

ANNUARIO
DELLA
R. UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI PALERMO

ANNO SCOLASTICO 1891-92.



PALERMO
TIPOGRAFIA DELLO « STATUTO »
1892.

L' OCCHIO E LA PITTURA

DISCORSO INAUGURALE

PER

LA RIAPERTURA DEGLI STUDI DELL'ANNO ACCADEMICO

1891-1892

NELLA R. UNIVERSITÀ DI PALERMO

LETTA

dai Prof. ARNALDO ANGELUCCI

(8 Novembre)

Signori,

La sensazione di ogni circostanza grata o fastidiosa della natura trae origine dalla reazione degli organi di senso allo stimolo esterno, e dalla percezione di questa opera nei centri.

Ma l'organo della vista allorchè elabora la sensazione iniziale, vi unisce sensazioni secondarie. Perciò lo sguardo lanciato nello spazio scorge incidenti di rischiaramento e colori non tutti propri all'ambiente.

Questa circostanza legà strettamente in pittura il gusto artistico a un dato aggruppamento di colori, a un prestabilito contrasto di luce, e limita maggiormente la libertà di esecuzione già compromessa seriamente dai mezzi pittorici insufficienti in più luoghi alla scena che retraggono.

In tal guisa le fonti della pittura sgorgano da principi immutabili, e l'effetto, la quiete, l'equilibrio che l'occhio trova in alcune combinazioni di tinte, e in speciali procedimenti di tecnica, s'impone con la forza occulta di legge naturale, al volere dell'artista e al tributo dell'osservatore.

Un capolavoro di pittura considerato sotto questo punto di vista equivale a un libro di scienza, perchè ha impresse in tutti i particolari le leggi più importanti dell'ottica dell'arte. Come del pari lo studio delle contingenze fisiologiche comprese nello sguardo che scruta il dipinto, schiude il giudizio sereno sulle opere dei grandi artisti, gli insegnamenti a comprenderle e più forte l'ammirazione.

Nè io dubito che voi, conoscute le leggi della percezione dei colori, il contrasto tra la luce e le ombre, e la influenza esercitata dall'occhio sul meccanismo di fattura, troverete interesse maggiore ed emozioni più sentite per le tele di artisti saliti a rinomanza. E nelle visite ai monumenti patri vi impressionerà la sapiente scelta delle tinte nei mosaici normanni, al pari della nota di accordo che unisce il colorito severo dei vetusti monumenti isolani a quello degli arabeschi siculo saraceni, ove l'estro della poesia orientale si trasfuse nello splendore e vivacità delle tinte.

Che se l'arte policromica si stende ora sui padiglioni apprestati per la Mostra Nazionale, e sul Politeama, a invito gajo e saluto ospitale per le arti che oggi qui convengono, dopo avermi ascoltato converrete meco che la formula del saluto non poteva essere più attraente e meglio scelta.

La pittura esprime nella tela un linguaggio misterioso al sentimento quando la tavolozza riproduce la scena di un avvenimento in cui parla la poesia o la storia.

Ma le tinte delicate e bene scelte, l'insieme equilibrato ed armonico nella combinazione dei colori, anche se puramente decorativi, schiude parimenti in noi una impressione di soddisfazione e di gaudio. In tale caso la tela parla solamente all'occhio.

Allora alla nota di esultanza si unisce una critica sconfortante; giacchè l'occhio scorge nel dipinto gli ostacoli di fattura che il senso stesso crea, le lotte sostenute per riprodurre il vero con mezzi deficienti, i ripieghi che velano ma non domano difficoltà insuperabili.

L'arte conobbe ben presto le circostanze sfavorevoli e gli scogli a essa parati d'innanzi, e fino dalla sua infanzia cercò trionfarne. S'impegnò allora una lotta aspra e continua di cui la notte dei tempi nasconde gli episodi non già i trionfi, poichè una segreta forza di sensazione trascina l'artista all'intuito dei bisogni del senso ove egli trova i cardini dell'arte.

In Italia quando a tempi della rinascenza diede la pittura le manifestazioni più potenti nelle creazioni di genio, un artista eminente sentì il bisogno di rendersi ragione delle pastoje che frenavano la libertà della tavolozza, e gettare le basi a un concetto scientifico della pittura.

Tutto ciò che i maestri del quattrocento avevano sperato nell'arte e con pazienza toccante i loro sforzi accennavano a raggiungere, lo troviamo per opera di Leonardo da Vinci realizzato con armonia di azione e ampiezza sorprendente nel famoso dipinto la *Cena*.

Non meno grande e meraviglioso è il suo trattato sulla pittura, ove egli chiude la lotta tra le aspirazioni degli artisti e la tecnica dell'arte, e in pari tempo delinea a tratti risoluti le leggi principali delle percezioni visive.

Questo genio del secolo XV col pennello e con la penna percorre per intero lo scibile della pittura e tutto lo completa. In modo che dopo lui è dato solamente a Tiziano conoscere più profondamente i mutamenti della luce sopra le superficie colorate, e le qualità ottiche dei colori; a Giorgione rilevare con più gagliardia le particolarità prospettiche nei confini degli oggetti; ai Veneziani e ai Fiamminghi un più largo impiego nella eccellenza del chiaro oscuro delle leggi di contrasto da lui tracciate.

Uno sguardo alle opere degli artisti predecessori a Leonardo lascia facilmente convincere come in esse prevale la ingerenza psichica a quella dei sensi. Il paesaggio non mostra le regolarità prospettiche di una linea che si spazia in direzione orizzontale ma invece è dipinto come veduto a volo d'uccello. Le circostanze inerenti alla lontananza sono trascurate e rese con precisione e colorito propri agli oggetti vicini; valgono ad esempio le tavole del Beato Angelico e i dipinti giovanili di Luca Signorelli, cioè il S. Giovanni e il Battesimo di Cristo esistenti nella Pinacoteca di Città di Castello.

Così in rari casi si osservano le risorse dell'arte nel contrasto dei colori, e le tinte adattate strettamente alle singole contingenze della luce.

Compito di Leonardo fu di studiare la natura e copiarla fedelmente; seguì così la strada percorsa con gran successo dal povero e sublime Masaccio, Da Filippo Lippi, e dai Wan Eyk, ma di essi fu più grande perchè ciò che vide e sentì interpretava.

Allorchè la pittura fu posta su base di scienza numerosi erano i problemi a sciogliere, molte le illusioni e i falsi apprezzamenti a distruggere.

Gli artisti, ritenevano derivare l'aspetto plastico della natura dal variare del colorito, delle luci, e delle ombre sopra gli oggetti, e come scrive Leonardo, «cadevano spesse volte in disperazione nell'imitare il naturale «vedendo non avere le loro pitture quel rilievo e vivacità delle cose «vedute nello specchio, e allegavano non avere colori atti al bisogno. «Accusano, soggiunge, la loro ignoranza non la ragione perchè non la «conoscono. Impossibile è che la cosa dipinta appaisca di tale rilievo che «assomiglia alle cose dello specchio benchè l'una e l'altra sia in superficie.»

E in tale modo argomenta: se l'occhio destro fissa un oggetto o l'immagine di questo nello specchio, tutti gli altri oggetti situati lungo la stessa linea di fissazione restano celati dal primo, ma vengono veduti appena entrata in giuoco l'occhio sinistro, perchè questo occhio vede dell'ambiente e dell'oggetto, piani più estesi e posteriori a sinistra. L'occhio destro invece scorge tutti gli oggetti situati sulla linea visuale dell'occhio sinistro, a questo nascosti dall'oggetto posto innanzi gli altri.

In tal guisa l'immagine osservata nello specchio e ogni singolo oggetto della natura, invia a ciascun occhio una veduta prospettica differente; di queste la destra reca maggiori particolarità di profondità del lato destro dell'oggetto l'altra del lato sinistro. Dalla comparazione di tali particolari sorge l'interpretazione della posizione dell'oggetto osservato.

Invece l'immagine del quadro non ha sfondo, nè risalti perchè stesa sopra una superficie piana; gli occhi perciò non possono esercitare attorno a essa un movimento girante e ricevere di conseguenza due vedute prospettiche differenti. Questa è la circostanza che nega al quadro l'aspetto a rilievo della natura; come anche, e Leonardo il dice, ne ostacola seriamente la sensazione all'osservatore che guarda con un solo occhio.

Così un artista indagando la ragione che nella tela contraria la espressione della posizione naturale degli oggetti scopri il secreto di una sensazione, che ha in sè del mistero perchè sorge dalla interpretazione psichica incosciente di un fenomeno di ordine fisico.

La sua scoperta fu troppo profonda per essere facilmente compresa, e passò inosservata fino al 1830 epoca in cui Wheatstone guidato dalla stessa idea inventò lo stereoscopio, ove due immagini si fondono in una veduta a rilievo, perchè poste nella identica posizione di quelle, che gli occhi osservano nell'oggetto.

Se in molte sfere di azione è un bene che la scienza precorra l'arte giovò invece alla pittura precorrere la scienza; giacchè altrimenti il tentativo di riprodurre a rilievo sopra la tela l'aspetto plastico della natura sarebbe parso follia.

Nè forse la scienza avrebbe intuito che imitati nella immagine quei caratteri che variano sull'oggetto col variare dell'allontanamento, è il giuoco della luce su di esso, la memoria e la immaginazione ajutate da un debole appoggio che l'occhio offre all'arte, avrebbero sopperito alla deficienza del senso del rilievo e condotto il nostro giudizio a ricevere da un quadro una impressione plastica, sufficiente allo scopo.

Ed è ventura, che l'occhio giudichi la lontananza e il rilievo ancora per un'altra via, e che si sostituisca una ingerenza psichica a un'altra, altrimenti la scintilla del genio imitativo non poteva riprodurre in pittura le scene che ci attorniano.

Lo studio della evoluzione delle impressioni psichiche visive, portò una contribuzione decisiva al concetto di Leonardo sulle cause che generano la sensazione del rilievo, e in pari tempo mostrò le ragioni che nel quadro ne compensano il difetto.

I protagonisti della prova sono quei ciechi di nascita, che acquistano la vista in età adulta: da prima essi scorgono gli oggetti vicini e i lontani tutti sopra uno stesso piano, poi ne apprendono la posizione quando rilevano col movimento degli occhi, eguale a quello di un teodolite, il valore dell'angolo che proiettano sui vari piani dell'ambiente. Ma giunti a questo punto, non sanno distinguere in un quadro quale immagine appartiene all'oggetto vicino, quale al lontano e la plasticità nelle immagini, poichè essi non hanno puranco posto mente ai caratteri differenziali impartiti ai singoli piani di allontanamento, dalle circostanze di natura e dalle contingenze dell'ottica.

Le incertezze che provarono gli artisti predecessori di Leonardo, nell'imprimere al quadro un aspetto plastico, dopo ciò bene si comprende. Da Giunta Pisano tutti gli sforzi furono rivolti al miglioramento del disegno e del colorito, ma sebbene Giotto avesse scosso potentemente l'influenza jeratica, l'arte ai tempi di Leonardo non ne aveva del tutto infrante le pastoje; onde riuscì inutile cercare nel manierato l'appoggio che solamente lo studio della natura poteva concedere.

Perciò Leonardo, perduta la speranza di imprimere al dipinto l'aspetto assoluto del rilievo presentato degli oggetti, studiò i caratteri speciali e differenti che questi assumono quando guadagnano in lontananza, intuendo per il primo il segreto della illusione plastica in pittura.

Le contingenze della visione si prestano mirabilmente alla soluzione di tale problema. Infatti l'oggetto posto innanzi gli occhi, distende sulla retina una immagine con le stesse particolarità e rapporti con i quali il pittore riporta l'oggetto sul quadro, se esattamente lo rende. In guisa che sulla retina può proiettarsi una immagine identica, tanto se l'occhio scorge l'oggetto o la riproduzione sulla tela.

Il primo appoggio, a giudicare della posizione lontana o vicina di un oggetto, escluso il meccanismo da cui deriva il senso del rilievo, si trova in quel complesso di circostanze che in arte s'intitola prospettiva lineare. Lo sguardo, allorchè si perde nello spazio, vede gli oggetti impicciolirsi in ragione diretta della lontananza e spostarsi verso le parti centrali del campo di visione. Le immagini di questi oggetti subiscono in pari tempo sulla retina un impicciolimento progressivo e la identica emigrazione nelle parti più centrali dell'area impressionata, per quanto l'oggetto si scosta maggiormente dall'occhio. Da questi mutamenti sulla retina di grandezza e di sede delle immagini, sorge l'interpretazione psichica della grandezza e dell'allontanamento degli oggetti.

Ma questa interpretazione può essere fallace, e bene a proposito rimarca Leonardo: « l'oggetto grande lontano o il piccolo vicino invia « all'occhio un angolo di uguale grandezza » e sulla retina una immagine di eguale estensione. Che se è facile riconoscere la posizione degli oggetti in grazia al loro rilievo, e ai rapporti di situazione nell'ambiente ove giacciono; nella immagine del quadro ove mancano tali condizioni, è impossibile giudicare se essa è piccola perchè riproduce un oggetto grande lontano, o raffigura un oggetto delle stesse forme ma poco esteso e situato in vicinanza.

Leonardo stesso ha il merito di avere richiamato l'attenzione degli artisti sopra due contingenze naturali facili ad essere riportate nel quadro, ove esprimono in modo assoluto il carattere delle cose lontane.

« Il finito, egli dice, non si accorda con la distanza » e giustamente poichè la nettezza dell'oggetto decade quando la immagine di questo incide sulla retina coll'angolo inferiore di un minuto, perciò l'oggetto veduto distinto da vicino, scompare quando per la lontananza in cui giunge invia all'occhio un angolo che sorpassa la misura minima di sensazione.

Il limite minimo dell'angolo di visione è alquanto superiore all'ampiezza di uno degli elementi visivi della retina; che se nell'uomo avessero la finezza di quelli della linca, più acuta sarebbe la visione ma assai difficile differenziare in pittura gli oggetti lontani; o almeno li vedremmo molto più distinti e finiti che nei quadri del Beato Angelico.

L'altro carattere proprio agli oggetti lontani, ma estrinseco al meccanismo della visione, si fonda sull'alterazione di trasparenza dell'atmosfera che avvolge in un velame tutti gli oggetti.

« L'aria, scrive Leonardo, quanto più confina con la terra piana è grossa
 « e quanto più si leva in alto, è sottile e trasparente; così delle cose basse
 « poche ne vede, e nette vede le alte. Adunque tu, Pittore, quando fai le
 « montagne, fa che di colle in colle le altezze siano più chiare delle bas-
 « sezze, e quanto più si leverà in alto più mostrerà la varietà della forma,
 « del colore, e più saranno le cose lontane più appariranno azzurre.

« Così dalla varietà dell'aria si possono conoscere le diverse distanze
 « dei vari edifici che tu vorresti rendere in pittura, e farai il primò edi-
 « ficio del suo colore, il più lontano fallo meno profilato e più azzurro
 « e quello che vuoi sia cinque volte più lontano, fallo cinque volte più
 « azzurro.

« L'azzurro dell'aria, egli prosegue, nasce dalla grossezza del corpo
 « dell'aria illuminata interposta tra le tenebre superiori della terra, e tanto
 « più bello sarà l'azzurro quanto dietro ad esso saranno maggiori tenebre;
 « e vedrassi nei monti lontani che hanno più ombra essere più bello
 « perchè l'azzurro si compone di chiaro e di oscuro in grande distanza. »

L'atmosfera infatti si comporta avanti un raggio luminoso come un mezzo torbido.

Gli effetti più grandiosi della natura dipendono da questa proprietà fisica dell'aria. L'azzurro del cielo che si oscura sulle alte montagne o dopo una pioggia intensa, l'aureola di giallo che accompagna il sole nascente, il colore di fuoco della luna che sorge, il rosso carico dell'orizzonte nel vespro, sono le impressioni di un'atmosfera povera o sopraccarica di pulviscolo e molecole di vapore acqueo.

Di queste circostanze esatto conto deve avere il pittore, poichè non è a suo arbitrio dipingere in dato modo le condizioni del cielo, e poi far risaltare sugli oggetti un colore o quella intensità di luce che a lui più talenta.

Invero il colore del mezzo torbido influenza la luce generale che diviene prevalentemente monocromatica, e unendosi ai colori della natura esalta quelli che le sono da presso nello spettro e abbassa gli altri; per questa ragione la luce rossa del vespro oscura il verde delle foglie e rende più carico il colorito rosso nei fiori.

Così in un bel giorno di sole la natura appare rivestita di un colore canario molto luminoso mentre nelle giornate nuvolose il paesista si lamenta dell'aspetto freddo della scena perchè vi predominano i toni verdi, azzurri e viola. Questi incidenti di colorazione stanno in rapporto con la sensibilità

luminosa dell'occhio a cui una luce potente rende più vivo il colore rosso, l'arancio e il giallo, e meno il verde, il blu, il viola: una luce debole opera nel senso opposto.

In base a questa circostanza il colore bianco molto rischiarato assume un aspetto giallastro, e il bianco poco luminoso tende all'azzurrognolo. Gli artisti adunque obbediscono a un principio di ottica quando dipingono in color canario le superficie bianche illuminate dal sole, e con tinte azzurrine quelle rischiarate dalla luce lunare.

Il colorito delle masse torbide dell'aria non concede in tutti i casi la nota esatta della lontananza, poichè i mezzi torbidi cangiano d'intensità col variare delle vicissitudini atmosferiche e climatiche. Abituati come siamo in un ambiente medio, ove l'indecisione dell'oggetto sta in rapporto alla brevità dell'immagine retinica, più che al velame delle masse di aria; quando cambia l'equilibrio di queste circostanze il nostro giudizio fallisce; così crediamo immensamente ravvicinato l'oggetto veduto netto sulle alte montagne, e più lontano quello avvolto da mezzi torbide in eccedenza; e per la stessa ragione più piccolo il disco della luna allo zenit, e più grande all'orizzonte.

In questo caso l'impressione psichica che si collega a un solo dei caratteri che a noi parlano della posizione degli oggetti lontani, prevale al senso del rilievo che ha in sè incluso quello della lontananza, e cancella del pari l'impressione del giudizio che sorge dalla estensione della immagine retinica, anzi lo turba e illude in modo, da fare scorgere all'occhio l'oggetto di un'ampiezza maggiore o minore, a seconda, che la nostra energia immaginativa lo interpreta più lontano o vicino, sebbene sulla retina si progetti in entrambi i casi una immagine di identica estensione.

Nello stesso imbarazzo in cui è posto l'occhio, nel giudicare la posizione dell'oggetto quando il colorito dell'aria eccede in trasparenza o si abbuja, trovasi ancora il pittore quando ricorre a questo ajuto per precisare nel quadro la posizione degli oggetti. Perciò egli sfugge quell'ambiente ove troppo efficace è l'entità delle masse torbide dell'aria, e gli oggetti veduti indistinti pajono più lontani. Del pari si allontana da quell'ambiente, ove il colorito dell'aria è appena accennato; giacchè l'arte in questo caso non solo deve rinunciare ad uno dei più importanti mezzi prospettici che marcano il carattere delle cose lontane, ma subisce lo svantaggio che gli oggetti sembrano più ravvicinati perchè veduti distintamente.

Nella estate in giornate di forte siccità il paesaggio di Sicilia è inondato da un mare di luce, gli oggetti lontani mostrano contorni netti e risolti, e sembrano quasi saldati gli uni agli altri. Molto trasparente è il colorito dell'aria che s'interpone avanti i fondi lontani e oscuri.

Arduo è il compito di retrarre questo paesaggio stupendo e unico, ma troppo luminoso, troppo unisono e scarso di mezzi prospettici.

Per trionfare di queste difficoltà e staccare le immagini l'una dalle altre, si abbisogna di una abilità e forza di disegno non comune; ve ne parli la fama del Prof. Lo Jacono.

Il sentimento molto giusto e ampio dei grandi paesaggi luminosi, che io ammirai in Antoniello da Messina nel quadro della Crocifissione nel Museo di Anversa, sembra ci informi, che il fascino delle impressioni subite nel paese nativo, imprime tenacemente il carattere della luce ai pennelli siciliani, anche se al pari di Antoniello, dipingono alla mite luce del settentrione.

Fino dai tempi più arcaici dell'arte la pittura rende i vari piani di allontanamento delle parti vicine imitando il giuoco della luce, che muta di colorito una superficie nelle sezioni maggiormente rischiarate e in quelle poste all'ombra. Io ho osservato nei dipinti delle tombe Etrusche dell'VIII secolo avanti Cristo, i capelli delle figure di donna trattati a pennellate aranciate nei fondi, gialle nelle parti illuminate. L'impressione di rilievo che destano è molto accentuata.

Tiziano studiando i fenomeni che produce la luce nelle materie colorate, trovò il tono naturale del colore mostrarsi in tutta la sua purezza solamente ove cessa la forza principale della luce, rimanendo ad intervallo tra la parte rischiarata e l'ombrosa, e inoltre osservò che il colore rosso fa venire in avanti le immagini degli oggetti.

Con questo studio di Tiziano non ebbe più segreti il meccanismo della visione, e venne a luce il mezzo che forza l'occhio a ricevere da una superficie piana l'impressione di piani differenti.

Basta infatti la riproduzione accurata delle variazioni di colorito, che la luce del sole diretta e diffusa esercita sui piani più illuminati dell'oggetto per avere un risalto nel piano della immagine; eccone le ragioni: la luce del sole risulta da sette raggi differenti per lunghezza di onde e per colorito; quelli a onde più corte sono maggiormente deviati dal loro cammino nel passaggio da un mezzo refragente ad un altro; di con-

seguenza i raggi azzurri decorrono nell'interno dell'occhio più convergenti dei raggi rossi. Ciò ha per risultato che un punto rosso e un punto azzurro posti sullo stesso piano non sono veduti entrambi con la medesima chiarezza. Affinchè l'occhio veda con la stessa nettezza del punto rosso il punto azzurro, abbisogna una leggiera modificazione, identica a quella che esso esercita accomodando per vedere oggetti più lontani del piano ove è situato il color rosso. Questa circostanza nel caso concreto dà l'impressione che il colore rosso giaccia innanzi al colore azzurro.

Osservando da lungi vetri a vari colori, e siano a quadrati rossi, gialli, viola, verdi, azzurri, tenuti in sito da strisce oscure; si vedranno i vetri rossi, i gialli avanzarsi, e gli azzurri indietreggiare: gl'intermezzi di posizione saranno occupati dai vetri verdi e viola, le strisce oscure sembreranno giacere in direzione obliqua. Nel quadro adunque una adatta disposizione di colori, può fare risaltare alcune parti, altre retrocedere.

Dissi le circostanze di natura servire in ciò di aiuto all'arte. In fatti il colore bianco del raggio del sole mescondosi con quello delle parti illuminate lo fa tendere al giallo; nelle parti situate all'ombra, invece, prevale la tinta azzurra del colorito dell'aria; ad esempio il colore rosso diviene aranciato nelle sezioni illuminate, amarante in quelle poste all'ombra, il giallo passa ad aranciato nelle prime. il verde tende al giallo, l'azzurro al verde. Nelle parti rischiarate adunque predomina un colore che si avvanza dal piano ove è posto, nelle parti all'ombra un colore che da questo retrocede.

Il pittore accentua sempre la reazione del colore con la luce nelle parti illuminate, e quello dell'ombra sugli oscuri, ma siccome ha cautela di porre nei piani anteriori di prospettiva le parti illuminate; queste si avanzano vigorosamente dal fondo del quadro. L'estrema competenza di Leonardo nell'ottica dell'arte si rivela anche in questo caso; « le figure « illuminate dal lume particolare, egli scrive, sono quelle che si mostrano « più a rilievo di quelle illuminate dal lume universale. »

L'artista il quale contempla tutte queste circostanze e tiene stretto conto dell'appoggio che danno al giudizio di posizione le ombre portate e progettate dall'oggetto, darà abilmente al dipinto un aspetto plastico e la posizione reciproca a una immagine rispetto a un'altra. Le sue figure però non si emanciperanno da secchezza di forma e aspetto di bassorilievo, tantochè la sua produzione avrà contatti col carattere delle migliori figure bizantine a fondo di oro, e certe figure Giottesche, perchè

egli avrà ommesso il rapporto che esiste in natura tra i confini di una figura e l'ambiente che la circonda.

Giorgione si avvide che la luce illumina vivamente la parte su cui cade con pienezza, poi degrada in guisa che la estrema linea delle immagini si trova immersa nella tinta che costituisce il fondo del quadro, in modo da fare supporre l'immagine posta in un ambiente che tutta la circonda.

Questo sistema pose ad uso fecondo l'influenza dei mezzi torbidi sui confini degli oggetti vicini, e corrispose esattamente al principio di Leonardo. « Le figure di qualunque corpo parranno più rilevate spiccare dai loro campi se nei confini delle suddette immagini si è osservato le diminuzioni di chiarezze nei bianchi, di oscurità nei colori oscuri. »

Più accennato è lo squilibrio di chiarezza tra il colore del fondo e quello della immagine, più appariscenti sono le masse opache di aria nei contorni di questa, perciò Tiziano e Palma adoperavano toni caldi nelle figure, freddi e poco luminosi nei fondi; essi concedevano ai lumi un quarto del quadro.

Rembrandt rischiarava appena un ottavo del quadro, rende così la parte illuminata assai brillante, ma il resto avvolge un'ombra pressochè impenetrabile. I confini della immagine sfumati nel colore del fondo, staccano con vigore straordinario le forme dei corpi dal cupo delle ombre. Il suo metodo deroga dal naturale, ma i suoi quadri, alle volte poco curanti di disegno e prospettiva, producono per le circostanze di luce una impressione che piace e conquista, al pari di un dipinto del Beato Angelico, a cui a bello studio sono tolte le ombre nel paesaggio e nelle figure, per rendere l'ambiente più mistico e incorporeo.

La maniera differente che ebbero nella rinascenza gli artisti del mezzo giorno, da quella dei Veneziani e di Rembrandt, non fu strettamente parlando una creazione di stile, ma scaturì da un adattamento di tecnica all'ambiente; fu uno sforzo per trovare negli ajuti della prospettiva aerea, cioè nella considerazione dello stato dei mezzi torbidi dell'aria, un correttivo alla impossibilità che le immagini dipinte nel quadro appajono a rilievo.

Nei paesi rischiarati da luci potenti, l'artista subendo le impressioni delle linee che risaltano violentemente, dei toni forti e risoluti, si abitua alla preponderanza dei contorni ed emerge nel disegno, perchè in esso trova il mezzo di esporre il carattere della scena.

Dove una opacità vaporosa si stende perpetuamente nella atmosfera, e si interpone tra l'occhio e l'oggetto, le linee di questo perdono di precisione.

I colori invece frazionati in piccole estensioni dai molteplici riflessi di una luminosità argentina, si fondono in mille gradazioni gaie e vivaci. In esse l'artista trova la nota principale dell'equilibrio di colorito proprio ai vari piani di allontanamento. In questo paese fioriscono i coloristi.

Ecco la causa della potenza nel disegno degli artisti toscani e del mezzogiorno, e la ragione della preponderanza nel colorito degli artisti delle lagune e dei flammingshi.

Queste due maniere compendiano la espressione più potente della lotta dell'arte contro una legge della visione che a essa era avversa.

Gli artisti con sforzi duraturi e pazienti, riproducendo nel quadro tutte le particolarità proprie agli oggetti, secondo i vari piani di allontanamento, e le circostanze di luce più adatte, sono giunti ad illuderci colla loro opera. Essi conducono la tecnica in modo, che l'occhio scorge di già un debole risalto nella superficie piana del quadro. Impressionano fortemente la nostra immaginazione presentandole nelle immagini i particolari più acconci che risvegliano alla memoria i caratteri degli oggetti; portano così l'osservatore nel campo dell'astrazione ove nella immagine si scorge l'oggetto e nella superficie piana il risalto plastico.

L'arte però non ha vinto perchè l'occhio mai si impressionerà a rilievo sopra una superficie piana, e tanta più energia avvertirà nel difetto per quanto più pronunciato è il movimento negli occhi. Perciò è duopo che il nostro occhio giaccia immobile innanzi la tela, e meno entrino in giuoco gli effetti della visione binoculare; che si tolga ogni paragone di rilievo tra il quadro e gli oggetti circostanti acciocchè la immagine presenti una illusione che conforti. Comprenderete ora la ragione della sensazione di calma e di compiacenza che prova lo sguardo osservando vasti dipinti posti a forte lontananza, e l'impressione gradevole e l'effetto migliore che producono i quadri osservati a traverso tubi, o nel piccolo spazio che lascia il pugno socchiuso.

Questo giudizio favorevole che noi diamo del dipinto nelle circostanze ora accennate s'informa esattamente alla massima di Michelangelo scritta in una lettera al Varchi « essere, a suo parere, migliore quella pittura che « dimostra rilievo maggiore. »

Osservammo l'occhio che ostacola nell'arte le parvenze della natura; consideriamolo ora quale livellatore dei forti squilibri, tra la stragrande potenza della luce che rischiarà gli oggetti, e i poveri mezzi con cui si esprime la tavolozza.

Gli artisti dipingono ordinariamente con lo stesso colore bianco sia il disco della luna, e le superficie bianche da questo illuminate, quanto la vela di un battello rischiarato dalla luce del sole. Eppure in natura tra il disco lunare, e gli oggetti che ne subiscono il rischiaramento, corre uno squilibrio di 100,000 gradi di luce; tra la luce del sole e quella del plenilunio di 800,000.

Il pittore che si comporta come dissi non è in fallo; egli non può rendere queste colossali differenze di luce, poichè tra il nero più fosco della sua tavolozza e il bianco più luminoso, corrono appena 100 gradi di luce.

Tuttavia sia nel quadro in cui il soggetto, è reso in pieno meriggio come in quello ove è riportato un effetto di plenilunio, noi non solo non rileviamo lo squilibrio enorme che intercede tra la luce dell'oggetto e quella della immagine, ma invece arriviamo ad ammirare la esattezza della esecuzione.

La ragione di questo giudizio, è inclusa nelle leggi della sensibilità luminosa dell'occhio. Giacchè il discernimento della luce è tanto più potente per quanto il rischiaramento è scarso, ed è tanto più debole per quanto più violenta è la luce:

Queste circostanze sono d'immenso valore per la pittura. In fatti quale ostacolo può offrire lo squilibrio che s'interpone tra la luce del meriggio e quella dei colori, quando l'occhio abbagliato dalla luce del sole, perde di sensibilità, e non è al caso di percepire la stragrande potenza della luce che rischiarà l'ambiente, nè avverte lo squilibrio di una doppia intensità fra due luci vivissime?

Quale ingerenza si frappona tra la luminosità esagerata dei colori, coi quali l'artista rende ordinariamente gli effetti di un chiaro di luna, allorchè questo quadro noi lo osserviamo di giorno, cioè quando siamo tanto poco sensibili alla luce, che se il quadro avesse la luminosità identica a quella che ritrae, noi vedremmo appesa al muro una macchia nera senza dettagli di sorta?

Perciò è compito dell'arte riprodurre all'occhio di uno spettatore, la stessa impressione che produce all'occhio abbagliato la luce del meriggio; e quella della luna a un occhio in cui la scarsa luce ha aumentato la

sensazione. È adunque la traduzione di una impressione non la realtà che deve renderci la pittura.

Infatti il più forte maestro delle scene di luce, Paolo Veronese, ha dipinto nei suoi quadri tutti gli oggetti egualmente luminosi, ma la chiarezza è calma in tale modo, da riprodurre in noi l'impressione che desta il fenomeno dell'avvenuto adattamento alla luce.

Gli artisti, nei quadri che trattano un soggetto rischiarato dal chiaro di luna, lasciano in una oscurità presso che impenetrabile le parti che figurano all'ombra; onde una nota esagerata di oscuro imprima al quadro il carattere locale, e divaghi l'attenzione dalla luce soverchia delle parti rischiarate.

La potente luce del raggio solare non può essere trasportata nel quadro, mancando la tavolozza di colori tanto luminosi, ma di questa deficienza non ci accorgiamo, perchè l'arte ne rende gli effetti dipingendo in tono bianco-giallastro le parti di un colore, che debbono sembrare fortemente illuminate; rende così nel quadro con un semplice cambiamento di tinta l'effetto fisico della luce sul tono dei colori.

Bene a proposito diceva Cicerone, *quam multa vident pictores in umbris, et in eminentia quae nos non vidimus.*

Cicerone forte ammiratore dell'ellenismo, certo ispirò la sua sentenza alla fattura stupenda dei quadri greci rimarcata ancora da Plinio. Eppure a poche miglia da Roma rinserrata nelle oscurità di un sepolcreto sotterraneo, spirava l'opera di un artista ignoto, le stesse meraviglie di luce che i quadri di Apelle e di Polignoto.

Ciò io pensava esaminando nella città di Tarquinia, le pitture murali Etrusche di stile libero, dipinte nella tomba dell'Orco circa due secoli avanti Cristo.

Siamo all'epoca in cui nell'arte etrusca i soggetti mitologici e le leggende si sostituiscono alle scene arcaiche, improntate a danze, corse e festini. Nel dipinto regna la prospettiva, il chiaro-scuro e di conseguenza il risalto plastico nell'immagine; i modelli sono delicati, le movenze piene di grazia, ogni fisionomia ha espressione conforme al suo carattere, l'artista non teme posizioni decise e violente. Le scene portano in seno un realismo, alle volte brutale, sconosciuto nell'Attica, che però si addice alla decorazione di una tomba e allo studio esatto delle circostanze.

E forse a un supremo bisogno di vero, dobbiamo l'accurata interpretazione di una legge di ottica nei dipinti di questa tomba; circostanza che impressiona vivacemente perchè l'opera destinata a restare ignorata, poteva apparire bella e perfetta soltanto all'artista nei pochi istanti della esecuzione. E se così fu, giammai altro artista che quel pittore etrusco sentì più profondamente il sentimento dell'arte per l'arte.

In queste pitture colpisce l'aspetto luminoso delle tinte impiegate nelle figure, e la trasparenza di tocco che permette di rischiararle alla roccia giallo-chiara ove stanno distese. I colori impiegati sono il bianco, l'arancio, il giallo, i grigi leggieri; l'azzurro e il verde mancano nelle figure; il rosso è appena adoperato nelle linee del disegno, trattate con colori grigi o neri.

Il dipinto principale ritrae la leggenda di Teseo e Pirito scesi allo inferno per liberare Proserpina. I capelli delle figure muliebri sono tenuti di colore rosso a chiaro-scuri flessuosi, quelli di un genio sono dipinti a tinte giallastre intermezze da pennellate grigie trasparentissime. È cimiero a Plutone una testa di lupo trattata con pennellate scarse e franche di colore grigio, sfumate sul fondo giallo canario della roccia. Cade dalle spalle di Proserpina un peplo giallo aranciato a chiaro-scuri, e di questa tinta è quello di Orfeo, di Agamennone e la tunica di Tuchulcha. Dipinta in giallo chiaro è la corazza di Girione; le ali di Tuchulcha sono sfumate di verde negli orli, le penne sono designate con esili linee di rosso sul fondo della roccia; le stesse particolarità di fattura mostrano le ali di altri genî.

Questo sistema di tecnica e scelta di tinte, si adatta a meraviglia con la prevalenza della luce gialla sprigionata dalla face sotto cui queste pitture furono eseguite, e venivano contemplate. Giacchè la luce gialla nuoce all'azzurro perchè l'abbruna, oscura e cangia di colorito il verde ed il viola; invece l'aranciato passa al giallo, il giallo si rischiarà e prende il bianco, sul rosso si stende una tinta aranciata. Insomma sotto la luce di una face i colori giallo, arancio e rosso si convertono in colori più luminosi, e meglio si adattano alla qualità e alla scarsezza del rischiaramento.

Nelle tombe Etrusche di epoca anteriore, il colorito e la tecnica di fattura non si addicono alla luce della face, ma a quella del giorno; in alcune di esse, come nella tomba del Vecchio, l'artista ha potuto dipingere alla luce del giorno almeno a giudicare dalla postura dell'ingresso.

I pittori delle catacombe Cristiane si trovarono innanzi lo stesso problema affacciatosi al pittore etrusco nella tomba dell'Orco, ove giammai penetrò raggio di sole. La mia soddisfazione fu viva quando costatai che quei neofiti della fede, interpretarono esattamente le circostanze di luce in cui dipingevano, ne anteposero come avvenne in appresso le esigenze del culto agl'ideali dell'arte.

Scendevano nella cripta con mezzi modesti lasciando la brillante tavolozza dello stucco per le ocre rosse, gialle, verdi, l'azzurro detto eterno, il nero e pochi altri colori. La loro arte comincia alla fine del secolo II e si svolge specialmente nel secolo III.

Nelle pitture eseguite in quest'epoca nelle catacombe di San Calisto; cito ad esempio l'Eucarestia, il Sacrificio di Abramo, il Buon Pastore, la Cena, il Paralitico; i soggetti sono abbigliati da saj di colore bianco, giallo o aranciato; le carnagioni sono tenute di colore naturale nelle parti sporgenti e illuminate, e leggermente aranciate nelle ombre. Le pennellate sono leggere, e spesso trasparenti, onde prenda parte alla composizione la tinta bianca del fondo e il colore adoperato acquisti luce. Il disegno è eseguito da linee rosse, o grigio-oscuere.

Negli animali simbolici e negli accessori, i colori verde, azzurro e rosso entrano a grandi estensioni, ma la tecnica impiegata nella leggerezza delle tinte è identica a quella delle figure. Le fasce invece, che incorniciano il dipinto hanno strati molto spessi di colore.

Le pitture dell'epoca Bizantina non si scostano da questa scelta di colori, e i Vescovi Sisto e Optato, sono vestiti di ricchi paludamenti dipinti colla stessa tavolozza dei secoli anteriori. Il Cristo bizantino e la immagine di Santa Cecilia hanno dettagli nel vestiario trattati con colore rosso chiaro, ma il fondo e le altre tinte mantengono il carattere dei dipinti del secolo III; al pari di un altro dipinto ove negl'indumenti del maestro e degli apostoli entra ancora il colore azzurro chiaro.

Quando Costantino trasportò la Croce dai poveri altari delle catacombe allo splendore della corte, tornata l'arte alla luce del giorno, l'artista cristiano mutò i mezzi d'azione.

Nelle pitture murali del IV secolo nella basilica di San Clemente in Roma, si osserva il vestiario dei personaggi trattato in larga scala a colori oscuri; ad esempio la Madonna veste un abito rosso mattone e mantello azzurro chiaro; Cristo è dipinto con abito rosso e mantello azzurro. Il fondo dei quadri è azzurro carico nelle parti superiori, rosso nelle inferiori.

Questo impiego di colori si addice alla luce bianca del sole che non altera i toni oscuri, mentre l'arte di questi si giova per variare la tavolozza, e dare risalto ai chiari e plasticità all'immagine.

Se contempliamo molto da vicino i quadri di Rubens di Mackart e di altri che imitarono la loro maniera, ma specialmente gli scenari e le pitture teatrali, osserviamo che simili dipinti risultano da tinte ad aree relativamente limitate, e da colori gli uni sovrapposti agli altri e spesso disparatissimi.

Queste composizioni osservate da vicino risvegliano l'effetto sinistro del quadro della Concezione di Murillo al Capitolo di Siviglia; ma giunto l'osservatore all'allontanamento richiesto, vede come per incanto riprodotta innanzi a lui una scena con tutte le particolarità di colori indecisioni e sfumature dell'originale. Vi osserva la ricca gradazione di tinte che a noi tanto diletta, e fa preferire la rosa agli altri fiori, e i quadri di Turner a molti più equilibrati di colore e di esecuzione.

In natura è tanto variato il giuoco della luce, e le superfici si accidentate che giammai la stessa tinta si spazia in aree molto estese; ma l'area cromatica limitata perde in lontananza la sua individualità e si fonde con quella vicina. Da questa fusione ne risulta un colore differente da quelli ove trasse origine.

Sotto un cielo azzurro intenso la cima delle onde del mare, veduta da vicino, appare tinta in verdastro, e gl'intervalli delle onde in azzurro: queste particolarità spariscono allontanandoci, e dal colore verdastro e dall'azzurro nasce una tinta smeraldo assai brillante.

L'artista che vuole rendere questo effetto con tutta esattezza, deve portare nel quadro i colori delle onde come appaiono da vicino.

Osservata quest'opera da presso, e il mare in lontananza si protesta contro la inverosimiglianza della imitazione, ma giunti all'allontanamento dovuto si trova nel quadro la nota esatta del colore dell'originale.

Un dipinto invece che ci appare bello osservato da vicino, veduto in lontananza offre un'incontrastabile inferiorità di aspetto. Le aree cromatiche, di una stessa estensione, non scompaiono tutte simultaneamente ad una data lontananza; ma prima perdiamo l'area azzurra, poi la viola e la cremisi; un allontanamento maggiore lascia abbuiata l'area rossa, mentre la gialla e la verde scorgonsi ancora distintamente.

Le aree dei colori scomparsi vanno a confondersi coi colori vicini; da

questa fusione ne risultano tinte estranee e lacune, che nuocciono potentemente alla composizione.

L'arte industriale nei secoli XVI e XVII spinse la combinazione dei colori a un effetto veramente meraviglioso; non potè perciò esimersi dal ricorrere all'appoggio che dà al tono della tinta la fusione dei colori nella retina. Non è raro perciò trovare nei tessuti damascati di queste epoche, il fondo composto da fili gialli e azzurri intrecciati in modo da risulturne un colore brillante bianco argenteo, che richiama fortemente a sè l'attenzione dello sguardo; come osservare altri effetti che si fondano sullo stesso principio.

L'armonia dei colori nella natura trae origine dallo sguardo eterno di compiacenza che l'occhio gitta sopra l'universo.

Nei placidi tramonti, ove nimbi di nuvole rosso porpora si perdono in un padiglione di smeraldo, negli orizzonti minacciosi, ove sprazzi di luce giallo arancio perforano le nuvole orlate di viola; la nota che rende attraente e addolcisce la scena, parte dall'occhio.

Il colore verde smeraldo al confine delle nubi rosse non esiste, ma l'occhio le crea; è l'occhio che orla di viola le nuvole grigie vicine al raggio giallo arancio.

Quando una parte della retina è colpita da un colore; ad esempio dal rosso, nelle porzioni limitrofe questa sensazione, credo, si sospende, e allora la luce e il colore bianco o grigio a contatto col rosso appariranno come ne mancassero; perciò un pezzo di stoffa rossa posta su fondo bianco o grigio si mostra orlata di verde, perchè il verde è la risultanza di tutte le luci dello spettro tranne il rosso; se la stoffa è viola, l'orlo sarà arancio; se azzurra l'orlo prende una tinta giallo verdastra. Questi colori uniti come io li dissi sono uno complemento all'altro nel formare la luce bianca.

L'occhio adunque ha già tracciato le sue simpatie; giacchè se esso vicino a un colore vede costantemente il suo complementare, tanto più se ne rallegra se l'arte o la natura glielo pone da presso.

La scelta dei colori che armonizzano è perciò un sentimento innato, e come tale è proprio a qualunque individuo, e di qualsivoglia cultura.

Nei paeselli degli appennini romani le mantelline e i grembiali in lana delle ciociare, sono tessuti a striscie viola e arancio, o rosse azzurre e bianche, ma più sovente a righe molteplici ove la rossa è a

contatto con la verde, la gialla all'azzurra; poi segue una striscia bianca, o nera.

Non altrimenti, che quelle ignoranti contadine, gli artisti combinano i colori adesso, e anche prima che Leonardo da Vinci dettasse la legge delle sensazioni complementari. Egli disse: « l'ombra dei corpi ombrosi non é compagna del colore dei lumi, ad esempio i lumi saranno rosseggianti e verdeggianti le ombre. »

Per la detta ragione nelle tombe etrusche del VI secolo spesso gli abiti delle figure dipinti in rosso, sono orlati di verde.

Nel museo di Napoli giacciono sei colonne pompejane rivestite a mosaico, composte di fogliami che attorniano la colonna a striscie spirali. La spirale azzurra è a contatto con la gialla, la rossa con la verde. Ogni foglia è attorniata da una striscia nera; certo con fine intuito di ottica onde nei punti di contatto i vari colori non si influenzino e divengano indistinti, sia abbassandosi di tono o fondendosi sulla retina.

Al museo di Palermo un frammento di tavola di marmo bianco porta inciso un motto arabo a lettere di marmo, le une rosse, verdi le altre.

Negli ornamenti a mosaico dell'epoca siculo-normanna, l'unione dei colori complementari si osserva a ogni pie' sospinto. Nell'ambone della cappella palatina, domina il colore verde unito al rosso, così nella cimasa del soffitto e nei sottarchi. Sui capitelli della chiesa di Monreale gira una ghirlanda di fiori verdi intermezzata da croci rosse.

Della riunione in pittura dei colori complementari ne abbiamo frequentissimi esempi. Nel quadro di Raffaello, la Madonna della Seggiola, la madre porta un abito porpora, le spalle ha coperte da uno scialle verde. La veste è azzurra, e il figlio che le siede sulle ginocchia cinge un lungo abito giallo.

I colori di questo quadro sono calmi e abbassati, poiché non poteva sfuggire a Raffaello che i colori complementari si esaltano messi a contatto. Infatti la porzione di retina che vede il porpora accumula in quella vicina la sensazione del verde, e quella che vede il verde accentua alla porzione limitrofa la sensazione del porpora; così succede per gli altri colori che gittano in tal modo sul vicino il loro complementare.

Helmholtz in un suo discorso chiama *contrasto simultaneo di Chevreul*, i cambiamenti tanto conosciuti ai pittori, e or ora in parte accennati, che avvengono nei colori posti l'uno vicino all'altro.

Nel trattato della pittura di Leonardo trovansi queste frasi: « Quel

« riflesso sarà di più spedita evidenza il quale è veduto in campo di « maggior oscurità, e quello sarà meno sensibile che si vedrà in campo « più chiaro; e questo nasce che le cose di varia oscurità poste in *con-* « *trasto* la meno oscura fa parere tenebrosa quella che è più oscura, e « le cose di varia bianchezza poste in *contrasto* la più bianca fa parere « l'altra meno bianca che non è. »

E appresso : « la cosa bianca si dimostrerà più bianca che sarà in « campo più oscuro, e si dimostrerà più oscura che sarà in campo più « bianco. I vestimenti neri fanno parere le carni dei simulacri umani più « bianche che non sono, e i vestimenti bianchi fanno parere le carni « oscure, e i vestimenti gialli le fanno parere colorate, e le vesti rosse le « dimostrano pallide. »

Non è adunque con soverchia aridità, che da ben quattro secoli, Leonardo ci parla non solo della parola *contrasto*, ma ancora di tutto ciò che a questo motto aggiunse l'aggettivo *simultaneo*.

L'azione simultanea che per *contrasto* esercita un colore sopra un altro, non riesce a sollevare la vivacità di entrambi, che allorquando essi sono complementari o poco vi si allontanano. In caso opposto i colori si nuocciono costantemente, e giungono persino a eliminarsi.

Delle combinazioni cromatiche che si contrariano ne abbiamo vasta nozione, e qualunque dama s'interroggi, conosce a meraviglia il colore più adattato al proprio volto, e a quello delle amiche; né commette mai fallo nelle molteplici combinazioni dei colori del suo abbigliamento, e se la moda gl' impone un colore a lei sfavorevole con ripieghi ingegnosisimi, vince o mitiga lo svantaggio.

Qualche volta questo sentimento si sospende, e la nostra attenzione assorbita tutta dai grandi spettacoli della natura trova armoniosa una combinazione di colori che non lo è.

L'occhio, ad esempio, guarda con viva compiacenza il verde di una giovane foresta incorniciato dall'azzurro carico del cielo, anche se per circostanze di luce il verde non tende al giallastro, e i tronchi a contatto con l'azzurro non siano orlati da ombre. Un artista, invece, non azzarderà mai portare sulla tela questa combinazione, conoscendo quanto disdice il colore verde carico messo a contatto con l'azzurro intenso; ma pur dovendo ritrarre la scena, ingiallisce il verde, l'abbassa di tono, o l'isola dall'azzurro annuolando il lembo di cielo con cui è a contatto.

Se due colori sono identici eccetto nel rapporto di saturazione e vengono messi vicino, il più saturo acquista in intensità, il più debole ne perde. Un nastro di un debole incarnato posto su fondo cinabro perde in colore, tanto da sembrare bianco; se il tono aumenta in debolezza, si tinge di verde subendo il complementare del colore più intenso.

Qui cade acconcio rimarcare l'influenza che esercita per contrasto la compagine cromatica di un dipinto, su quella di un altro quando entrambi vengono posti a contatto.

In una Mostra artistica dove sulla stessa parete pendono più dipinti, difficilmente questi possono venire aggruppati in modo, che l'uno influenzi l'altro con quel complemento e grado di luce che ne aumenta l'effetto. Da ciò sorgono i lagni continui degli artisti; circostanza che forma la regola di ogni Mostra di pittura.

In natura scorgonsi per ogni dove gli effetti del contrasto; e del pari si osservano nel quadro specialmente se i colori di questo hanno forte saturazione e luminosità.

Ma il pittore non può usare toni soverchiamente vivaci, sia perchè se è acquarellista o dipinge al pastello non ne possiede; quanto perchè i colori vivaci offendono l'occhio, e l'impressionano talmente che spostato l'occhio dall'area del colore osservato, il complementare di questo si mesce con tutti gli altri colori del quadro e si delinea risolutamente sulle ombre (contrasto successivo).

Inoltre una chiarezza e intensità media di colorito rende l'occhio più sensibile, e permette distinguere meglio i toni più deboli, e le ombre più delicate, in modo che le forme delle superfici spiccano in tutti i particolari.

In omaggio a questi precedenti, mancherebbe ordinariamente nel quadro, l'effetto che si osserva nel modello pel contrasto di due colori riuniti, e specialmente quando un colore molto saturo è vicino a una superficie ombrata, se l'arte non vi sopperisse dipingendo esattamente nel quadro l'effetto che la debolezza delle tinte non è capace di concedere.

Helmholtz ha rimarcato la facilità con cui, nelle opere di artisti consci e valenti, trovasi una superficie uniformemente grigia, sfumata in giallo nei luoghi ove il grigio è a contatto con l'azzurro, e in rosa ove il grigio tocca il verde.

Così in natura, i raggi solari allorchè penetrano attraverso il fogliame di una foresta, sembrano all'occhio, influenzato dal verde dominante, tinti in rosa; perciò tendente lievemente al rosa rappresenta il pittore il raggio del sole che attraversa i rami degli alberi, e si proietta sopra una superficie ombrata.

Nell'arte decorativa, ove il colore è l'elemento essenziale, e si stende in vasta superficie, è saggia la riunione delle tinte complementari onde il colore trionfi. Ma la vivacità dei colori complementari come già dissi, è molto faticosa all'occhio; perciò, anche nel decorare riesce più gradito l'accoppiamento di due colori, che si avvicinano al complemento; ad esempio il rosso e l'azzurro. Questo composto è calmo, ma in pari tempo è sì potente e maestoso che spesso è usato in pittura. Infatti il consenso dei pittori ne riveste dal IV secolo in poi l'alta personalità di Cristo.

Quando coll'azzurro e col rosso si unisce il colore giallo o l'oro, la combinazione riesce più gradevole perchè l'oro influenza l'azzurro, e lo fa tendere al viola, e spinge il rosso all'aranciato. Così il colore rosso e l'azzurro mercè il contrasto col giallo o coll'oro, si avvicinano entrambi a un composto complementare. Simile riunione trovasi sovente negli arabeschi dell'Alambra, e ora ci allietta lungo i fregi dei padiglioni della Mostra Nazionale.

Nei monumenti greco-siculi di Selinunte colpisce ancora la maniera intelligente con cui è stato ripartito il colore. La tinta rossa disegna la parte prevalente delle grandi linee, l'azzurro è associato al nero nelle triglife. Il colore dominante è il giallo chiaro, che produce un effetto molto superiore a quello che avrebbe avuto luogo se i colori più vivi, o i più oscuri avessero dominato; poichè in tal caso la estesa superficie cromatica aggiunge luce senza stancare soverchiamente lo sguardo, e non rattrista l'ambiente. A me sembra che nelle armoniche combinazioni dei colori nei portici del Politeama Garibaldi venne giustamente seguito questo sistema.

E dissi giustamente, perchè le decorazioni gaje e vive, debbono sfuggire la vasta estensione dei colori troppo oscuri, specialmente se entra nella composizione il rosso e l'azzurro. Rammentiamoci che l'azzurro e il bruno formano un composto solennemente elegiaco. La *Mater dolorosa* viene dipinta in manto azzurro e fondo bruno; ma quando è assunta alle

glorie dei cieli, il vasto manto azzurro fluttua negli splendori di una tinta giallo canaria.

Il tuono caldo impresso da Paolo Veronese all'aria è uno dei mezzi più proprii a produrre un grande effetto. Il giallo, il rosso, il bianco canario se dominano, imprime luce all'opera, mentre gli azzurri, i bigi messi in disparte, danno vigore ai tuoni caldi e li rendono più appariscenti, in forza alla legge di ottica che un colore chiaro aumenta di luce vicino a uno oscuro.

Non avventò adunque un giudizio se affermo che i coloristi più brillanti come Paolo Veronese, Rubens e Tiziano, adoperarono la stessa disposizione nei colori, come gli artisti Greco Siculi di Selinunte.

Quando i colori delle parti chiare tendono al freddo e sono attorniti da masse ombrose di tono gagliardo, come vedesi in qualche tela fiorentina o romana, l'effetto cessa di essere armonico e attraente.

In tale scoglio s'imbattono di frequente Carlo Maratta, Nicolò Poussin, e Lebrun. Cito ad esempio la celebre tavola di Lebrun che rappresenta Alessandro nella tenda di Dario: questo dipinto riuscì di una freddezza disgustosa per avere concesso il maestro, un pannello azzurro chiaro alla figura di Statira su cui piomba il lume principale del quadro.

Tale composizione allorchè fu riprodotta in stampa, e perciò i vari colori vennero sostituiti da una tinta nera, aumentò immensamente in pregio di forme e di sentimento. Per la stessa ragione le tavole di Poussin restano tanto giovate nelle incisioni.

Come il procedere eccentrico e illogico di un individuo, riflette di regola una esecuzione passiva dello squilibrio nella mente; così il modo di dipingere esagerato e scorretto di alcuni artisti, rivela le impressioni false della realtà, che a loro traduce l'occhio in cui è viziato il senso della visione.

Liebreich conobbe un celebre ritrattista Francese che colpiva in modo tanto felice la espressione del soggetto, da farsi perdonare l'allungamento soverchio concesso all'ovale del volto, e una rimarchevole indecisione nelle linee orizzontali del quadro.

Con l'avanzarsi degli anni crebbe in lui, come di regola, tale difetto, in modo che i più entusiasti della sua maniera finirono col volgersi a lui contro. Egli era un soggetto astigmatico; la sua vista era anor-

male (miope) nelle sezioni perpendicolari dell'occhio, normale nelle sezioni trasverse. Un occhiale basta in tali casi a trasportare l'artista dalla sua maniera a quella della realtà.

Non è raro imbattersi in individui che difettano della percezione di un dato colore, e lo confondono col complementare. Il modo come essi vedono, risulta evidente negli errori che commise nel dipingere un artista Siciliano.

Visitando la Città di Vizzini, mi accorsi di leggieri quale era la causa che riempiva di difetti i quadri di Francesco Inguanti. Egli sostituiva al grigio oscuro il colore verde, in modo da ritrarre in verde bronzo la statua in marmo raffigurante il Mosè di Michelangelo, perchè nel suo quadro figurava giacere in luogo ombreggiato. Così in un altro dipinto il colorito grigio oscuro della pelle di alcuni Bovi, fu da lui reso velato da una tinta verdastra. I grigi chiari egli li vedeva rosei, perciò nel paesaggio pieno di luce che è nel quadro della Madonna di Salette, il manto dei Bovi è tinto in roseo; così di tale colore è il fumo nei quadri ove dipinse battaglie, o nuvole nel Cielo.

Io posseggo un suo quadro di soggetto sacro; ove il manto verde della Vergine è in una sezione rientrante all'ombra dipinto in rosso.

Le tinte chiare sono nei suoi quadri, soverchiamente mescolate al bianco, e vi assumono riflessi di porcellana donde forse il suo nomignolo di *pingi pupi*.

È morto da due anni, e tutti lo rammentano per il suo strano modo di dipingere. Molti suoi quadri di soggetto sacro furono tolti dagli altari; gli altri muovono ancora a ilarità, o a ribrezzo il fervore dei fedeli.

Rammento una deposizione dalla croce, ove Cristo ignudo, è imbrattato per ogni dove da un verde sì carico, appena compatibile con la più avanzata putrefazione.

I suoi cartoni ove la matita si sostituisce al colore rivelano in lui un vero artista, e tale era il suo animo e le conoscenze nell'arte. Mai si avvide dei difetti nel colorito dei suoi quadri; poichè egli traduceva la natura con quella incompletezza e falsità, con cui questa è veduta dall'occhio difettoso di giusta percezione per il colore rosso e per il verde.

Tale imperfezione nel senso cromatico si trae dalla nascita, e chi ne è colpito, è forza rinunci all'arte prima di emergervi. Ma più doloroso e crudele è trovare all'inizio di una vecchiaja fiorente, la tavolozza abbru-

nata e falsa la scelta dei colori in un maestro, che ebbe gloria, e primato nell'arte.

Turner e Mulready, due fra i più valenti pennelli della scuola inglese esagerano, secondo Liebreich, nelle opere dipinte in età avanzata, la tinta viola e l'azzurra perchè andarono soggetti all'ingiallimento della lente cristallina; una specie di cataratta che non ostacola la visione, ma assorbe potentemente i raggi luminosi, e specialmente i verdi, gli azzurri, i viola.

Turner inoltre, secondo Liebreich, imprime ai quadri, della sua ultima maniera, le stimmate della visione astigmatica.

Il Prof. Albertotti crede che l'alterazione delle tinte nei dipinti di Mulready, e la maniera delle ultime epoche di Turner può spiegarsi senza ricorrere alla supposizione di una alterazione nella visione.

« In Mulready, egli dice, la predilezione di alcune tinte non compare « solamente nelle opere della vecchiazza, ma anche si manifesta nella viri-
« lità dell'artista, e quà e là in qualche lavoro della primissima virilità.
« Perciò l'abuso del colore violetto, e dell'azzurro nelle sue opere di vec-
« chiaja rappresenta il graduale formarsi della sua Maniera.

« Turner nella sua prima fase è imitatore misurato di Claudio Di Lorena,
« e solo tradisce di quando in quando la tendenza a giovarsi di una tavo-
« lozza più libera. Fatto provetto nell'arte, sdegna ogni imitazione, lascia
« libero sfogo al gusto innato di lottare col sole e coi propri ideali; e
« squilibrato intellettualmente si mostra del pari squilibrato nella compo-
« sizione e nell'impiego dei mezzi accordati alla sua arte. »

Questa divergenza di opinione tra il più eminente oculista del regno unito, e il più artista degli oculisti italiani, ostacola la soluzione del problema sulla causa che induce i difetti di colorito nelle opere dei vecchi artisti, se in Turner e Mulready si vogliono scorgere, come crede Liebreich, due prototipi di una tesi generale: tanto più che il Prof. Albertotti a parere del Prof. Hirschberg è nel vero.

Ma io non so dire se il caso di Turner e Mulready, rappresenta una eccezione, o la regola generale, quando è deficiente o stramba la tavo-
lozza di un vecchio artista; così se il Liebreich pose bene la questione, ma scelse male gli esempi.

A mio parere sia nel concetto di Liebreich che di Albertotti è inclusa una contingenza necessaria di natura; ma in tale caso gli esempi deb-

bono essere molteplici, e la regola scaturire dall'esame di buon numero di essi.

Studiando sotto questo punto di vista i maestri italiani della rinascenza, ho potuto indubitabilmente convincermi, che le opere senili di Luca Signorelli presentano difetti tali di esecuzione, che per esse può porsi lo stesso dilemma che si affacciò alla mente a chi ebbe in esame le ultime opere di Turner e Mulready.

La questione può formularsi in tale modo. Luca artista nell'animo fino agli estremi momenti della vita, e operosissimo; che traeva ammaestramenti e non invidia dai splendori delle immagini di Michelangelo e di Raffaello, abbrunò la sua tavolozza e fu falso di colorito nelle ultime produzioni della sua attività artistica, perchè squilibrio o esaurimento cerebrale lo traeva a esagerare la maniera di colorito appresa in giovinezza, e poi quà e là vagheggiata, o l'occhio viziato lo rendeva inconsapevole della sua azione?

Luca esordì nell'arte nutrito di forti studi, poichè ebbe a maestro Piero della Francesca autore del trattato *de prospectiva pingendi*, ove primissimo dimostrò il rapporto tra la distanza e il diametro di un cono luminoso; rapporto che disse eguale a quello che sta tra l'altezza e un lato di uno stesso triangolo.

Dell'attività artistica di Luca prima dei 30 anni poco ne sappiamo; forse il suo genio accumulava impressioni artistiche e cognizioni, per esplodere poscia con l'impeto vigoroso di una fiamma robusta lungamente repressa.

Rivelatosi negli affreschi del duomo di Loreto 1474, lo vediamo passare rapidamente agli onori della cappella Sistina 1478, ove dipinse i fasti della vita di Mosè, e apprese leggiadria di tocco da Sandro Botticelli e franchezza dal Ghirlandajo. Quindi lo troviamo a Perugia 1484, a Città di Castello e vi ebbe diritti di cittadino 1488, a Volterra 1441, a Monte Oliveto 1447, alla Corte Fiorentina 1498.

Gli affreschi che dipinse nel duomo di Orvieto 1499, 1504 sono in numero tale, e di fattura sì squisita che rappresentano un monumento celebre della pittura italiana; Michelangelo li studiò lungamente.

Le figure sono aggruppate con azione chiara e vivente. Luca forte nella immaginazione poetica, maestro nella prospettiva e nel modello, potentissimo nel disegno, ovunque pone in movimento figure nude o drappeggiate, mostra una facilità fino allora sconosciuta, e riesce superiore a quasi tutti i suoi contemporanei.

La sua tavolozza non si mantiene sempre alla stessa perfezione; incomparabile nel gruppo dell' Anticristo, è ingenua e sembra abbrunarsi nel gruppo degli Eletti che Luca dipinse per ultimo. In questa pittura il maestro, marca un progresso rilevante nella bellezza espressiva delle figure, nei movimenti larghi e meravigliosi.

Quattro anni dopo Michelangelo era celebre, Raffaello appariva promettente. Luca fu chiamato in Roma da Giulio II, per dipingere le stanze vaticane unitamente al Perugino, al Pinturicchio e al Sodoma. Le opere del giovane Raffaello seducevano e i quattro maestri vennero licenziati.

Signorelli tornò alla riscossa offrendo i suoi servigi a Leone X; ebbe un rifiuto e Michelangelo gli prestò danari per tornare a Cortona.

Il nome del grande artista declinava; ma egli non si scoraggia e tornato in patria prosegue a dipingere, e ultima moltissime opere tra il rispetto e l' ammirazione dei suoi conterranei. Venne nominato ad alte cariche in Cortona e ambasciatore più volte. Nei viaggi che intraprese a questo scopo non sdegnò le opere di artisti allora in voga, ma le studiò e si sforzò imitarle. Mantenne sempre serene le facoltà mentali.

Nel 1512 dipinge per la Cattedrale di Cortona la scena della Eucaristia. Gesù è in mezzo ai discepoli, l'augusto volto è calmo, ma vi traspare una leggiera nube di tristezza; il raccoglimento dei discepoli è grande, le movenze ampie e naturali. Alita nel complesso delle figure e nell'ambiente il verismo sublime di Leonardo, ma soverchie tinte brune rattristano la scena. Quà e là si accentua con vigore la sproporzione tra le parti illuminate e le ombre, specialmente in basso e nel centro ove le ombre crescono sensibilmente. Questo quadro è ritenuto il suo capolavoro.

È fama che nel 1515, a 74 anni dipingesse una tela che ha per soggetto l'incoronamento di Santa Cecilia. Il dipinto si ammira nella Pinacoteca di Città di Castello e giace di fronte allo stendardo che Luca dipinse a 47 anni.

La chiarezza come è tenuto l'ambiente nei due lati di questa ultima tavola contrasta fortemente con lo stile del quadro di S. Cecilia, ove le ombre sono esagerate e brusche; è soverchio l'ingombro di tuoni oscuri: il maestro ritorna all'impiego dell'oro.

Il maggiore squilibrio tra le parti ombrate e quelle alla luce è più accentuato nelle porzioni inferiori del quadro. L'angelo più centrale, situato ai piedi della Vergine è dipinto con tinte più oscure dei suoi quattro compagni.

Nel 1517 il Signorielli andò pei Cortonesi ambasciatore al Papa. Raffaello aveva da lunga pezza compiute le stanze vaticane e dipinta la Galatea alla Farnisina, Michelangelo portato a termine i dipinti della cupola nella Cappella Sistina. Luca scervo d'invidia, come scrive Vasari, ammirò certamente quei dipinti.

Tre anni dopo dava termine e un quadro commessogli dalla Confraternita di S. Girolamo in Arezzo, l'opera fu portata processionalmente.

Lo slancio dei suoi ammiratori di allora non giustifica l'esecuzione. Il colorito in questo quadro è troppo vivace, vi predomina il colore porpora smagliante, il violaceo, il verde intenso; l'oro vi è profuso. Nè qui si arrestano le mende: il colore del cielo è arbitrario, come lo è del pari quello della schiera di Angeli su cui poggiano i piedi della Vergine dipinti del colore del marmo.

David nel centro del quadro canta sulla cetra le glorie del Signore; due Santi gli sono da presso; il volto di questi tre personaggi è trattato con tinte oscurissime ributtanti. Nelle parti laterali e superiori del dipinto vi è luce maggiore; ma sui nudi è sempre rimarchevole la sproporzione tra i chiari e le ombre.

Molto superiore per intonazione, forse perchè più anteriore, è il dipinto della Vergine adorata da quattro Vescovi, che trovasi nella Accademia di Belle arti in Firenze. L'aspetto freddo di alcune parti del quadro contrasta con la vivacità soverchia e dura delle altre parti.

Un anno prima di morire nel 1523, ultima un vasto quadro per la Cattedrale di Fojano. Colpisce a primo aspetto in questo dipinto il grave oltraggio, che il tremito delle membra, di cui parla Vasari, portava alla mano di Luca. Vi predominano ancora le tinte vivaci, e specialmente il porpora; esse restano disarmoniche a contatto di altre tinte oscurissime: cito ad esempio la tinta verde oscura del manto della Vergine, e quella nera del piviale che veste S. Martino, ove un aggravio considerevole di oro non da carattere, ne abbellà una superficie senza risalti di luce. Le nuvole del cielo sono bianco marmoree.

Le pieghe degli abiti di cui sono rivestiti i soggetti cadono tutte quasi rette, le figure sono dure e stecchite. La prevalenza dell'oro, e degli oscuri nelle ombre, assomiglia lo stile del dipinto in esame a quello delle migliori epoche bizantine.

Vi si nota ancora la caratteristica dell'oscuro sui nudi nelle imma-

gine situate in basso e nel centro; perciò la Maddalena e San Giuseppe hanno il volto, e le carni di una tinta che li assomiglia ai mulatti.

L'occhio armato di vetro giallo vede migliorare le condizioni di questi dipinti, almeno per le nuvole del cielo che assumono l'aspetto canario splendente che ben si conviene quando incorniciano, come in tale caso, un'aureola di giallo.

L'affresco che esegui in Cortona nel Palazzo del cardinale Passerini l'anno stesso della sua morte, a 83 anni, non mitiga i difetti del quadro di Fojano. È soggetto il battesimo di Cristo al Giordano, ove l'autore riporta in quasi tutti i particolari scenici, il dipinto che copre una delle due faccie dello stendardo di Città di Castello.

Questi due dipinti che pure trattano lo stesso soggetto sono nel colore e nell'esecuzione divisi da un abisso; in quello di Città di Castello prevale una tinta luminosa, ma forse soverchiamente scialba. Le ombre sono accentuate ma molli e pastose, il cielo è di colore chiaro, ma appropriato all'insieme; i monti lontani traspariscono dietro tinte verdi turchiniccie. Sobrietà massima regna nel colore dei vestiti, e nel paesaggio.

Nel dipinto del Palazzo Passerini, il cielo l'acqua del Giordano i monti lontani tendono al viola. Al colorito naturale delle carni si è sostituita una tinta bruna oscura; la parte centrale del quadro si è abbrunata soverchiamente, le ombre sono durissime. Il colore viola deciso, fa capolino nelle vesti dell'eterno Padre, la cui barba e i capelli bianchi di neve incorniciano un viso a carnagione oscurissima.

Ancora qui le figure sono dure e stecchite e il panneggio dei vestiarî cade in linee perpendicolari.

Quanto il Signorelli sia in questo dipinto responsabile della prevalenza della tinta viola non saprei dirlo, perché l'affresco non venne ultimato da Luca, e fu ritoccato rispettando le figure principali. Il vetro giallo migliora l'insieme all'occhio dell'osservatore, più armonico risultando il colore del fondo; le figure, specialmente quella del Cristo, spiccano con più vigoria.

Delle altre sue opere appartenenti alla ultima maniera, ne parlerò con dettaglio in altra occasione.

Il Prof. Albertotti opina, che, « i pittori invecchiando, o esagerano le stranezze della loro tavolozza, esprimono cioè senza riguardi; quasi con caparbietà senile la loro Maniera di dipingere; ovvero presentano

« un indebolimento nella intonazione dei loro dipinti, quasi fatti timorosi
 « nel giovarsi della loro tavolozza »

Luca si libera risolutamente dal primo capoverso di questa massima; poichè non cadde mai negli anni giovanili in stranezze di tavolozza, nè ebbe Maniera; i suoi dipinti senili tuttavia mostrano debolezza di metodo e di ideazione.

Però, il tagliente negli oscuri, le ombre esagerate e senza gradazione nelle figure centrali delle sue ultime opere, possono parlare e non senza efficacia per un difetto nell'occhio, che oltre spiegare la decadenza del chiaro-scuro giustifica, o almeno attenua alcuni difetti nel colorito.

A me sorride l'opinione che nel Signorelli una potente involuzione senile del cristallino portava quest'organo a riflettere fortemente la luce, specialmente nelle porzioni centrali.

Diminuito il numero dei raggi luminosi che si proiettano sulla retina, cessa la sensazione del degradare delicato nelle ombre, e queste fanno corpo unico e duro; in pari tempo l'ambiente ove è veduto il colore si abbruna all'occhio, perciò risaltano con più vigore i colori verdi, gli azzurri, i viola; mentre meno luminosi appajono i rossi, gli aranciati, i gialli. Da qui sorge lo squilibrio nell'impiego del colore, che raggiunge il massimo grado sul nudo, poichè una debole tinta roseo aranciata, appare soffusa di grigio in tali circostanze di luce.

Il cristallino che ha subito l'alterazione di cui parlai, assume spesse volte una leggerissima sfumatura di giallo, o di colore castagno pallido. Questo fatto aggrava a sua volta nel soggetto lo squilibrio della sensazione cromatica; giacchè gli contraria la sensazione dell'azzurro, aumenta nel dipinto la deficienza del giallo, vi richiede un rosso più carico.

I biografi del Signorelli spiegano la vivacità e poca coesione nelle tinte delle sue ultimissime opere, per l'influenza che vi esercitò lo stile di Fra Bartolomeo e della scuola fiorentina, ma aggiungono che il maestro interpretava a suo modo lo stile che si proponeva a modello, e non vi riusciva felice.

La unione di tinte soverchiamente brune, col colore rosso vivace e col bianco troppo luminoso, ho avuto agio di osservarla ancora in qualche altra opera di artista molto avanzato negli anni; e specialmente in un quadro testè ultimato da un valoroso colorista.

Il fondo è oscuro come conviene al soggetto, il disegno è corretto, le movenze facili ed espressive; ma il colore rosso è troppo potente, e non vi è giusta misura tra le parti illuminate e le ombre.

Osservato questo dipinto ad occhi socchiusi o attraverso un vetro di leggera tinta bruna, il colore rosso e il bianco assumono giusta dolcezza, e l'insieme armonia rimarchevole.

Nell'epoca in cui forviava la tavolozza di Luca, Leonardo e Tiziano scoprendo le principali leggi dell'ottica attinenti all'arte, mostrarono le influenze esercitate dal meccanismo della visione sulla esecuzione pittorica.

Da allora, e forse non senza fato vivente Signorelli, si stabilivano i cardini della irresponsabilità in pittura per speciali difetti nel colorito.

