prix de Rome* — quest'opera, questo monumento che tempera mirabilmente i rigori della scienza e le bellezze dell'arte; — le bellezze dei dottrinari in una decorazione sapiente come quella di una cattedrale gotica! Entrando in quell'immenso vascello inalzato sotto l'ombra trinita della Torre Eiffel, un sentimento di pietà, dopo un impeto di entusiasmo, s'impadroniva di noi; e questo sentimento di pietà si rivolgeva a quanti bisantineggiano entro al passato e non sanno tuffare la fantasia nell'infinito vivente.

La società moderna domanda ai suoi architetti delle vaste superficie coperte. Ebbene come questo si ottenga col ferro, lo dice agli architetti contemporanei, l'immaginoso Dutert il quale, nei mirabili progressi della scienza moderna, scoperse un'opera che a taluni parve un sogno, un sogno cui il Contamin diè forma materiale, in quel Campo di Marte dove l'avvento d'una architettura nova non formò uno dei fatti secondari dell'Esposizione del 1889. Ma là si vedeva che ogni legame colla tradizione era stato interrotto volontariamente e, direi, bruscamente; ed i prodotti della industria moderna, fin qui così poco messi a profitto dell'architettura, avevano avuto al Campo di Marte la consacrazione ufficiale.

La terracotta e la ceramica polieroma, erano state abbondantemente sostituite al mutismo monocromo derivato, all'architettura nostra, dalla falsa interpretazione dell'antichità classica e dall'architettura trasmesso miseramente alla scultura.

Se gli architetti del Campo di Marte non avessero rinunciato al legame della tradizione, avrebbero fatto degli innesti ridicoli e offerto nova materia ai timidi per difendere la loro servitù. Invece, amanti e rispettosi del passato, studiosi di esso quanto ciò valga a comprenderne le bellezze, il Dutert e il Contamin nello studio degli antichi monumenti impararono che le architetture antiche sono intimamente vincolate ai bisogni della loro epoca. Perciò via le solite colonne e i pilastri soliti; via i frontoni e le finestre solite e aria e luce, dovunque, in questi grandi spazi destinati al via vai d'una folla affaccendata. E il tentativo fu un trionfo.

Ripeto: se i nostri architetti non avessero risolutamente rinunciato al passato, invano la loro opera avrebbe chiesto il plauso che ottenne. Nell'architettura è come nella politica. Un rivolgimento esclusivamente politico il quale muta la forma di governo e lascia inalterate tutte le istituzioni sociali, economiche e filosofiche, è una sciocca perturbazione unicamente esteriore; onde la massima *distruggere per edificare*, in architettura è necessaria come in politica. Così non si potrà negare che l'artificio non possa favorire il trionfo d'idee e cose nuove: uno stile può prodursi da un momento all'altro, come un rivolgimento politico il quale siasi preparato nella coscienza del popolo che lo vuole. Questione d'occasione o Signori.

La società moderna domanda dunque ai suoi architetti dei fabbricati i quali abbiano molti locali. Oh la prosa dei sei piani come irrugginisce la vena degli architetti! E dire che negli Stati Uniti d'America mettono assieme dieci, dodici, fino a diciotto e venti piani, con tanto garbo! Certo, una casa moderna con le colonne del Partenone o gli archi del Colosseo non si può fare. Ma dimentichiamo il Partenone e il Colosseo e ribelliamoci come gli architetti inglesi.

In Inghilterra, una ventina di anni fa, l'architettura domestica viveva ancora di pedanteria e pirateria archeologica; lo stile gotico padroneggiava ed una riazione sorse colà, si estese e produsse lo stile cosiddetto della regina Anna (*Queen Anne*). Il regno della regina Anna durò dal 1702 al 1714 e fu un regno di pace ed il novo stile sorse a combattere la tradizione gotica la quale, moderatamente, in Inghilterra si era rinnovellata in un novo rinascimento (*Gothic Revival*)⁽¹⁾; onde lo stile della regina Anna, ebbe a proposito supremo la suprema libertà; e siccome o prima o dopo la libertà architettonica dovrà illuminare ogni paese, così fu vaticinato che questo stile inglese, *nei suoi intendimenti*, comanderà al mondo.

Dio lo voglia!

Certo il caso dell'Inghilterra è molto espressivo. Nè in Europa esiste paese il quale si trovi avanti al-

(1) Questo stile qualcuno vorrebbe designare col nome di *Free Classic* (classico libero) o sotto quello di *Stuart Style* che abbraccia un periodo più lungo. Ma la denominazione *Queen Anne* è quella che prevale.

l'Inghilterra nello studio dell'architettura privata: che è l'architettura moderna per eccellenza. Perciò sarebbe utile indagare le diverse ragioni di questo sviluppo isolato, che fa l'effetto di un'oasi in mezzo all'implacabile squallore del deserto.

Queste ragioni sono di diversa natura.

Intanto noi abbiamo torto a credere che il popolo inglese sia così positivo e pratico da non desiderare le gioie dell'arte. Il rovescio! — ecco la verità precisa. E limitandomi all'architettura, non conosco paese dove il sentimento del pittoresco sia così vivo e sviluppato come in Inghilterra; nè conosco popolo il quale sdegni e si ribelli alla routine dell'architettura come l'inglese. Ma se l'Inghilterra avesse stradato l'insegnamento ufficiale come il nostro, non potrebbe oggi vantare lo stile Regina Anna il quale è uno de' fatti gloriosi dell'architettura moderna.

Guardate la differenza.

Lamentavo che in Italia il giovane escito dalla Scuola di Architettura, immaginati dei grandi progetti che talora possono rivelare delle doti non insignificanti — il giovane entra nella vita e si trova a tu per tu con esigenze di cui, non comprendendo il valore, si mostra incurante. Ciò non può avvenire in Inghilterra, perchè colà la mala pianta dell'accademismo ufficiale cioè dell'insegnamento teorico o dottrinale nelle Scuole pubbliche e neanche private, obbedienti a delle regole fisse, rispettate dai professori amanti del quieto vivere, non esiste; — in Inghilterra gli architetti si educano presso de' professionisti a loro scelta, che hanno dei lavori e conseguentemente

vengono sempre richiamati alla pratica dell'arte, cioè non eccitati ai progetti chilometrici e alle infatuazioni pedagogiche delle nostre Scuole. Una volta era così anche da noi; o, almeno, il manto accademico aveva meno attrattive; ma oggi siamo scesi all'uniformità dei programmi che educano gli architetti come si istruiscono i fantaccini in piazza d'arme. Nè io sto a glorificare, allato della nostra uniformità, il sistema inglese esistito in Francia prima delle istituzioni accademiche (metà circa del XVII secolo), il cosiddetto *apprentisage*, poichè stimo vana cosa onorare i frutti della libertà.

Infine io non capisco come le nostre Scuole non siano più pratiche; — forse perchè cesserebbero d'essere Scuole. Lo spirito pratico illumina le istituzioni, recentemente fondate, che intendono alla rifioritura delle nostre Industrie Artistiche ⁽¹⁾, e le Scuole d'Architettura dovrebbero animarsi di questo medesimo spirito a dileguare ogni nube di Dottrinarismo Architettonico.

Da noi un'altra forza intende a reprimere i tenta-

(1) Oggi modificarei in senso pessimista quest'affermazione, benchè certe Scuole artistico-industriali siano da preferirsi a quelle d'architettura. Però esse si annunciarono più promettenti; così sono invecchiate precocemente, e ciò deriva molto dalla scelta degli insegnanti e un poco dal modo con cui si compongono i Consigli Direttivi che dovrebbero essere dei corpi di pura vigilanza amministrativa e disciplinare non essendo atti, in generale, ad altro. Nè si deve tacere che sovente si interessano alla fondazione e all'incremento delle nostre Scuole, delle persone le quali per istudi e attitudini stanno lontane le mille miglia da

tivi della libertà architettonica. Questa forza è rappresentata dai Regolamenti Edilizi il cui rigorismo, meglio misoneismo, stempera lo spirito de' nostri architetti. Più che Regolamenti talora essi sono veri stampi, dai quali il progetto di una casa esce tutto intiero come una statua dal suo involucro di gesso. E sotto le ragioni dell'igiene e in nome dei diritti reciproci dei cittadini, i Regolamenti Edilizi prescrivono altezze, sporgenze, talune volte perfino il colore delle case; e siccome ogni amaro vuole il suo dolce, questi Regolamenti attenuano le loro durezza con alcune misure transitorie a favore degli edifici monumentali.

Bella promessa! Ma quali sono questi edifici?

Difficilmente le case d'affitto; — oggi che si plasmò in imagine convenzionale il criterio della monumentalità.

Per questa via i Regolamenti Edilizi, vere manette degli architetti, complicano il problema dell'architettura moderna nella parte vitale: la libertà.

Sarebbe possibile rimediarsi se, come dicevo da

aver la competenza a dettar leggi su le nostre discipline. Alle volte i Municipi e le Amministrazioni pubbliche, mandano a visitar le Scuole, col fine di attingere nozioni per fondarne delle nuove, delle persone le quali non posseggono nemmeno i principi della materia che debbono trattare; e i meno ragionevoli giudicano, sentenziano ed osano sovrapporsi, nei Consigli, a chi può dar indicazioni preziose, agli studiosi e ai maestri che da anni appartengono all'insegnamento artistico-industriale. Una vera miseria, contro cui ebbe qualche parola aspra anche un recente Congresso (1901) fra i rappresentanti delle Scuole d'Arte Decorativa, tenutosi a Roma per invito del Ministero.

principio, il carattere della coltura moderna non fosse gonfio di Dottrinarismo. Noi amiamo il metodo, lo spirito di sistema che ci irreggimenta ci toglie la indipendenza del giudizio, e l'architettura ha bisogno di allietarsi al sole della libertà; tanto più che, al suo nascere, essa è obbligata, da inalterabil legge di natura, a piegarsi verso necessità di clima, bisogni di popoli, difficoltà costruttive sorde, talvolta, a rispondere alle geniali seduzioni della fantasia.

Se non sembrasse superfluo e non temessi di secare, accennerei alcuni passi nella prefazione dei *Placita philosophica* del grande Guarino Guarini, di questo eminente architetto, che Torino ornò di opere che fanno onore alla nostra arte⁽¹⁾; e vorrei riassumervi o ricordarvi questa prefazione dallo splendido architetto, matematico, filosofo, teologo e poeta teatino dettata, ove i propositi che espongo qui, sono sostenuti da una logica calda, convincente, che suona incoraggiamento a noi e fuga gli oppositori.

E il problema economico?

Sì; non voglio sottrarmi all'accusa che il denaro danneggia l'architettura contemporanea; ma i Classicisti debbono ricordare che tal questione è vecchia come l'architettura. C'era una legge in Efeso, la quale costringeva gli architetti a terminare a loro spese le opere pubbliche, se vi fosse stata necessaria più della quarta parte di quello che era stato calcolato per co-

⁽¹⁾ V. l'ed. di Parigi del 1665. Questo discorso fu tenuto a Torino.

struirle. Lo stesso gran padre dell'architettura classica, Vitruvio, investe gli architetti ingannatori, e s'augura che la legge efesiana sia introdotta a Roma. E il Guarini appena ricordato — il fastoso Guarini! — nella sua opera postuma sull'*Architettura Civile* rimprovera aspramente gli architetti indiscreti i quali non hanno riguardo alla spesa e pongono, chi fabbrica, nella necessità di rovinarsi o lasciare incompiute le opere principiate. Ed io rammento — non stupito — le parole di Urbano VIII, essere più da buon cristiano che da buon architetto, il dire quanto potrà costare una fabbrica.

Le ragioni pertanto intese a dimostrare le difficoltà di combattere un'architettura che non è arte ma artificio, non scemano la ragionevolezza nostra e lo scopo al quale ci si rivolge.

Lo disse anche il Ministro della Pubblica Istruzione nel suo eloquente discorso di pochi giorni sono: « Il tempio, il foro, la basilica, il teatro aspettano il loro riscontro che narra nei poemi dell'architettura, il grande sforzo e l'alto intento e l'audacia e il lungo studio per cui abbiam fatto riconoscere dal mondo il diritto nazionale, abbiam precorso novamente gli altri Stati nel diritto penale, abbiam applicato la forma moderna del diritto amministrativo, e andiam tentando, a compimento dell'opera nostra, la formola del diritto sociale » (1).

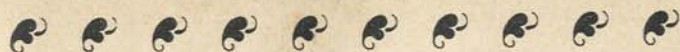
(1) Discorso pronunziato dal Ministro in occasione dell'apertura dell'Esposizione. Vedi *Gazzetta Piemontese* del 28-29 settembre.

Belle e liete parole che suonano a noi condanna e speranza.

Muoviamo dunque il volo verso nuovi ideali. Muoviamoci! Non dico: è pericoloso lo spingersi perennemente sulle ali della fantasia, alla scoperta e alla conquista di immagini nuove; ma non è da uomini forti, non è da italiani, il rinunciare alla conquista di una vita propria e indipendente. Meglio lanciare fra le tempeste dell'oceano la navicella del proprio ingegno, piuttosto che restarsi immobili sulla riva del passato. Ivi non si correrà rischio di naufragare, ma non si potrà mai scuoprire la terra lontana del vero.

- 1890 -





COS'È E DI DOVE VIENE

Arte Nova, Stile Nuovo, Stile Moderno, Stile Liberty (1), Stile Floreale, Arte di Secessione, in quanti modi questo nuovo movimento estetico è indicato!

Stabiliamo che in tutte queste espressioni ve n'ha una falsa, sorta da un errore facile a sfatarsi: è falsa l'espressione stile Liberty ed è sorta da ciò che un negoziante di Londra, per nome Liberty, aprì dei sontuosi magazzini di cose artistico-industriali nel gusto moderno. Questo negoziante, cui non nego vedute larghe e intuito fine, aprì due magazzini in *Regent Street* a Londra e uno a Parigi presso l'*Opéra*, e dette il nome a una società, « Liberty and C. », la quale si propone di volgarizzare le opere di gusto moderno, non sempre onoranti questo gusto. E siccome i negozianti hanno più modo e bisogno degli artisti di farsi la *réclame*, avvenne che la voce Liberty, volgarmente indicò l'arte che il Liberty non faceva ma vendeva; onde il nome del negoziante nascose quello degli artisti autori delle opere che la società « Liberty and C. » accolse nei magazzini di Londra e Parigi. La cosa si poté combinare meravigliosamente anche perchè la voce, in italiano Libertà, corrisponde all'essenza del-

l'Arte Nova, che vuole intelletti liberi non aggiogati ai vecchi stili.

Quindi niente stile Liberty, se tale espressione deve designare, come nel concetto di chi la adotta designa, gli oggetti messi in commercio dalla Società Liberty and C.; niente stile Liberty, espressione usata in Italia e quasi ignota all'estero, almeno a chi ha un concetto esatto dell'Arte Nova. Da essa sorsero le espressioni complementari di stoffa Liberty, tono Liberty, le quali, nate da un errore, noi non adotteremo nè ora nè poi.

Arte Nova, Stile Nuovo, Stile Moderno, ecco come devesi chiamare l'arte che rappresenta l'attuale movimento estetico da chi vuole essere esatto e chiaro.

Dicendo Arte Nova vengo a dire che esistette un'arte vecchia a noi contemporanea. Sì, o Signori, esistette e da essa permettete che incominci.

L'arte vecchia è quella che fecondò sinora il nostro spirito. Andate nelle case signorili: anticamera del Cinquecento, sala Barocca, salottino Luigi XV, tuttociò vedrete; e la più ovvia conclusione che potete ricavare dalla vostra visita quella si è che gli artisti, i quali decorarono l'anticamera, la sala, il salottino ripudiarono la bellezza del loro tempo. Ciò è assurdo, tanto assurdo che se io vi parlassi oggi collo stile del Cinquecento vi guardereste e mi guardereste meravigliati, e qualcuno potrebbe domandarmi se son matto.

No, non si può vivere la bellezza d'altri tempi, perchè l'arte è pensiero, l'arte è emozione, e un artista non può sentirsi agitato dai sentimenti che non appartengono alla epoca sua. Egli copia il Cinquecento

non lo crea, e l'arte è creazione. L'artista crea ciò che sente e non può sentire la voce di un'epoca morta. Per fare l'arte antica occorrono dei ricordi grafici, non occorrono dei pensieri, non occorre eccitazione estetica. Chi fa quest'arte — la quale arte non è — prende un po' di qui e di là, riunisce tuttociò, con un artificio scolastico che la immaginazione deprime, e presenta le opere così concepite a chi sbadiglia davanti i prodotti dell'arte vecchia e nuova. Nè il plauso purtroppo gli manca.

L'Arte Nova si ribella pertanto a questo modo di concepire la bellezza; chè, per intelligente che sia, la imitazione costituisce una delle parti più miserabili ed umilianti del pensiero umano.

Cosa direste se vi narrassi delle cose cento volte narrate, delle cose che tutti sapete? Voi siete persone educate e stareste ad ascoltarmi un po', ma se insistessi non vi parrebbe insulto il voltarmi le spalle. Avreste ragione, fareste quello che io non esiterei di fare ad un oratore meno noioso di me. E come? Voi che vi annoiate sentendo narrare delle cose a tutti note, al vedere delle opere state fatte, rifatte e strafatte tacete? Esse esprimono i pensieri e i sentimenti di un'epoca che non è la nostra; sono copie, sono menzogne estetiche, non possono interessare o interessano mediocrementemente o attraggono dal lato della storia; perocchè, comunque sia, chi copia resta sempre indietro diceva Michelangiolo.

Venne asserito che l'Arte Nova corrisponde ad un moto estetico transitorio e i suoi prodotti sono accidentali, perciò morrà avanti di toccare il punto cui

aspira: l'ammirazione pubblica. Ciò potrebbe essere se le ragioni storiche non dessero torto a coloro che ragionano a questa maniera.

Non mi tratterò lungamente a dimostrare che gli oppositori battono la via storta dell'errore, accennerò le ragioni principali.

Il nostro secolo, ossia il secolo XIX, si iniziò artisticamente coll'arte dell'Impero, arte della galante freddezza, la quale fu quello che tutti sanno, perchè nacque dopo una bellezza esuberante di vita: il Barocco, espressione della forza che tocca i suoi massimi fastigi. Vide benissimo quindi il Bourget, nel Barocco, la follia della grazia; onde tale stile contiene qualcosa più di quello che contengono gli altri e questo di più andò a deprimimento dell'arte dell'Impero, arte fredda e poco immaginosa. Da un eccesso di violenza nasce la spossatezza, così avvenne nell'arte e così si aprì il secolo XIX. La freddezza che determina l'arte dell'Impero non poteva durare a lungo, ed avvenne che essa, la quale limitava estremamente l'azione estetica, fu seguita da una nuova manifestazione di bellezza. Venne la volta del classico puro, e non erano degni di lode se non gli artisti i quali rispettavano il formulario palladiano; venne la volta dell'Ecclettismo, venne la volta... ma adagio.

Nessuno ignora cos'è l'Ecclettismo. Ecclettica è l'arte che vive dei prodotti di varie epoche e di vari maestri, e gli artisti ecclettici somigliano quel tale, indicato dal Giusti, che « beccava un po' di tutto ossia nulla di nulla ».

All'arte dell'Impero e al Classico puro si venne

sostituendo un'estetica più larga e generosa, e si osservò: il bello non deve limitarsi alla Classicità, esso può e deve estendersi a tutte le forme stilistiche, escluse quelle barocche, saettate universalmente; perciò nelle nostre Scuole e nelle nostre Officine, si fece tutto tranne il Barocco.

Si credeva d'essere liberi dopo il giogo della Classicità iniziando ed esaltando l'Ecclettismo « a scartamento ridotto », e tutti giuravano che mai libertà più bella di questa padroneggiò il campo dell'arte. Ma tutto è relativo, ed in fatto di libertà la culla che, sembra grande al bambino, è nulla per l'uomo che ha davanti gli orizzonti della vita. Tuttavia si continuò coll'Ecclettismo nel quale erano stati ammessi, pertanto, gli stili medioevali, il Bizantino, il Lombardo, il Gotico; e questo fu un gran bene. Chè il Medioevo aprì gli occhi agli artisti.

La critica intanto trionfava con la sua logica serrata e indomabile. Se amate il Medioevo nel nome della libertà — diceva la critica — cioè il Bizantino, il Lombardo e il Gotico, non si capisce come possiate sdegnare il Barocco. E venne il tempo anche del Barocco; onde la libertà di prima si sarebbe tolta persino gli ultimi veli. Eppure era persa nuda come Venere uscente dalle onde!

Dunque libertà su tutta la linea. Ma essa era vera o apparente? Si è forse liberi quando si giura fedeltà alla coscienza altrui?

Da tempo i pittori e gli scultori avevano abbandonato la mitologia e la storia di cui, una volta, riempivano tele e pareti; ed a questa arte composta di inda-

gini faticose e di calcolate induzioni — arte stentata e fredda perchè non sorta da visioni immediate e commosse, — sostituirono i soggetti della vita vissuta e le calde espressioni contemporanee. Il nostro pensiero restò impressionato a questo cambiamento e lo secondò, perchè la pittura e la scultura moderna emergono dalla pienezza di consentimento fra l'anima di chi crea e di chi è chiamato a godere la bellezza; e se si confronta l'opera dei pittori o degli scultori alla freddezza degli architetti — fissi ahimè! — sulle leggi dei vecchi stili; e se si confrontano le opere dipinte o scolpite alle cose d'arte industriale in auge fino a ieri, la differenza atterrisce; onde se chi mi ascolta non si accende di sdegno verso gli oppositori dell'attual movimento restauratore, egli deve tosto allontanarsi perchè la mia parola, ora e sempre, sarà per lui quella di un ribelle e la mia dottrina quella d'un dannato.

Ripeto, l'Ecclettismo devesi onorare perchè ammise il Medioevo; — ma noi italiani siamo troppo vincolati al Rinascimento per profittare ampiamente dei principi che regolano gli stili medievali. Ed il Rinascimento è un giogo più di quanto soglia ritenersi; e se esiste un'arte la quale corrisponde a tutti i moti del pensiero, se esiste un'arte libera ed immaginosa, questa è l'arte del Medioevo.

Lo compresero a tempo e bene gli Inglesi, i quali furono i primi a vedere nel Medioevo una sorgente di vita artistica capace di fecondare più generazioni, e la esistenza di questa sorgente è reale; perciò essa forma un tesoro di indipendenza che fa lieti i forti e ritempra i deboli.

È bello quindi conoscere il Medioevo, esso apre la fantasia a vasti orizzonti che il Rinascimento, colle sue simmetrie e le sue formule, in parte nasconde. Gli artisti — badisi — debbono attingere a quella sorgente solo l'eccitamento alla ricerca del bello sul campo della libertà estetica.



Rimasi alla libertà estetica vincolata agli stili; e poichè in natura tutto procede gradualmente, era da sperarsi ciò che si vide; l'avvento dell'Arte Nova la quale infrante le catene della schiavitù, distrusse l'edificio della vecchia stilistica, l'edificio dell'arte vecchia, angusto e pericolante. Ivi, gli artisti si aggiravano elemosinando le forme della bellezza, di quella bellezza che doveva comporsi fuor dai luoghi comuni per non esser bugiarda.

Chè l'arte, forse mi ripeto, non è un segno, non una superficie precisata da linee e colori; l'arte è pensiero ed emozione; chi non ha la facoltà di agitarsi nel momento della creazione e possiede invece quella negativa di assimilarsi l'opera altrui, costui non è un artista ma un copista.

La maggior parte degli artisti moderni, a motivo della falsa educazione estetica e per ragione dei falsi postulati artistici de' quali tutti, più o meno, siamo le vittime, appartengono alla «specie» che l'Arte Nova andrà via via distruggendo in onor del nuovo e del vecchio. Chè le mie parole, lungi dal suonare irrive-

renza all'arte antica, significano riverenza e ammirazione. Io vorrei che i giovani artisti conoscessero l'arte antica, ma alla sua conoscenza accedessero dalla via del pensiero; vorrei meno esercizio grafico e più educazione mentale. Solo a questo patto lo studio dell'antico sarà vantaggioso, svierà gli imitatori e formerà delle coscienze estetiche senza le quali non può esistere arte.

L'Arte Nova vuol delle coscienze libere e degli artisti che pensano e si riscaldano alla fiamma della bellezza. Quindi fuga i copisti che tratta da filistei, e accoglie le anime fiduciose e forti. La forza dà la resistenza e resistere ora bisogna; resistere all'incalzare dell'opposizione, la quale tenta di batterci su ogni terreno. Nè escludo che fra i nostri avversari non vi siano uomini pensanti, ve ne sono; ed io ho sentito rimproverare all'Arte Nova di essere le ripetitrici di antichi motivi, di essere limitata ed angusta nelle sue aspirazioni e contenere già i germi della decadenza. Il floreale! ci dicono, perchè sempre il floreale? Esso è antico quanto il mondo. D'accordo. Senza andar tanto lungi, il Duomo di Milano è pieno di foglie e di fiori; ma questa non è l'Arte Nova; questo è il gusto gotico dei fiori e delle foglie non il gusto moderno nè di questi nè di quelli. Posso comprendere che il Ruskin, l'etereo Ruskin come lo chiamò il Carlyle, abbia sentito la poesia dei fiori e l'abbia propugnata: nè ignoro che William Morris disegnò delle magnifiche composizioni floreali; ma tale costituisce un fatto personale, non l'Arte Nova, ossia non tutta quest'arte. Voi pure amate e disegnate i fiori, e per questo?

L'Arte Nova, Signori, non è tutta floreale: tanto vero il Van de Velde, uno degli apostoli della moderna bellezza, fa il contrario del floreale fa il lineare; ed i francesi, spiriti bizzarri, con un'espressione efficacissima, indicarono l'arte del belga Van de Velde, lo stile nuovo di questo belga, coltivato in Austria ed in Germania; essi dissero che è l'arte *à coups de fouet*, a colpi di frusta. Pensate alla frusta quando schiocca; essa produce, nell'aria, delle linee agitate, nervose, serpentine, le linee del Van de Velde.

Due forme dunque vi esposti, due forme d'Arte Nova: la floreale e la lineare. Cercatene un'altra voi e sarò lieto di esprimervi la mia soddisfazione.

Ciò vi dimostra che l'Arte Nova si fonda sulla indipendenza del pensiero ed accoglie tutti gli artisti i quali basano le loro produzioni sulla propria personalità.

Un autore tedesco studiò gli insetti col microscopio per offrire, all'arte, dei nuovi elementi adottati infatti nella fabbricazione dei tessuti. V'ha chi crede che questa via conduca alla degenerazione e ciò sia un sintomo degenerativo dell'Arte Nova. Errore! Ogni artista può volgersi alla parte che più gli piace e sarà lodato se va alla sua propria fonte per impulso spontaneo e naturale; egli deve essere sempre in cerca di cose nuove, diversamente si sciupa, perchè battendo ogni dì lo stesso chiodo acquista una facilità che degenera in mestiere; e questa facilità spegne in lui il desiderio di migliorarsi.

Gli artisti debbono sentire, se così posso esprimermi, più che vedere le forme; gli artisti che vedono sono

quelli che copiano, quelli che sentono sono quelli che creano.

L'Arte Nova vuol vivere di creazioni. Non tutti possono essere dei creatori, sta bene; ma io parlo di artisti, non di coloro i quali professano l'arte esclusivamente per vivere. I professionisti, ce l'ha detto la Verità per mezzo del Tolstoj, sono la peste di tutte le discipline. Si potrà esercitare la ragioneria senza un spirito individuale ma l'arte no. Nè mi opponete che tutto ciò è idealità e poesia. Vi rispondo: l'arte che rappresenta un sentimento, un pensiero e lo rappresenta con sincerità, è poesia; e l'Arte Nova è poetica, per ciò che si contrappone alla prosa dell'arte vecchia, rifrittura delle cose antiche.

Oltre a dire che la nostra arte contiene i germi della degenerazione, giurano taluni sulla sua imperfezione. È molto difficile precisare ciò che è imperfetto trattandosi di estetica; ma giudica imperfetta l'Arte Nova chi vede la perfezione solo nell'arte antica. Il Partenone e il Duomo di Milano procedono da due differenti e opposti criteri di bellezza. Quali dei due monumenti esula dalla perfezione?

Dottrinarismo, accademismo!

L'imperfezione sta nella vita; noi stessi ci ammaliano e moriamo, il fiore contiene, nella sua gentile bellezza, il germe della propria morte. Il proclamare dunque che la nostra arte è imperfetta, equivale ad affermare una verità, la quale non colpisce chi esalta l'Arte Nova.

L'Italia rimase alla retroguardia; le nostre grandi tradizioni ossia i ciechi fautori delle nostre grandi

tradizioni, fecero opera di opposizione al naturale evolversi di quest'arte; e il nostro « gesto moderno » è ancora sufficientemente impacciato.

L'Inghilterra, l'Austria, il Belgio, la Francia, la Germania hanno conseguito un posto decoroso nell'Arte Nova. Ma l'Italia?

Credo che qualcuno di voi abbia visitato la Esposizione dell'anno scorso, l'Esposizione di Parigi, e spero che egli sarà d'accordo con me a dire che l'Italia fece una mediocrissima figura. A cominciare dal padiglione, edificio disastrosamente antiestetico, a finire alle cose esposte, l'Italia figurò a Parigi molto meno bene di quello che doveva. Non valsero le cupole dorate di quelle di S. Marco le quali non riceverono mai copia, la decorazione aurea che loro venne data a Parigi, nè le linee delle facciate le quali non riescirono a nascondere il modello da cui furono tratte, la Porta della Carta; non valse tuttociò a ispirare indulgenza verso coloro che visitarono intellettualmente il nostro padiglione.

Che differenza soprattutto coll'Austria e colla Francia! Gli amici dell'Arte Nova devono essersi sentiti soddisfatti visitando le opere di addobbo, i mobili, i tessuti esposti dall'Austria e dalla Francia; parlo di quelli onoranti la moderna bellezza. Nè parlo di confronti coll'Italia, benchè questa sia stata rappresentata da un solitario, che in fatto di mobili fece onore al suo paese. Tuttavia non disperò; ho fiducia nel nostro avvenire estetico. Vorrei peraltro che lo spirito di imitazione il quale, abbandonati i vecchi esemplari si volge ora da noi compiacentemente sui nuovi mo-

delli esteri, vorrei che questo spirito si arrestasse, essendo sulla via falsa. Chè l'imitatore è sempre tale, si volga al vecchio o al nuovo; e noi dobbiamo cercare l'Arte Nova nelle nostre tendenze e nei bisogni nazionali.

Da anni sostengo la tesi che qui tentai di esporre e diventerei un nemico dell'Arte Nova se questa, in Italia, si vincolasse ai modelli che vengono dall'Inghilterra, dall'Austria, dal Belgio, dalla Francia. Già l'arte così composta non si potrebbe più chiamar tale, e lo stigma del plagio ne scuoprirebbe la fatale impotenza. Gli artisti devono produrre l'Arte Nova non perchè ne trovano piene le pagine delle Riviste, ma per impulso della loro anima. L'arte deve essere spontanea, sincera, leale; e chi aspira alla gioia di dar al nostro tempo uno stile contemporaneo, seguirà all'atto della creazione la propria stella.

Si va lamentando che la nostra epoca non possiede un suo stile, ed ora che questo va sorgendo e sorse la coscienza ad averlo, v'ha chi si dichiara oppositore del moto moderno che lo produce e trova da censurare e si burla di chi tenta, sospinto da forti propositi.

Stranezze umane!

Auguriamoci dunque che alla Prima Esposizione d'Arte Decorativa Moderna molti nostri artisti, animati dal nuovo ideale, concorrano entusiasti e sicuri di trionfo; auguriamoci che l'Italia riacquisti oggi, nel campo dell'arte industriale, il posto che occupò nell'epoche floride della sua storia artistica; e poichè veggo davanti e intorno a me molti giovani, permet-

tete, o Signori, che mi rivolga soprattutto a questi giovani i quali, più degli uomini maturi, hanno audacia, ardimento, energia per assurgere al culmine cui deve spingersi l'artista che pensa; permettete, o Signori, che mi rivolga soprattutto a questi giovani e li ecciti con tutto il calore dell'animo, a farsi seguaci dell'idea che è luce e forza dell'Arte Nova.

- 1901 -

DUE TENDENZE

La timidezza italica non poteva schiettamente affermarsi sul campo dell'Arte Nova, e l'Internazionale di Torino — che dovrà spesso ricordarsi — ha delineato due tendenze che avanti erano apparse indecise sull'orizzonte. Il Giuri, colle sue deliberazioni, rimase davanti ad esse come que' beati, cioè nè beati nè dannati, dell'*Inferno* dantesco

..... tra color che son sospesi

ed io amo precisare le due tendenze e esprimere francamente la mia opinione.

Non importa premettere che indago e incoraggio o combatto i principi, conservando il più grande rispetto verso i miei oppositori, e sarò anzi lieto di promuovere una discussione e sconfortato dall'indifferenza che potessero destare queste parole. I fatti dell'arte si chiariscono e si correggono colla franchezza — virtù di cui

si fa molto spreco a parole oggidì — non col silenzio o colla studiata ricerca di velare il pensiero; sistema vecchio di cui l'Arte Nova vuol far giustizia.

Le due tendenze si affermarono praticamente così: una, ringiovanendo le forme antiche ed unendo queste a elementi naturalistici, fiori, piante, animali; l'altra, cercando nell'istinto de' singoli artisti tutti gli elementi della creazione estetica.

Timidi coloro che appoggiano la prima, sono arditi o innovatori a oltranza, come vennero chiamati, i secondi i quali rompono audacemente il filo della tradizione e si spingono, coraggiosi, sul campo della vita e a questo solo chiedono — non alle opere che gli artisti da esso presero — ispirazione e fortuna; e se il verso del Metastasio:

la fortuna e l'ardir van spesso insieme,

dovesse tradursi in fatto, questi ultimi potrebbero esular dalla discussione perchè è viltà il battersi coi deboli.

Comunque, l'*Aemilia Ars* che lealmente e altamente, all'Internazionale di Torino, rappresentò la tendenza che diremo di transizione, sostiene con opere lodate lo spirito italico volgente a rattenere le audacie degli « innovatori a oltranza », e questa tendenza ebbe ed ha sostenitori la cui autorità non metto in dubbio, io che vorrei tagliar la via a questi sinceri evocatori di immagini che vedo molto lontane dai nostri tempi perchè possano destare, anche imbellettate in guisa artistica, la simpatia della gente d'oggi e promuovere il dolce desiderio della loro proliferazione ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Alcuni fautori del rinnovamento estetico che costituisce il

Ma essi pensano forse in modo differente dal mio; certo operano in guisa opposta a quella ch'io abbraccerei se la visione della forma mi apparisse così limpida come il concetto ideale che ne ho.

Lungi da me il pensiero di condurre tutti sulla mia strada, io dico che la via maestra dell'Arte Nova è

mio amore e la mia croce, pensano che è inestimabilmente pregevole l'*Aemilia Ars* anche per aver gettato, da noi, le basi di tal rinnovamento. Secondo essi, la gentile Corporazione Artistica Emiliana occupa in Italia il posto che ha l'Inghilterra nella vita rinnovata dell'Arte moderna. Ma ciò non sta. Non pochi, da noi, si espressero contro i copisti sia quali critici (e la critica ha il merito di aver fervidamente preparato il campo dell'Arte Nova) sia quali traduttori pratici dell'idealità novella; e tutto questo avvenne prima che l'*Aemilia Ars* innestasse disastrosamente il novo all'antico; inoltre quest'innesto — forma transitoria del movimento — era stato formato da anni in Inghilterra; perciò, sotto cotal punto di vista, la Corporazione Emiliana fa l'effetto di colui che oggi inventasse la bussola ignorando o mostrando d'ignorare che essa è vanto di Flavio Gioia e del XIII secolo; ma nel XIII secolo potevasi ignorare che i Chinesi possederono l'applicazione dell'ago magnetico e ciò avanti l'era volgare, ma oggi gli amici di Bologna non si possono accusare di vivere nell'isolamento; — al contrario, fra essi il pensiero e lo studio stanno nella vita e si volgono alla modernità. Ma è che qui si tratta d'una forma estetica transitoria ed in ritardo supremo sul cammino della nostra evoluzione; tanto vero gli amici dell'*Aemilia Ars*, incerti e timidi, come tutti coloro i quali trovansi all'inizio d'un'impresa o d'un'idea, tornano indietro e fondano una Scuola di Merletti copiando l'antico, e dicono che copiano l'antico lo stampano e se ne vantano. E il vanto è legittimo, chè i risultati formali sono lodevoli; ma l'Arte Nova vuole la bellezza della forma unita alla bontà e novità dell'idea: e qui il culto del novo viene ombreggiato studiatemente dall'idea.

quella in cui fiorisce spontaneamente la bellezza; e, per me, non è fioritura spontanea quella che ricorda la bellezza di un altro tempo, sia pure in iscorcio, sia pure con ingegnosa industria nascosta.

In breve: non capisco come un artista moderno, mosso dall'istinto alla creazione, possa valersi di forme vecchie che può e deve rispettare solo entro l'ambiente naturale che le produsse; non capisco, dico, come un artista così, possa lasciarsi attrarre dai ricordi e ne possa far uso press'a poco come il copista di ieri, il quale, dovendo comporre il basamento d'una statua, tosto vola col pensiero a quello del Colleoni. Perché esistono ricordi e ricordi; i primi, lievi, possono corrispondere a ciò che io e lei, Lettore, somigliamo a nostro padre in alcuni segni esterni o in alcuni movimenti; il secondo non più lieve, ma quasi profondo, non naturale, ma artificioso, può corrispondere a ciò che dovendo comporre un basamento d'una statua col pensiero fisso a quello del Colleoni, un artista ne copia l'intelaiatura e modella il fregio e i pannelli con fronde copiate dal vero. Gli è questa una forma di arte la quale può avere i suoi fautori come ha i suoi autori, ma essa della modernità non ha che qualche traccia come io e lei, Lettore, non abbiamo all'esterno e all'interno che qualche remota indicazione di nostro padre. Ed anche se le foglie e le piante coprissero il basamento più che non lo coprano, la creazione estetica qui va oppressa da un peccato d'origine non meno grave, negli effetti pratici, di quello che si soleva commettere quando l'arte era una copia.

Si copiava una volta, si copia ora; però una volta

ciò si faceva con criteri angusti, oggi con apparente dirittura di giudizio; intanto la pillola ha la crosta fresca e gustosa e l'interno contiene il veleno che uccide. Uccide perchè se, desioso di scolpire un pannello, ai vecchi festoni convenzionalmente composti e alle vecchie corone, altro non so sostituire che lo stesso festone e la medesima corona con foglie e fiori più ghiribizzosi e sciolti — essendo più corrispondenti alle leggi della natura — io correggo meno la natura, la qual cosa mi onora, ma dò prova di un animo conciliante che può conciliare il sonno dei miei fautori non quello degli animosi esaltatori della nostra Idea. Nè ciò bastando, se allato di questa ossequiosa sommissione, tra i festoni o entro la corona, colloco delle iscrizioni latine o delle espressioni comuni e usate, io preparo un elemento confermativo che i miei oppositori possono raccogliere in prova di una tendenza contraria ai fondamenti dell'Arte Nova.

Cosa dire poi a chi sceglie il tono e persino le forme di una sala da una sala antica o da una parte di essa? Cosa dire a chi pensa che facendo così, il nostro campo si arricchisce d'un nobile esempio di bellezza moderna? E cosa dire infine a chi accoglie nquadrature, scorniciature, colonne, vecchie formule quasi intatte dell'architettura decorativa e con poche ed insignificanti ritocature adopra tuttociò in opere che all'Arte Nova dovrebbero recare la fragranza della modernità?

Non dico: chi segue questo precetto può produrre delle opere capaci di attrarre la gente e può farsi lodare, applaudire, ammirare, ma i suoi lodatori saranno

i modernisti dell'ultim'ora, non noi che da anni lottiamo per restituire la libertà agli artisti; libertà sovrappiatta da un cumulo di congegni burocratici, quando non sia da studiati silenzi che coprono, col manto della pietà, dei vecchi corpi morti cui il galvanismo comunicò una apparenza di vita.

L'Arte Nova non può crescere che sull'oblio non irriverente della vecchia. Ciò è legge di Natura; perocchè ogni aspirazione a novità, trae la forza ad attuarsi nella opposizione alle cose vecchie. Questa opposizione, nel caso presente, può e devesi attenuare senza danno, io credo, del nostro definitivo e incontrastato trionfo. Interroghiamo gli antichi: gli artisti del Rinascimento adottarono il loro stile cominciando dal designare con un nome spregevole, lo stile anteriore e lo chiamarono gotico; e quando penetrarono in una chiesa bisantina o lombarda o gotica, per fortificarla o arricchirla, adottarono le forme della loro arte rinnovata e non tentarono ibridi innesti come gli amici dell'*Aemilia Ars* facitori d'Arte Nova.

Voi dite: conviene serbare il carattere nazionale. Ma forse questo si conserva copiando? Forse per esporre il vostro pensiero avete bisogno di domandare a prestito le parole del vostro vicino? Il carattere nazionale si conserverà se i fati della storia ciò vorranno. Noi, più che questo carattere nazionale, vogliamo dagli artisti il carattere *personale*; e se cotale personalità si formò sorbendo la forza ad una fonte che non ha sulle vette delle Alpi e degli Appennini la propria origine, cosa ciò deve gravemente importare a noi?

Non conviene mescolare l'arte colla politica o col

patriottismo, ma se mai vogliamo considerare l'avvento della nostra dolcissima idealità, al cospetto dei fenomeni generali della vita (come dovrebbe farsi perchè l'arte, lungi dal prodursi come fatto casuale, emerge dai diversi atteggiamenti dello spirito pubblico); se vogliamo considerare l'arte alla stregua del principio sociale, il fatto della nazionalità pur restando, perchè restano gli uomini dissomiglianti, si scolora e si abbassa.

Nè la storia antica conforta coll'appoggio della sua autorità i miei oppositori. Sono esistite e esisteranno le epoche di transizione, ma non queste interessano profondamente la storia, la quale, come negli uomini cerca lo spirito schietto, così nelle cose e negli avvenimenti vuole le espressioni decise. Inoltre io vorrei bollare la ripetizione artificiosa, cioè la ripetizione che precisa forme e colori da altri pensati; così se io — ancora un esempio — disegnando un balaustrino, a decorazione di un mobile o di un'opera qualsivoglia, rifaccio quello del Marzocco a Firenze, in tal caso, ripetendo ciò che altri pensò, io commetto un plagio che la legge scritta non punisce, ma il codice dell'Arte Nova saetta.

Sotto quest'aspetto, una gran parte dell'edificio architettonico e ornamentale del Rinascimento pencola o crolla; ed estendendo lo studio dei plagii iniziato coraggiosamente dal Courajod, la quantità dei ripetitori del XV e XVI secolo, toccherebbe un numero spaventoso. Or chi non ama i pappagalli, a qualsivoglia età essi appartengano o li stima per quello che sono, riempitivi nella scena della vita, non s'intene-

risce soverchiamente al cospetto del Rinascimento; e ciò avviene a me e lo confesso a costo di turbare l'animo del Müntz, mio dolceissimo amico.

Infine i grandi innovatori non si voltarono mai indietro. Nel caso attuale il periodo di transizione è rappresentato dagli Inglesi. Ancor più che seguaci dell'arte libera, essi proclamarono la libertà, indicando la luce del Medioevo nascosta nella storia comparata, dalle timidezze del Rinascimento; e trascorso questo periodo, la libertà « piena e intiera » come la verità davanti ai giudici, venne portata in trionfo dai modernisti, ma non per vederla indi errare, sfacciata, sui campi della bellezza ove il sole sembra appannarsi e la voce degli abitatori diventa fioca.

Ed io insorgendo come faccio, con rispetto ma con schiettezza, volgo lo sguardo verso chi, in un istante di dubbio o d'oblio, deviò dal retto cammino; e se per inclinazione costui dovesse continuare a battere la via che segna la tendenza dei riformisti a metà, ciò mi dorrebbe; ed io porto qui la voce di coloro che operano per istinto, sospinti alla creazione dal fremito della bellezza sacra, divina, eterna; porto questa voce dei modernisti, dicendo che questi non possono avere nulla di comune con chi non domanda tutta a sé stesso la forza dell'arte.

L'arte fatta di reminiscenze non può essere la nostra, la nostra è l'arte fatta di emozione e di pensiero; essa non appartiene se non a chi ricevette dalla natura la facoltà di produrre per istinto le gioie della bellezza che offuscano, negli animi begnati, le amarezze da cui la vita si circonda. Solo queste bellezze possono intenerirci e entusiasmarci; e ciò che esce da cotal campo esula dall'arte per noi, ed è professionismo, destrezza meccanica non necessaria alla nostra esistenza, sospiro continuo a bellezze inaccessibili al volgo.

L'Arte Nova sfolla le Scuole, sfolla il campo degli artisti e dà a ciascuno la parte che deve rappresentare nella « commedia umana »; i nuovi organismi sociali, poi, conferiranno il posto che conviene nella vita agli spostati dell'arte, e considerato a questo modo il fenomeno della moderna bellezza acquista la imponenza di un colosso.

Allato di questi principi, la questione della nazionalità sembra rannicchiarsi timida e spaventata in un angolo lontano dal nostro campo, e resta l'artista che la natura spinge a creare; e resta la sua creazione la quale è bontà, carità, amore, esclamerebbe il mio amico Bistolfi, perchè vale bellezza e sincerità.

Taluno mi chiama visionario e dice che brancolo fra oscurità di frasi altisonanti. Potrei rispondere a costui colla terzina di Michelangiolo allo Strozzi, se non combattessi le... reminiscenze; risponderò allora

che tutto s'adagia nella visione ciò che esce dal campo attuale della realtà la quale non può circoscriversi dai pensieri che intorno ad essa oggi germogliano, altri pensieri si sostituiranno alla realtà che gli uomini positivi oggi riconoscono; e Michelangiolo aprì gli occhi alla luce dopo Donatello, Leonardo dopo Giotto; ed io che sono un povero essere, ricordo che mi si diè del visionario quando, dieci anni sono, al parco del Valentino, tenendo una conferenza sul *Dottrinarismo architettonico*, sferzai i vecchi sistemi di insegnamento basati sulla formale conoscenza degli stili; e mi si diè del visionario perchè tentai di opporre una resistenza al sistema di copiare i monumenti antichi usato nelle nostre Scuole, ove si fa credere che in questo modo gli alunni assorgono alla creazione estetica.

Chi mi diè del visionario non fu uno solo, e sentii dirmi che ero un pessimo nocchiero, che avevo smarrito la bussola e non so quante altre cose divertenti sentii dirmi; ed il coro degli ingenui magnanimamente si beffava intanto di me, ma il mio oppositore, uomo d'ingegno e di cuore, oggi sta con noi; nè si occupa dei coristi per quanto sia loro agevole cambiar costume, e il visionario di dodici anni fa ebbe la soddisfazione di assistere alla prima festa internazionale del « dolce stil novo » in quel parco del Valentino dove egli si cozzò contro abitudini centenarie, le quali erano stimate a quei giorni, delle verità intangibili.

È superbia sperare e preconizzare che fra dieci altri anni sarà scomparsa la tendenza dei riformisti a metà?

Non dico pseudo-riformisti; e dichiaro di aver sofferto molto per tenere sotto ai rigli il tono di queste brevi ma sincere e schiette parole.

OPPOSITORI

Abimè! non c'è idea che sul primo non provochi disapprovazioni o sdegni, e l'Arte Nova dovette passare per un'aspra via. Più d'una volta, io mostrai che l'Italia è il paese meno atto ad accogliere l'estetica moderna pei pregiudizi prodotti dalle alte tradizioni nazionali e per la mancanza di cultura che esiste negli artisti nostri, cioè fra quelli che possedendo il tecnicismo dell'arte, ossia il mezzo ad esprimere la visione estetica, si reputano artisti dal pubblico. Nella mia vita e pratica professionale non una ma cento volte mi trovai a parlare di personalità e di contributo mentale con artisti o pseudo-artisti e non una, ma moltissime volte, dovetti domandare a me stesso, s'io parlassi il sanscrito. Evidentemente con tali « soggetti » è impossibile intendersi; sarebbe come pretendere che un ragazzino di cinque anni intendesse il Dante.

Fissi sull'idea che l'arte altro non è che un esercizio grafico; incapaci, questi nostri oppositori, di comprendere che la forma è il mezzo materiale a esprimere un pensiero e un sentimento; non usi, costoro, a investigare il significato e il mistero della bellezza; ina-

datti ad interrogare le cose dell'arte in ciò che esse contengono di veramente vitale ed espressivo — l'anima di chi le produsse — i nostri oppositori, nel loro tentativo di interrompere la marcia trionfale all'Arte Nova, nè sono informati del movimento cui quest'Arte dette luogo, nè s'interessano a informarsene. Tanto essi non sono in condizioni da capire ciò che si asconde entro questo movimento: essi sono timidi in arte, in politica, in tutto e davanti a' loro occhi ciò che esce dal campo delle vecchie abitudini, è cosa falsa, pericolosa e da fuggire. Nè si può convincere questi nostri oppositori che il mondo muove a continua evoluzione; essi credono che la vita si evolva da sè senza il concorso delle persone e si evolva sospinta non si sa da chi nè si sa come.

Sono questi i peggiori oppositori dell'Arte Nova, ossia dei criteri moderni che informano l'immagine della bellezza presente. E poco male se essi, isolati, vivono entro loro medesimi; non avendo studi nè comunicativa, possedendo soltanto una certa destrezza accademica professionale (ecco ove adducono, in generale, le Scuole d'oggi) l'opera loro non reca danno, non avendo campo a svolgersi; il male è che i nostri oppositori talora si trovano nelle Scuole, nelle Commissioni, insegnanti, regolatori, giudici, e di qui possono nuocerci. Ora che sia tempo perduto a discutere con chi dal suo spirito incolto e dalla sua propria natura non inclinata al ragionamento, viene tolto ad una bella, serena e nobile discussione, sta; ed i nostri amici avrebbero torto a sciupare della polvere con chi non possiede forza a combattere, ma se personalmente è inutile perdersi con

questa gente, i nostri amici hanno il dovere di vigilare che sotto la pressione di cosiffatti oppositori i giovani si guastino. E pur ammettendo che i giovani d'ingegno non possano accogliere gli eccitamenti di chi non si agita e non si riscalda alla luce del vero, tuttavia i nostri amici debbono vegliare che i concorsi siano giudicati da chi si muove nell'Arte con criteri moderni, principalmente i concorsi delle Scuole, partendosi da queste il movimento che si allarga nelle Officine e nel pubblico.

Noi dunque dobbiamo conquistare i « poteri pubblici », in cima a' quali sta la Scuola. Date all'insegnamento dei bravi maestri e la via della verità la vedrete soleggiata; trascurate la Scuola e trascurerete uno dei mezzi più forti alla definitiva sconfitta dei nostri oppositori non temibili, ripeto, pel danno che possono recarci come individui, ma non trascurabili pel danno che possono farci dalle loro posizioni.

In breve l'insegnamento va svecchiato⁽¹⁾.

Nè v'è da meravigliarsi a trovare de' nemici dell'Arte Nova fra gli insegnanti, come si trovano fra i *gros-bonnets* dell'architettura. Gli insegnanti, un po'

(1) Una voce anzi due voci di impetuosa protesta si muovono da Venezia, da quell'Istituto di Belle Arti, in mezzo al caldo del 1903. E si proclama che la modernità estetica è vanità e gli artisti i quali s'inflammiano di realtà presente, vivono una falsa energia. I primi colpiti sono gli scultori e i pittori: e il Rodin, il Whistler, il Segantini, il Raffaelli, il Sargent que' maledetti impressionisti, que' divisionisti fastidiosi e superbi, lungi da essere gli artisti ricchi di sapienza e penetrazione spirituale, sono

per l'età fatta grave e il pensiero fossilizzato dall'età, un po' perchè si trovano disorientati e non sanno più cosa insegnare, cioè non possiedono più la materia ad insegnare, sono gli oppositori naturali delle nostre idee, le quali restituiscono la libertà agli artisti, formano delle coscienze estetiche e intendono a fugare ogni specie di servilismo.

Nè parlo degli architetti che hanno guadagnato de' grossi concorsi e si sono fatto un nome colle rifritture dell'antico; costoro se hanno lavorato in buona fede — e ciò in gran parte può darsi — non hanno l'animo capace d'intendere la nuova estetica; se hanno lavorato da mestieranti, non possono appoggiare i nuovi principii che deviano la sorgente della loro fortuna.

Potrei parlare dei negozianti, i quali, possedendo un forte *stock* di mobili, bronzi, tappeti, argenti, fanno opera interessatamente d'opposizione; ma l'Arte Nova dovrebbe troppo umiliarsi se dovesse raccogliere le volgarità di questi ultimi oppositori.

L'opera nostra dev'essere di ricostruzione non di distruzione o di polemica; non v'è nulla da distruggere oramai, ciò che v'era cadde, sgretolato o corrosivo, e l'avvenire ci sorride. Abbiamo con noi la gioventù e i nostri nemici amoreggiano coi... gamberi.

dei folli che mascherano colla spavalderia l'arte che vorrebbero possedere e non possederanno mai. E si allude all'Arte Nova la quale fa getto di tutte le leggi dell'arte... accademica che, secondo le voci ribelli, non esiste, esistendo una sola arte che tutti capiscono. L'attuale consenso di due energie le quali mirano a ravvivare l'accademismo, è un fenomeno divertente e non potevasi trascurare.

IL PRECURSORE?

L'Arte Nova stimola all'errore.

Sinora, Dante soltanto (responsabili i commentatori) fu creato precursore di tutto quello che il pensiero moderno disciòpre, ora v'ha anche Leonardo, ed egli diventò il precursore dell'Arte Nova, perchè il suo nome glorioso si unì alla sala dell'Asse nel Castello di Milano.

La novella fu annunciata mesi sono con ogni solennità, e il pubblico che ignora cos'è l'Arte vecchia e l'Arte nova vi credette; un artista di Milano tolse indi il motivo che Leonardo avrebbe dato per il soffitto di detta sala a tronchi d'albero intrecciati ed infogliati, tolse questo motivo per mettere assieme una sala destinata all'Internazionale di Torino, ed oggi un amico mio, di solito prudente, si lasciò vincere dalla novella ed affermò, scrisse e stampò che Leonardo è un precursore della nostra arte, pel soffitto di Milano ⁽¹⁾,

(1) Il soffitto della Sala delle Asse che qui si indica fu rifatto tutto non restaurato; le traccie antiche, sia che fossero scarse sia che il rispetto che loro si doveva abbia traboccato nella licenza, fatto sta che produssero un assieme pesante materiato da un contrasto di tinte aspre e crude; nè si esagera ad affermare che cotal soffitto è una delle peggiori cose del Castello di Porta Giovia, il quale si rifece non si restaurò, e si rifà non si restaura, introducendovi perfino delle cose nuove di pianta.

ov'egli si annuncierebbe il precursore dell'Arte Nova, perchè ivi conferì un sommo posto al motivo naturalistico, a un di quei motivi di foglie e fiori che la dolce maternità della natura offre oggi pare con insolito entusiasmo agli artisti consacrati al nostro Ideale.

Non uno, ma due errori in ciò si contengono, e il mio amico non si dolga se lo rimprovero francamente⁽¹⁾.

Prima di tutto l'Arte Nova non attinge esclusivamente agli elementi naturalistici la forma dell'esser suo; anzi una scuola, quella del Van de Velde vi si oppone, e vi si oppongono i tedeschi, gli olandesi e, in gran parte, quanti intendono mettersi dalla nostra parte. Sono note a chi sta al corrente de' nostri studi, le polemiche del Van de Velde, caposcuola del sistema lineare, coi fautori del floreale; nè ciò contraddice quanto intendo provare, perocchè l'Arte Nova, ripeto una mia definizione che ebbe fortuna, *l'Arte Nova si fonda sull'indipendenza del pensiero ed accoglie tutti gli artisti i quali basano le loro opere sulla propria personalità*. Inoltre, se vogliamo andare in traccia di precursori, basta affacciarsi al campo del Medioevo, al campo dell'ornamento gotico, per trovarne quanti occorrono, se ciò fosse necessario; e non importa lambiccarsi il cervello volendo de' motivi naturalistici preleonardeschi. Sulla memoria facile spunta il nome di Lorenzo Ghiberti e del suo figlio Vittorio, e il solo

⁽¹⁾ Cfr. G. A. REYCEND, *Un precursore in L'Arte Decorativa Moderna*, N. 4, p. 123 e seg.

ricordo evoca un'infinità di bellezze naturalistiche; quelle di cui leggiadramente s'infiocano i fascioni delle tre imposte del Battistero di Firenze. E con quale gusto e quale spirito si compongono que' fascioni, — cronologicamente un poco al di qua dal campo medioevo — ognun sa.

Nel caso speciale, del soffitto di Milano, (chi trovò ancora le prove inconfutabili della paternità leonardesca la quale si estenderebbe persino all'*esecuzione* del soffitto?) nel caso speciale del nostro soffitto, l'idea di dipingere dei pergolati o simili, cioè de' tronchi di piante infogliate sui soffitti, si spinge dentro alla vita più di Leonardo.

Escite dal campo gotico, affacciatevi un istante al campo ellenistico, e vedrete tanti soffitti dipinti con tralci di fiori e foglie, quanti ve ne occorrono per provare a voi stessi e riprovare — se mai apparteneste agli Accademici del Cimento, — l'errore in cui vi trovate, o amici, trascinando chi, attratto dalle vostre affermazioni, dice ciò che voi proclamaste in un momento di distrazione o d'oblio.

E i soffitti ellenistici in generale sono più geniali, ariosi, leggeri di quello rifatto a Milano opera del Rinascimento, cioè di un'epoca che possiede un'infinità di simili soffitti.

Sì, Leonardo fu precursore dell'Arte Nova e non poteva non esserlo, ma non col soffitto della sala dell'Asse, il quale egli giudicherebbe oggi in guisa diversa da quello che si giudichi in generale; — sì, egli fu un precursore perchè teneva l'arte in grande rispetto e non reputava artisti i copisti, gli imitatori, i rifaci-

tori e i ritoccatore o svisatori di antiche pitture che la gente insulsa vede e non capisce.

Aprite il suo *Trattato della Pittura*. « Il pittore deve essere originale e studiare il vero non gli altri pittori ». Questo pensiero contenuto nel libro LXXXI vale un libro di estetica, vale più del soffitto di Milano; e quando altrove il glorioso maestro si burla de' copisti dando loro di « trombette o recitatori delle altrui opere » raddoppia il conforto di chi sospinge gli artisti moderni sulla via del loro istinto, perchè essi siano originali e non vadano « gonfiati e pomposi vestiti e ornati, non delle loro, ma delle altrui fatiche » come di novo sferza Leonardo. Il quale è un precursore, non soltanto per questo pensiero ma lo è, a parte i suoi esempi pratici, per tanti pensieri e precetti che il Ruskin — esteta moderno se mai n'esistettero! — ripetè, spero, non copiando o plagiando, ma sospinto da una sincera e fervida corrispondenza di sentimenti col grande Maestro.

Questa nota non avrei scritto, se qualcuno che nell'autore del soffitto di Milano e' vede « il precursore », ciò non pensasse a diminuire l'importanza del presente movimento, affermando esser l'Arte Nova la rifrittura di vecchie forme e non contener nulla che il sole non abbia visto.

Che sole, che rifritture, che soffitto! L'Arte Nova, intese ed intende a sfollare, meglio a liberare, il campo de' nostri studi, dai copisti i quali avevano ridotto questo campo un magazzino di... spugne e carte asciuganti; — spugne e carte asciuganti che s'impregnano — del pensiero altrui e, facendosi belle di ciò che non

posseggono, si beffano della sincerità e della virtù. E l'Arte Nova vuol esser virtuosa; essa asconde, socialmente, una forza la quale abbatte la rocca dell'egoismo, ridà agli artisti il fremito dell'idealità e a tutti il piacere della santa, divina bellezza.

Il resto è leggenda.

- 1902 -

