

Confronto

Studi e ricerche di storia dell'arte europea



Documento

Enzo Carli

Saggi

Ferdinando Bologna

Francesco Gandolfo

Maria Calì

Stefano Gallo

Contributo

Stefano De Mieri

Recensione

Pierluigi Leone de Castris

Confronto

Studi e ricerche di storia dell'arte europea



Paparo Edizioni

Confronto

Studi e ricerche di storia dell'arte europea
numero 3-4 giugno-dicembre 2004

Direttore responsabile
Ferdinando Bologna

Comitato di redazione
Maria Cali, Daniela Del Pesco,
Andrea Emiliani, Stefano Gallo,
Francesco Gandolfo, Pierluigi Leone de Castris,
Francesco Negri Arnoldi,
Mariantonietta Picone Petrusa,
Giovanni Romano

Comitato scientifico
Daniele Benati, Caroline Bruzelius,
Enrico Castelnuovo, Stefano Causa,
Marina Causa Picone, Joseph Connors,
Federico De Melis, Arturo Fittipaldi,
Michel Laclotte, Anne Markham Schultz,
José Milicua, Mary Newcome,
Alessandra Perriccioli Saggese,
Antonella Putaturo Murano, Eric Schleier,
Nicola Spinosa, Joan Sureda y Pons,
Dominique Thiébaud

Direzione
Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa
Facoltà di Lettere,
Piazzetta Santa Caterina da Siena 4
80135 Napoli

Redazione
Gian Giotto Borrelli

Grafica
Luciano Striani

Paparo Edizioni srl
Via San Francesco ai Gerolomini 40
80078 Pozzuoli (Napoli) Italia
tel 0815 264 723 - fax 0815 268 851
paparoed@tin.it - www.paparoedizioni.it

Autorizzazione del tribunale di Napoli n. 5299
del 7 maggio 2002
Garante per l'editoria 144950
numero provvisorio di procedimento in corso

Copyright Paparo Edizioni srl

ISSN 1721-6745

Patrocinio



Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa

Sommario

Documento

- 5 Enzo Carli *Vetrata duccesca*

Saggi

- 33 Ferdinando Bologna Duccio e Assisi, Duccio ad Assisi.
Gli esordi di Duccio di Buoninsegna,
a proposito della mostra di Siena
- 100 Francesco Gandolfo Due questioni aretine
- 124 Maria Calì Su Daniele da Volterra, in occasione di una mostra
- 149 Stefano Gallo Diego Martelli e Jules Laforgue.
Uno snodo della cultura artistica di fine Ottocento

Contributo

- 168 Stefano De Mieri Aggiunte a Francesco Curia
(ed alcune osservazioni su una recente monografia)

Recensione

- 184 Pierluigi Leone de Castris Hayden B.J. Maginnis
The World of the Early Sienese Painter

- 190 Riceviamo e pubblichiamo

Diego Martelli e Jules Laforgue.
Uno snodo della cultura artistica di fine Ottocento

Ettore Spalletti ha dato una ricostruzione della fortuna critica di Diego Martelli dalla quale emerge, in termini molto interessanti, l'accantonamento verificatosi nei primi decenni del Novecento del prezioso lavoro storico-artistico svolto dal sodale dei Macchiaioli tra gli anni Sessanta e Novanta dell'Ottocento («sulla sua opera e sulla sua figura cadde un lungo silenzio»)¹. Questa sorta di rimozione fu superata quando Roberto Longhi scrisse la prefazione alla *Storia dell'Impressionismo* di John Rewald nel 1949², alla quale seguirono prima la pubblicazione su «Paragone» nel 1950 per opera di Antonio Boschetto di una breve antologia di suoi scritti³ e poi l'edizione in volume a cura del medesimo di una loro più ampia raccolta⁴.

Vorrei richiamare l'attenzione sulla circostanza per cui, proprio nel testo longhiano, che recupera e valorizza la conferenza sull'Impressionismo tenuta da Martelli al Circolo Filologico di Livorno il 16 gennaio 1880, si produceva la sfocatura di un passo, quello dedicato al disegno, che sembra invece non meno valido e vitale, dal punto di vista della riflessione sull'arte, dei celeberrimi sulla luce e il colore, e meritevole credo di una riconsiderazione anche in virtù della relativa rarità del concetto che vi si formula, il quale, come vedremo, è tuttavia espressione non casuale né ristretta al solo Martelli, ma esito e a sua volta momento di un percorso culturale di lungo periodo.

Longhi non citava il lungo brano che Martelli dedica al disegno, al disegno quale lo «si concepisce dagli Impressionisti», attraverso cui il toscano aveva cercato di far intendere come esso acquisti «una importanza e una funzione differente» rispetto alla tradizione. E ne dava un'interpretazione che risulta in parte arbitraria, come un fraintendimento delle intenzioni della pagina martelliana: «La limitazione – scrive Longhi – ch'egli vi fa del concetto di disegno come astrazione formalistica che prescinde “dalla luce che inviluppa [le forme] e dal colore che le riveste”; e soprattutto il brano dove si confuta, dal punto di vista impressionistico, la possibilità di un accordo tra contorno e luminosità, son cose da fare onore a qualunque critico»⁵.

In verità Martelli aveva parlato di «astrattezza delle forme», e ne apparirà subito il diverso significato non solo leggendo tutto il brano – come è necessario –, ma anche tenendo ben presente che egli affida anzitutto a questa lunga e anche, a prima vista, enigmatica spiegazione del

¹ E. Spalletti, *Diego Martelli e la critica del Novecento*, in *L'opera critica di Diego Martelli. Dai Macchiaioli agli Impressionisti*, a cura di F. Dini e E. Spalletti, Firenze 1996, pp. 212-22.

² R. Longhi, *L'Impressionismo e il gusto degli italiani*, prefazione a J. Rewald, *Storia dell'Impressionismo*, Firenze 1949; ripubblicato in R. Longhi, *Scritti sull'Otto e Novecento*, «Edizione delle opere complete», XIV, Firenze 1984, pp. 1-24.

³ *Diego Martelli: piccola antologia*, introduzione di A. Boschetto, in «Paragone», 3, 1950, pp. 25-44.

⁴ *Scritti d'arte di Diego Martelli*, a cura di A. Boschetto, Firenze 1952.

⁵ R. Longhi, *L'Impressionismo e il gusto degli italiani*, in *Scritti sull'Otto e Novecento* cit., p. 11. Questa lettura sarà ribadita da Boschetto nell'introduzione a *Diego Martelli: piccola antologia* cit., pp. 27, 28, utilizzandola a sostegno di un confronto tra Macchiaioli e Impressionisti che vede i primi negativamente vincolati al «tessuto connettivo» del disegno a dif-

disegno il compito di illustrare le basi della nuova pittura⁶. Basi conseguenti al dato di fatto che il disegno non può essere più, come dice, «la parte più sicura, certa, positiva dell'arte», né il colore come in passato solo «la magia dell'impreveduto, la fortuna della fantasia», «perocché l'analisi dimostra che la impressione reale, che danno all'occhio le cose, è un'impressione di colore; e che noi non vediamo i contorni di tutte le forme, ma solamente i colori di queste forme»⁷.

Ora, tale riformulazione del disegno si presenta già di per sé, per il luogo e il rilievo che ricopre nella struttura del testo, non tanto come una sua diminuzione, ma appunto come un nuovo modo di concepirlo. Mi si perdoni, dunque, la lunga citazione, anche in considerazione del fatto che questo brano quasi mai è stato riprodotto nella sua interezza né ha ricevuto una specifica attenzione, nonostante le pubblicazioni su Martelli oramai non scarseggino, ma perdurando la lacuna di una moderna riedizione dei suoi scritti⁸:

«Accettato quest'ordine di idee, non è per questo che il disegno sparisca, perocché le rivoluzioni della scienza essendo fatte non per secondi fini, ma con l'intento nobilissimo del bene, non distruggono il buono. Così il disegno, rimanendo quello che è, si concepisce dagli Impressionisti in altro modo ed acquista una importanza e una funzione differente. Il disegno non appartiene più alla sola sensazione della vista, ma passa invece in parte alla sensazione del tatto; e risulta come l'espressione grafica e matematica delle misure. Il senso della solidità di un oggetto, non è l'occhio che ve lo dà; il senso di una distanza mancherebbe se non si fosse misurata coi passi, e se voi immaginate un corpo umano, al quale siano mantenute tutte le sue facoltà, fuori che quella del tatto, voi capirete subito che questo individuo vivrà in un mondo d'armonie e di colori, ma perderà completamente il mondo delle misure e delle linee. Il disegno dunque, come disegno, è l'espressione matematica delle quantità, ed è positivo soltanto in quanto che le limita e le determina, nel significato algebrico della parola. A quella guisa istessa che l'algebra è l'astrattezza del numero, imperocché si serve di lettere che rappresentano una quantità qualunque delle quali studia il movimento e le reciproche relazioni; così il disegno è l'astrattezza delle forme, di cui considera i limiti e le proiezioni, prescindendo dalla luce che le involuppa e dal colore che le riveste. Devo avvertire che il disegno a chiaro-scuro è l'anello medio tra questo e la pittura, perché chi lo pratica, non solo deve segnare la massa dell'ombra col nero, e quella della luce col chiaro, ma possedendo e maneggiando tutte le mezze tinte, che passano dal bianco al nero, adopra una vera tavolozza, dispone di una gamma infinita di combinazioni e per conseguenza dipinge. Resulta dunque che potendosi dall'uomo, mediante il pensiero, astrarre una cosa dall'altra, ma non potendosi in realtà astrarre una sensazione e atrofizzarla, per la ragione che tutte le sensazioni si tengono la mano, e sono essenzialmente complesse: che noi, maritando nel cervello i limiti degli oggetti con le parvenze colorite dei medesimi, ci immaginiamo di vedere i contorni che esistono nelle cose, ma che in verità non vediamo»⁹.

ferenza dei secondi.

⁶ Non a caso Martelli premetteva ad essa, e si intende anche alla successiva spiegazione della decomposizione della luce nei colori, un avvertimento: «Io faccio meraviglia a me stesso trovandomi portato dall'argomento in così alte regioni, e vedendo che per la via degli studi di pittura, si riesce alle più astruse sottigliezze che dir si possano; e questo mi fa riflettere come tutto si tenga la mano nella vita dell'universo intero e che ai più poveri e disadattati apostoli può talvolta accadere di dover primi bandire astratte verità», cfr. *Scritti d'arte di Diego Martelli* cit., p. 106. Longhi attribuiva a questa introduzione un «tono quasi apostolico e socialistico», cfr. R. Longhi, *L'Impressionismo* cit., p. 11; ma, anche alla luce di quanto si cercherà di dire, sarebbe meglio parlare di apostolato positivista.

⁷ *Scritti d'arte di Diego Martelli* cit., p. 107. Barbara Cinelli ha colto il carattere di elaborazione positiva del brano di Martelli sul disegno. Cfr. Idem, *Da Firenze a Parigi: Martelli e gli Impressionisti*, in *L'eredità di Diego Martelli: storia, critica, arte*, a cura di C. Sisi e E. Spalletti, Firenze 1999, pp. 97-109; alla pagina 107 si legge: «colpisce nella discussione sull'Impressionismo [...] la capacità di proporre, oltre la citazione del testo di Duranty del 1876, una riflessione autonoma sulla nuova concezione del disegno che si erano formati gli Impressionisti [...]. Dunque il disegno non dovrà più essere inteso in senso accademico come limite arbitrario tra zone diversamente esposte alla luce, o come contorno sovrapposto alle figure, ma come elemento di organizzazione spaziale: "espressione grafica e matematica dello spazio"».

⁸ Fa eccezione N. Broude, *Impressionism. A feminist reading. The gendering of art, science, and nature in the nineteenth century*, New York 1991, ed. cons. Boulder (Colorado) 1997, dove il passo lo si ritrova completo alla pagina 131 e viene approfonditamente commentato. Su Martelli vedi almeno: P. Dini, *Dal Caffè Michelangelo al Caffè Nouvelle Athènes*, Torino 1986; *L'opera critica di Diego Martelli* cit.; P. Dini-F. Dini, *Diego Martelli: storia di un uomo e di un'epoca*, Torino 1996; *L'eredità di Diego Martelli* cit.

Ci si avvede subito, credo, che Martelli con questo discorso, il quale poteva non risultare criptico solo a un pubblico in una certa misura aperto alle contemporanee ricerche scientifiche di fisiologia e psicologia della visione, più che svalutare il ruolo del disegno, ne dava una diversa interpretazione. Senza dubbio lo 'limitava' rispetto alla tradizione classicista, ma l'obiettivo cui il suo testo tendeva non era principalmente enunciare questa limitazione, quanto rendere comprensibile la nuova concezione entro la quale occorreva situarlo.

Se la tradizione classicista dell'arte, che unificava le arti sotto il disegno, continuava a far riferimento ancora nell'Ottocento al valore intellettuale di questo, secondo quanto era stato ben formulato dal Vasari¹⁰ – il disegno come mezzo per cogliere forme essenziali della realtà¹¹ –, tale diverso rapporto tra colore e disegno, per il quale il colore diveniva elemento non più secondario (secondario in quanto soggettivo)¹² in ragione della centralità dell'occhio nell'operazione artistica, aveva anch'esso un'origine nel passato, non a caso nel rinnovamento naturalista della pittura seicentesca.

Negli scritti di Roger de Piles, estimatore di Rubens e capace di apprezzare anche Rembrandt¹³, era emersa una nuova formulazione: «il colore e le luci non sono oggetto che della vista, [...] il disegno [...] è oggetto del tatto»¹⁴. Ne discendeva che «Le peintre qui est un parfait imitateur de la nature, pourvu de l'habitude d'un excellent dessin, comme nous le supposons, doit donc considérer la couleur comme son objet principal, puisqu'il ne regarde cette même nature que comme imitable, qu'elle ne lui est imitable que parce qu'elle est visible, et qu'elle n'est visible que parce qu'elle est colorée»¹⁵. Dunque si assegnava al colore la funzione decisiva nella rappresentazione pittorica, mentre il disegno, considerato sì come «le fondement et le commencement de la peinture»¹⁶, veniva tuttavia privato della sua connotazione affatto intellettuale, e con ciò di un ruolo prioritario, e collegato come suo principio all'effettualità del rendere avvertibile il contorno della forma, vale a dire a una operazione tattile.

Sia il ruolo del colore-luce che quello del disegno erano connessi a operazioni fisiche, percettive, appunto al vedere e al toccare; e ciò accadeva in parallelo con l'affermazione dell'esperienza naturalista – a partire da Caravaggio e Annibale Carracci per proseguire nelle diverse di-

⁹ *Scritti d'arte di Diego Martelli* cit., pp. 107, 108.

¹⁰ Cfr. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, testo dell'edizione giuntina, 1568, ed. Milano 1962, I, p. 115: «Perché il disegno, padre delle tre arti nostre, architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale, simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura».

¹¹ Charles Blanc scrive, riferendosi ad Ingres e a Delacroix: «Mais la couleur est relative et changeante ; la forme est absolue et soumise à des nécessités invariables», cfr. Idem, *Les artistes de mon temps*, Paris 1876, p. 42.

¹² Charles Blanc nella sua *Grammaire des arts du dessin*, Paris 1876, che tanti riconoscimenti attribuisce a Delacroix e che dà ampio spazio alle nozioni su colori complementari, «mélange optique» e «vibration des couleurs», si esprime ancora così, «Le dessin est le sexe masculin de l'art ; la couleur en est le sexe féminin. De trois grand arts qui font l'objet de ce livre, l'architecture, la sculpture et la peinture, il n'y en a qu'un seul à qui la couleur soit nécessaire ; mais le dessin est tellement essentiel à chacun de ces trois arts, qu'on appelle proprement les arts du dessin», p. 21. E ancora: «De même que le sentiment est multiple quand la raison est une, de même la couleur est un élément mobile, vague, insaisissable, quand la forme est au contraire précise, limitée, palpable et constante», p. 55.

¹³ Sul tema della pittura come inganno dell'occhio relativamente all'arte barocca e a R. de Piles, cfr. F. Bologna, *Il problema metodologico*, in *Storia dell'arte italiana. 1. Questioni e metodi*, Torino 1979, p. 190.

¹⁴ Cfr. R. de Piles, *Cours de peinture par principes* [1709], Nîmes 1990, con introduzione di T. Puttfarken, p. 154. Piles giungeva a questa formula avvalendosi come esempio del caso dello scultore cieco Giovanni Francesco Gonnelli. Ecco per esteso il brano con il quale portava a conclusione la sua argomentazione: «On voit par l'histoire de cet aveugle que son art qui était tout dans le dessin lui avait donné occasion de satisfaire son esprit, et de le consoler en quelque façon de la perte qu'il avait faite d'un sens aussi précieux que celui de la vue, et que s'il avait été peintre, il aurait été privé de cette consolation : la raison en est que la couleur et les lumières ne sont l'objet que de la vue, et que le dessin, comme je l'ai dit, l'est encore du toucher». Su Piles come teorico d'arte vedi B. Teyssède, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris 1964; Th. Puttfarken, *Roger de Piles' theory of art*, New Haven and London 1985; e anche, più in riferimento ai temi del presente studio, l'introduzione a J. G. Herder, *Plastica*, a cura di G. Maragliano, Palermo 1994.

¹⁵ Ivi, p. 145.

rezioni: Velázquez, Guercino, Rubens, Rembrandt etc. – e così anche col nuovo approccio filosofico al vedere fondato da George Berkeley nel celebre *An Essay toward a New Theory of Vision* del 1709, nel quale era preso in esame il rapporto tra la vista e il tatto «per mostrare in qual modo percepiamo con la vista la distanza, la grandezza e la posizione degli oggetti»¹⁷ prescindendo da spiegazioni di natura geometrica («Ma le linee e gli angoli, per mezzo dei quali si vorrebbe spiegare la percezione della distanza, non sono affatto percepiti in se stessi e chi non si addentri nelle questioni di ottica non ne ha mai il benché minimo sospetto»)¹⁸, dando impulso a un orientamento che attraverserà il dibattito settecentesco sui sensi per giungere con inalterata attualità agli studi del positivismo ottocentesco, nonché ai nostri giorni.

Non si hanno prove per ritenere che Martelli conoscesse in via diretta gli scritti di Roger de Piles; tuttavia è verosimile presumere che l'essenziale di quelle idee gli fosse pervenuto. Non solo il fondamentale rinvio del disegno al tatto, ma anche la caratterizzazione del disegno in chiaroscuro come un dipingere rinviano alla concezione del francese; si ricordi, infatti, che un altro dei presupposti della visione luministico-colorista elaborata da Piles risiedeva nella sottrazione del chiaroscuro al disegno per assegnarlo alla pittura come aspetto connesso al colore¹⁹.

Ma c'è anche una fonte contemporanea al discorso di Martelli. Si tratta del libro di Hippolyte Taine, *De l'Intelligence*, pubblicato a Parigi nel 1870, posseduto certamente da Edmond Duranty, il critico e letterato realista autore nel 1876 de *La nouvelle peinture*²⁰, vicino a Degas, con il quale Martelli, così come con Degas, entra in stretti rapporti nel suo anno di permanenza a Parigi, tra l'aprile del '78 e l'aprile del '79.

L'attenzione critica sui due volumi di questo trattato di psicologia che si avvale di riferimenti ai principali studi tra Sette e Ottocento (Condillac, Stuart Mill, Spencer, Helmholtz etc.), è stata richiamata prima da Marianne Marcussen in due saggi su Duranty e gli Impressionisti del 1978 e del 1979²¹ e poi da Norma Broude in un suo libro sull'Impressionismo del 1991²², un capitolo del quale è dedicato a un soggetto quanto mai interessante: «The optical as a path to the personal: the writings of Duranty, Martelli, and Laforgue». Non limitandosi a esaminare Martelli in rapporto a Duranty – come era sempre accaduto negli scritti sul toscano –, bensì anche al poeta e critico d'arte Jules Laforgue, Broude ha acquisito un merito.

Lo studio di Marcussen, per quel che qui più interessa, metteva in luce i testi scientifici dei quali si è potuto avvalere Duranty nell'attività critica, recuperando dalla vendita post-mortem dei quadri e dei libri di sua proprietà, tenutasi nel gennaio del 1881, notizie preziose sulle sue letture²³. Appuriamo che nella biblioteca di Duranty erano presenti, tra gli altri, oltre alla *Grammaire des arts du dessin* di Charles Blanc, cosa che non sorprende affatto, *La lumière* di Amédée Guillemin²⁴, testo largamente circolante di divulgazione scientifica, dal quale il critico trae la sua spiegazione ne *La nouvelle peinture* del fenomeno della decomposizione della luce – brano ri-

¹⁶ Ivi, p. 152.

¹⁷ G. Berkeley, *An Essay toward a New Theory of Vision*, Dublin 1709; ed. it., *Teoria della visione*, a cura di P. Spinicci, Milano 1995, p. 57.

¹⁸ Ivi, p. 60.

¹⁹ Cfr. R. de Piles, *Cours de peinture* cit., p. 150: «Mais lorsqu'on ajoute aux contours [scil. realizzati col disegno] les lumières et les ombres, on ne le peut faire sans le secours du blanc et du noir, qui sont deux des principales couleurs dont le peintre a coutume de se servir et dont l'intelligence est comprise sous celle du coloris»; e ancora p. 152: «le clair-obscur qui n'est autre chose que l'intelligence des lumières et des ombres était compris dans le coloris». Vedi anche B. Teyssèdre, *Roger de Piles* cit., p. 474 segg.

²⁰ E. Duranty, *La nouvelle peinture. A propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel* (1876), Paris 1988; ed. it., *La nuova pittura*, con postfazione di L. Bernardi, Fucecchio 1998.

²¹ M. Marcussen, *Duranty et les Impressionistes*, in «Hafnia Copenhagen Papers in the History of Art», 5, 1978, pp. 24-42; e 6, 1979, pp. 27-49.

²² N. Broude, *Impressionism* cit.

proposto da Martelli nella conferenza di Livorno –, poi *Principes scientifiques des beaux-arts*²⁵, contenente una trattazione di Ernst Brücke sulla tecnica della costruzione prospettica e un saggio di Hermann Helmholtz dal titolo *L'optique et la peinture*, infine *De l'Intelligence* di Hippolyte Taine.

Nei *Principes* Marcussen individuava degli spunti legati all'attualità artistica, ma in verità mi sembra che né il testo di Brücke né quello di Helmholtz esprimano contenuti freschi e aggiornati alle nuove ricerche, per di più rinvenibili negli scritti di Duranty e Martelli²⁶. I due volumi del libro di Taine, pur letti alla loro comparsa, come attestato dalla recensione che Duranty pubblica su «Paris Journal» «à la date du 12 juillet 1870»²⁷, non si riflettono nel testo de *La nouvelle peinture*; d'altronde l'apporto di quest'ultimo dal punto di vista delle osservazioni strettamente tecniche sull'Impressionismo nel suo complesso è in sostanza circoscritto alla parte sul colore, infatti i brani sul disegno e sul nuovo modo di tagliare l'immagine e di inquadrare i soggetti della contemporaneità, interessantissimi, sono chiaramente influenzati dalle idee e dalla produzione di Degas e nulla offrono di carattere più generalmente teorico. Anzi, occorre notare che Duranty, a differenza di quanto farà Martelli, non accenna per nulla a un ripensamento del disegno in rapporto al colore.

Il capitolo dedicato da Broude a Duranty, Martelli e Laforgue ci interessa per alcune specifiche osservazioni relative all'italiano e al giovane poeta francese, rappresentante della cultura simbolista in formazione e molto prematuramente scomparso nel 1887.

Su Martelli seleziono quanto segue. Anzitutto la studiosa riproduceva il testo della conferenza sia nella parte iniziale relativa al colore e ai contorni delle forme sia nel lungo brano sulla ridefinizione del disegno; ne riconosceva la grande importanza critica e parlava, credo per la prima volta, di «unusual and scientifically up-to-date justification of Impressionism – unprecedented on this level of sophistication in the earlier French literature on these artists» e si chiedeva fino a che punto essa «can [...] be said to reflect the tenor of thought then current in the circle of Impressionist supporters with whom he mixed in Paris in 1878».

Ella si dava questa risposta: «Helmholtz's research on the physiology of perception was readily available in Paris and may already have been known to Duranty (and to Martelli as well) through the writings of Taine as early as 1870. Nevertheless, as we have seen, Duranty did not directly address any of the issues raised by that research in his discussion of Impressionism in 1876»²⁸. Poi, richiamandosi ad un suo precedente passo, nel quale collegava la seguente – già qui menzionata – proposizione martelliana, «l'analisi dimostra che la impressione reale, che danno gli occhi è un'impressione di colore», a un brano dell'*Essay towards a New Theory of Vision* di Berkeley, che recita «All that is properly perceived by the visive faculty amounts to no more than colours, with their variations and different proportions of light and shade»²⁹, e deducendone una conoscenza da parte del critico del fondamentale testo di inizio Settecento, sosteneva che Martelli fosse giunto a Parigi nel 1878 possedendo già una formazione berkeleiana sul tema luce-colore, in quanto in una precedente conferenza del 1877, *Su l'Arte*, si era così

²³ Cfr. M. Marcussen, *Duranty et les Impressionistes* cit., 1979, p. 29.

²⁴ A. Guillemin, *La lumière*, Paris 1874.

²⁵ E. Brücke-H. Helmholtz, *Principes scientifiques des Beaux-Arts. Essais et fragments de théorie, suivis de L'optique et la peinture*, Paris 1878.

²⁶ Cfr. F. Scrivano, *Lo spazio e le forme*, Firenze 1996, p. 52 riguardo all'impostazione tradizionalmente 'mimetica' del saggio di H. Helmholtz, *Optisches über Malerei*, (1871-73), di cui *L'optique et la peinture* è la traduzione in francese.

²⁷ Cfr. M. Marcussen, *Duranty et les Impressionistes* cit., 1979, pp. 29, 30.

²⁸ N. Broude, *Impressionism* cit., p. 133.

²⁹ Ivi, p. 132. La citazione continua così: «What we strictly see are not solid, nor yet planes variously coloured: they are only diversity of colours. And some of these suggest to the mind solids, and others plane figures, just as they have been ex-

espresso: «Si doveva dunque combattere e combattendo ferire, era quindi necessaria un'arma e una bandiera, e fu trovata la *macchia* in opposizione alla forma, che vestiva il primo ortolano di Scandicci con l'elmo di Ferruccio, e fu detto che la forma non esisteva e siccome alla luce tutto risulta per colori e per chiaroscuro così si volle solamente per macchie ossia per colori e per toni ottenere gli effetti del vero»³⁰. In tale spiegazione della macchia ella vedeva il segno di una già maturata consapevolezza 'berkeleiana' della questione.

Devo dire che, a mio parere, la riflessione di Broude su Martelli sfocia in risultati non condivisibili. Abbandonare in concreto la traccia dell'influenza esercitata da *De l'Intelligence* per connettere la comprensione della 'macchia' direttamente al testo di Berkeley mi sembra portare fuori strada. Per cominciare da quest'ultimo punto, direi che è ben assodato che la comprensione critica della 'macchia', cioè della sua finalità antiaccademica in chiave di apertura del linguaggio pittorico alla percezione ottica e quindi agli effetti di luce e ombra, di valori e di toni, avviene all'interno dell'esperienza artistica, nel suo farsi, coinvolgendo in essa anche intellettuali, come Martelli, che agli artisti erano vicini. Riflessi provenienti dal campo degli studi sulla visione possono anche essercene stati, ma non c'è ragione di assegnare a Martelli una competenza 'fisica' speciale ed è evidente che proprio a Parigi egli riceve da *La nouvelle peinture* di Duranty le indicazioni precise sull'analisi della luce necessarie per comprendere la pittura impressionista. Quando poi si ricordi che Vittorio Imbriani a Napoli nel 1867 aveva elaborato una propria teoria della macchia sintetizzando l'esperienza pittorica dei Macchiaioli con quelle di Filippo Palizzi e Domenico Morelli e scriveva che la 'macchia' è «un accordo di toni, cioè di ombra e di luce»³¹, ci si rende conto che la formulazione del procedimento emerge rapidamente al seguito delle opere.

Ma il principale aspetto negativo consiste nell'abbandono del riferimento al libro di Taine. Nelle pagine di Broude inaspettatamente dopo la riproduzione del brano martelliano sul disegno l'attenzione si concentra sulla questione del colore: ne è avanzata l'interpretazione berkeleiana e l'eventualità del rapporto con *De l'Intelligence* è lasciata cadere; anche in considerazione del fatto che Duranty, lettore del libro, non ne aveva tratto nulla per il suo pamphlet.

E tuttavia è proprio Taine che dedica pagine e pagine a illustrare con esempi e con riferimenti a molteplici studiosi, tra cui Helmholtz, come si sviluppa il rapporto tra il tatto e l'occhio nella formazione del vedere. Quando Martelli spiega che «Il senso della solidità di un oggetto, non è l'occhio che ve lo dà; il senso di una distanza mancherebbe se non si fosse misurata coi passi, e se voi immaginate un corpo umano, al quale siano mantenute tutte le sue facoltà, fuori che quella del tatto, voi capirete subito che questo individuo vivrà in un mondo d'armonie e di colori, ma perderà completamente il mondo delle misure e delle linee», sta sintetizzando quanto Taine ha divulgato in modo chiaro e affascinante riallacciandosi a studi che dall'inizio del Settecento giungevano sino ai suoi giorni³². E se l'«atlas tactile», come dice Taine, è fondamentale per la formazione dell'«atlas visuel»³³, il disegno martelliano che deriva dal toccare, dall'avvertire i contorni, era stato introdotto dunque ben a ragione nella resa della visione; visione che è compiutamente descritta da Taine come un processo nel quale di continuo si realizza un'inferenza di segni diversi, nel quale cioè la complessità della strumentazione percettiva costruisce per successione di frammenti, di segni, l'immagine della realtà: «nos sensations visuelles pures ne sont rien que des *signes*. L'expérience seule nous en apprend le sens ; en d'autres termes,

periencted to be connected with the one or the other», cfr. G. Berkeley, *An Essay towards a New Theory of Vision* (1709), in *The Works of George Berkeley*, 9 voll., London 1948-57, pp. 234, 235.

³⁰ Cfr. D. Martelli, *Su l'Arte*, in *Scritti d'arte di Diego Martelli* cit., p. 93.

³¹ V. Imbriani, *La Quinta Promotrice*, in S. Bordini, *L'Ottocento. Le fonti per la storia dell'arte*, Roma 2002, p. 451.

³² Si leggano in particolare le pagine del primo capitolo del secondo volume, dal titolo *La perception extérieure et les idées dont se compose l'idée de corps*, e quelle del secondo capitolo del medesimo volume, dal titolo *La perception extérieure et*

l'expérience seule associe à chacun d'eux l'image de la sensation tactile et musculaire correspondante»³⁴.

Ripercorriamo qualche passaggio del capitolo *La perception extérieure et l'éducation des sens* : «D'après cela, on comprend en quoi consiste notre atlas visuel. – Il y a une table carrée d'acajou à trois pas de moi, sur la droite. Je tourne les yeux, et, par ma rétine, j'ai la sensation d'une certaine tache brune un peu luisante ; grâce à l'accommodation du cristallin et à la contraction des muscles moteurs de l'œil, j'ai en même temps une certaine sensation musculaire, qui, par une correspondance acquise, éveille en moi l'image de trois pas accomplis sur la droite. – Mes yeux suivent le contour de la table, en d'autres termes ma rétine éprouve tour à tour une série continue d'impressions, à mesure que les rayons lumineux partis des bords de la table viennent frapper tour à tour son centre jaune ; or, pendant ce temps-là, l'accommodation et la contraction des muscles de l'œil me donnent une série parallèle et continue de sensations musculaires qui, par une correspondance acquise, réveillent en moi l'image des sensations tactiles et musculaires qu'éprouverait ma main en cheminant d'angle en angle le long du contour»³⁵. Il vedere vi è dunque chiaramente descritto come un processo complesso, costruito per successivi passaggi, lungo il quale si integrano le esperienze dell'occhio, della mano e del corpo in movimento che percepisce con i suoi passi lo spazio, la profondità, le distanze.

Martelli definiva il disegno come misura delle quantità e si serviva dell'algebra come metafora, tutto ciò per separare questa parte della pittura, relativa alla strutturazione spaziale, da quella dipendente dai fenomeni di luce e colore. Ebbene, seguiamo altri due passaggi de *La perception extérieure et l'éducation des sens*; essi ci parlano appunto di quantità e di simboli algebrici in un modo tale da risultare verosimile che siano stati tenuti presenti da Martelli nel preparare la sua conferenza. «En effet – scrive Taine –, si, à l'origine de l'idée de distance, on trouve une série plus ou moins longue de sensations musculaires du bras ou de la jambe, ce n'est qu'à l'origine. Peu importe que les sensations appartiennent à tel ou tel membre, qu'elles soient musculaires ou non; c'est là un détail et un accessoire [...]. Nous laissons là, comme disent les aveugles, toutes les circonstances et qualités intrinsèques de nos sensations ; nous n'en gardons que l'essentiel, et l'essentiel ici, c'est qu'entre les deux points dont nous évaluons la distance, elles fassent une série interposée. Ainsi prises abstraitement, ces sensations deviennent, pour ainsi dire, incolores et neutres ; ce sont des sensations quelconques ; nous les considérons, non au point de vue de la qualité, mais au point de vue de la quantité ; ce que nous remarquons en elles, c'est la durée plus ou moins grande de leur série ; rien de plus»³⁶. E veniamo all'algebra: «Les sensations musculaires de l'œil nous servent dans la vue comme les mots dans le raisonnement abstrait [...]. Pour employer les expressions de M. Herbert Spencer, ces petites sensations musculaires simultanées [...] sont pour nous "les symboles d'autres sensations tactiles et musculaires qui étaient successives. Cette relation symbolique, étant beaucoup plus courte, prend ordinairement dans l'esprit la place de ce qu'elle symbolise. De l'usage prolongé de ces symboles et de leur assemblage en symboles plus complexes, naissent nos idées de l'étendue visible, idées qui, comme celles d'un algébriste occupé à résoudre une équation, sont tout à fait différentes des idées symbolisées, et qui cependant, comme ces idées de l'algébriste, occupent l'esprit tout entier avec exclusion complète des idées symbolisées"»³⁷. In effetti la teoria esposta da Martelli risulta composita, è cioè l'aggregazione di elementi di diversa provenienza. Da un lato il disegno conserva parte della sua funzione, serve a costruire le misure dell'articolazione spaziale della rappresentazione e dunque è disegno tradizionale; dall'altro, rinunciando all'altra sua tradizionale funzione, quella di dare forma alle figure de-

l'éducation des sens.

³³ H. Taine, *De l'Intelligence* cit., II, p. 108.

lineandone i contorni, assorbe la sensibilità tattile, si fa strumento non di un atto intellettuale di composizione ma di un processo percettivo complesso. Il testo riflette chiaramente, direi, questa duplice natura attribuita al disegno, alternando passi che rispecchiano concezioni tradizionali, come «espressione grafica e matematica delle misure», come «limiti e proiezioni» delle «forme», ad altri che, come ho provato a indicare, derivano dal contemporaneo discorso sui sensi.

Connettere la conferenza di Martelli del 1880 al testo *L'Impressionismo*³⁸ di Laforgue del 1883 è stata, come ho detto, un'operazione preziosa. Broude ha colto la presenza di una comune base scientifica nelle idee sull'Impressionismo di Martelli e di Laforgue³⁹, anche se, come ella aggiunge, alla formazione del pensiero del francese concorsero altri ingredienti, quali i riferimenti all'amico scienziato Charles Henry e a Charles Ephrussi.

Tuttavia Broude non ha svolto un vero confronto tra i due testi; Martelli e Laforgue sono per così dire affiancati, ma senza che ne scaturisca una dialettica. Ne è d'esempio la circostanza che un punto di contatto, in particolare, viene sottolineato: il richiamo in entrambi gli scritti all'inconsapevolezza sottostante la percezione ottica. Broude cita un passo di Martelli: «Né gli Impressionisti fabbricarono prima le loro teorie, e dopo vi adattarono i quadri, ma al contrario, come sempre accade nelle scoperte, furono i quadri nati dal fenomeno incosciente dell'occhio di uomini d'arte, che, studiati, dopo produssero il ragionamento dei filosofi»⁴⁰. E richiamandosi a Laforgue dice: «The Impressionist, according to Laforgue, is an artist who has managed, unconsciously, to isolate and to recover the primitive workings of the human eye, as that eye would have functioned before it had been compromised by learned responses»⁴¹. Ma proprio riguardo a questo aspetto la differenza nella continuità tra i due è palese, perché Laforgue, come è noto, si richiama all'inconscio di Eduard von Hartmann, facendo dell'esperienza istintiva un motivo culturale preciso e strutturato, viceversa in Martelli l'avvertimento dell'autonomia dell'esperienza visiva, non va oltre il campo della percezione ottica, non include cioè un approfondimento della dimensione interiore⁴².

Veniamo ora al nucleo delle questioni poste da Laforgue, dopo aver ricordato i dati essenziali riguardo alla sua attività di critico d'arte, almeno per ciò che qui ci interessa. Nel novembre del 1881 si trasferisce da Parigi a Berlino, alla corte dell'Imperatrice, della quale diviene lettore della stampa francese; egli è debitore di questa sistemazione all'amico letterato Paul Bourget, molto influenzato da Hartmann e Schopenhauer, e a Charles Ephrussi, studioso d'arte, del quale era divenuto segretario nel precedente mese di luglio. Tramite Ephrussi aveva ben conosciuto la pittura impressionista, delle cui opere questi era collezionista.

Del testo che prepara sollecitato dal progetto di una piccola mostra di Impressionisti da tenersi alla galleria del mercante d'arte Gurlitt, che si aprirà nell'ottobre del 1883, veniamo a sapere da alcune sue lettere, l'ultima delle quali fu inviata a Ephrussi nel successivo mese di dicembre. In essa si legge: «J'ai fait un assez long article de revue, une explication physiologique et optique de la formule impressioniste que M. Bernstein traduirait pour une revue»⁴³. Tuttavia questo scritto, che diverrà un punto di riferimento nel Novecento per l'interpretazione dell'Im-

³⁴ Ivi, p. 120.

³⁵ H. Taine, *De l'Intelligence* cit., II, p. 127.

³⁶ Ivi, p. 134.

³⁷ Ivi, p. 136.

³⁸ J. Laforgue, *L'Impressionisme*, in *Œuvres Complètes*, Lausanne 2000, III, p. 329 segg.; ed. it., *L'Impressionismo*, in S. Bordini, *L'Ottocento. Le fonti* cit., pp. 297-303.

³⁹ «In addition to Duranty and Martelli, the only other writer in the nineteenth century who brought an interest and knowledge of science to bear significantly and originally upon his analysis and defense of Impressionism was the French poet and critic Jules Laforgue», in N. Broude, *Impressionism* cit., p. 134.

⁴⁰ *Scritti d'arte di Diego Martelli* cit., p. 106.

⁴¹ N. Broude, *Impressionism* cit., p. 135.

⁴² Nel testo della conferenza di Martelli sull'Impressionismo si legge, per esempio, riguardo a Courbet: «una scienza senza

pressionismo, sembra che non fosse allora pubblicato, non essendo stato ritrovato; comparirà invece postumo nel 1903⁴⁴.

Laforgue estremizza la teoria del linguaggio pittorico basato sull'occhio, sulla luce e sui colori e in modo corrispondente rivede la teoria del disegno basato sul tatto. È significativo che, a distanza di tre anni, l'articolazione del discorso di Martelli, occhio-luce e tatto-disegno, venga riproposta; del fatto che tale interpretazione girasse nell'ambiente parigino non c'è infatti un'altra traccia prima del testo di Laforgue, il quale dunque costituisce una prova che quelle espresse dal critico italiano non erano vedute solo personali. Tuttavia questa interpretazione è presentata per superarla, ribaltando il senso della relazione visivotattile: in luogo di un'integrazione tra sensi diversi (e diversi segni), in luogo di quel martelliano «maritando nel cervello i limiti degli oggetti con le parvenze dei medesimi, ci immaginiamo di vedere i contorni che esistono nelle cose, ma che in verità non vediamo», il critico descrive un'opposizione e, sulla via che sarà di Longhi, parla del disegno come di «vecchio e vivace pregiudizio» e sostiene che «un occhio naturale dimentica le illusioni tattili e la sua comoda lingua morta, cioè il disegno di contorno, e non agisce che nella sua facoltà di sensibilità prismatica [...]. Dove l'accademico non vede che il disegno esteriore che racchiude il modello, egli vede le vere linee viventi senza forma geometrica ma costruite di mille tocchi irregolari che, da lontano, creano la vita. Dove l'accademico vede le cose collocarsi sui loro rispettivi piani regolari secondo uno schema riducibile ad un puro disegno teorico, egli vede la prospettiva stabilita da mille nullità di toni e di tocchi, dalla varietà degli stati dell'aria seguendo il loro piano non immobile ma cangiante»⁴⁵.

Laforgue, che era interessato agli studi sulla percezione, che aveva seguito le lezioni di Taine alla École des Beaux-Arts durante l'anno '80-'81 ed era a conoscenza dei suoi scritti⁴⁶, stravolge la concezione proposta da Martelli, che si fondava sull'esperienza effettiva del vedere, sui risultati degli studi di fisiologia dell'occhio e dei processi percettivi, forzandola con un'elaborazione che presumeva tuttavia di affidarsi ai risultati della moderna scienza darwiniana.

coscienza; il dono di vedere un effetto sul vero e di saper trovare nella tavolozza le tinte per vederlo», cfr. *Scritti d'arte di Diego Martelli* cit., p. 101.

⁴³ Cfr. J. Laforgue, *Œuvres Complètes* cit., III, pp. 335, 336.

⁴⁴ M. Hannoosh sostiene, mi sembra in modo plausibile, che il testo dell'articolo di Laforgue possa essere stato in parte alterato da Camille Mauclair, curatore dell'edizione *Mélanges posthumes*, Paris 1903 delle opere del poeta, nel cui ambito esso apparve per la prima volta. Cfr. M. Hannoosh, *Laforgue's Aesthetic Theory*, in «The Modern Language Review», July 1984, p. 554 segg.; alla pagina 554, in nota, si legge: «Mauclair's editing of Laforgue's papers was, in all other instances, extremely sloppy and careless, and so I hesitate to accept his version as definitive. He often omitted whole passages, rearranged others, added his own headings, and made significant errors in transcription. Unfortunately, the manuscript of this essay has not been located, although it still seems to exist, having appeared on the Paris market not long ago».

⁴⁵ J. Laforgue, *L'Impressionismo* cit., pp. 298, 299.

⁴⁶ Riguardo all'orientamento di Taine quale critico d'arte, o per meglio dire, riguardo al carattere del suo insegnamento all'École des Beaux-Arts, tenuto dal 1864 fino ai primi anni Ottanta, occorre bilanciare, credo, la tendenza a sottolineare prevalentemente – non senza ragioni, si intende – il meccanicismo positivista secondo cui l'arte veniva da questi collegata alla realtà (cfr., per esempio, P. Vaisse, *La réaction contre le positivisme de Semper et de Taine*, in *Histoire de l'histoire de l'art*, 2 voll., Paris 1995, II, p. 387 segg.), e ricordare anche la sensibilità rivelata da Taine per gli aspetti formali della pittura, sensibilità che gli derivava dall'essere parte della cultura progressista insieme romantica e realista del suo tempo. Il giudizio sviluppato da Zola su Taine (*Taine, Artiste*, in «La Revue contemporaine», 15 febbraio 1866, riedito in E. Zola, *Écrits sur l'art*, a cura di J.P. Leduc-Adine, 1991, p. 81 segg.; ed. it. Idem, *H. Taine. Scritti estetici: metodo e dottrina*, a cura di D. Drudi, Firenze 1996, p. 199 segg.), nella sua complessità, è la lettura che possiamo assumere come la più fedele nel restituirci il profilo del suo insegnamento. E dunque, se rileggiamo per esempio quanto Taine dice su Rembrandt («Supérieur à tous les peintres par la délicatesse et l'acuité natives de ses perceptions optiques, il a compris et suivi dans toutes ses conséquences cette vérité, que pour l'œil toute l'essence d'une chose visible est dans la tache, que d'ailleurs la plus simple couleur est infiniment complexe, que toute sensation visuelle est un produit de ses éléments et, en outre, de ses alenours, que chaque objet dans le champ visuel n'est qu'une tache modifiée par d'autres taches, et qu'ainsi le principal personnage d'un tableau est l'air coloré, vibrant, interposé, dans lequel les figures sont plongées comme les poissons dans la mer», in H. Taine, *Philosophie de l'art*, Paris 1898, II, p. 89) o un passaggio in particolare dedicato al colore ne *De l'idéal dans l'Art*, il quale termina in questo enunciato: «Un tableau est une surface colorée, dans laquelle les divers tons et

Hugo Magnus, professore di oftalmologia all'Università di Breslau, aveva pubblicato nel 1878 un libro dal titolo *Histoire de l'évolution du sens des couleurs*, nel quale sosteneva che l'uomo nel corso dei secoli sarebbe stato soggetto a un'evoluzione delle potenzialità percettive dell'occhio, in particolare della retina; muovendo da una percezione originaria della luce e dell'ombra, la retina sarebbe divenuta progressivamente sensibile alle sensazioni colorate, acquisendo via via la capacità di vedere più colori⁴⁷. Questa sua teoria viene subito ripresa nella critica d'arte relativa alla pittura impressionista. Magnus sarà esplicitamente menzionato e utilizzato nel 1885 in un articolo di Émile Verhaeren⁴⁸; ma già nel 1881 Paul Bourget, l'amico di Laforgue, vi faceva riferimento – «Avez-vous jamais songé à ce sujet d'étude: l'histoire d'un sens à travers les âges?» – in un discorso che intrecciava le osservazioni sul linguaggio dei testi letterari con quelle sul nuovo linguaggio pittorico, caratterizzato dalla «mobilité incessante de la lumière», osservazioni che si collegavano a «la modification artificielle et héréditaire de la rétine humaine»⁴⁹.

Quando dunque Laforgue nel 1883 afferma che «L'occhio più degno di ammirazione è quello che è andato più lontano nell'evoluzione di questo organo, e di conseguenza la pittura più ammirevole non sarà quella dove ci saranno queste chimere scolastiche: “la bellezza ellenica”, “il colore veneziano”, “il pensiero di Cornelio”, etc., ma piuttosto quella che rivelerà questo occhio dal raffinamento delle sue sfumature o dal complicarsi delle sue linee»⁵⁰, aveva alle spalle la lettura di Magnus⁵¹.

In effetti ciò che faceva Laforgue era introdurre in tale concezione evolutiva della sensibilità della retina il riferimento alla relazione visivotattile⁵² proveniente dagli studi di psicofisiologia della visione – Helmholtz –, già affiorata come teoria artistica dell'Impressionismo nel testo della conferenza di Martelli. Ne conseguiva l'elaborazione di una nuova teoria dell'Impressionismo: «In origine – scrive – l'occhio non conosceva che la luce bianca, con le ombre non scomposte, e quindi non potendo contare sulla facoltà del poter distinguere le colorazioni, si aiutava con le esperienze tattili. Allora, attraverso associazioni abituali di sostegno reciproco e in seguito attraverso l'eredità delle modificazioni acquisite tra la facoltà degli organi tattili e quella dell'organo visivo, il senso delle forme è passato dalle dita all'occhio e l'occhio, per successione e raffinamento, ne ha tratto il segno dei contorni netti per la comodità della propria esperienza; e da lì deriva questa illusione infantile della realtà viva e senza piani attraverso il disegno di contorno e la prospettiva disegnata»⁵³.

les divers degrés de lumière sont répartis avec un certain choix» (*De l'idéal dans l'Art*, in *Philosophie de l'art* cit., II, p. 389), che appare come una premessa della nota formulazione di Maurice Denis, ci si rende conto della funzione di stimolo svolta da Taine nei confronti dell'ambiente artistico, cioè di come egli riuscisse a essere un interlocutore anche per le giovani forze orientate al nuovo.

⁴⁷ H. Magnus, *Histoire de l'évolution du sens des couleurs*, Paris 1878. «Nous voyons donc le sens des couleurs – scrive Magnus – suivre parallèlement dans son évolution la série des couleurs du prisme ; il commence, lui aussi, par les couleurs douces de la force vive la plus intense, par celles qui appartiennent à l'extrémité rouge du spectre solaire, et n'acquiert qu'à la fin les couleurs peu lumineuses de l'extrémité bleue», e prevede che «dans les âges futurs de l'humanité, le sens des couleurs se perfectionnera encore et s'étendra au-delà de l'extrémité violette du spectre, dernière limite de la vision actuelle, jusqu'aux régions de l'ultra-violet», p. 113.

⁴⁸ E. Verhaeren, *Exposition d'œuvres impressionnistes*, in «Le Journal de Bruxelles», 15 giugno 1885, ora in D. Riout, *Les écrivains* cit., p. 362 segg. Scrive Verhaeren: «L'impressionnisme est né de la perfection de plus en plus aiguë que les modernes mettent à voir les choses. L'éducation de l'œil s'est faite lentement et ne s'est parfaite que de nos jours. S'il faut en croire Hugo Magnus, qui tire cette surprenante affirmation des Vedas, les Indous ne voyaient le ciel qu'en grande tache sombre. La terre leur apparaissait antithétiquement en large ton clair», p. 362.

⁴⁹ P. Bourget, *Paradoxe sur la couleur*, in «Le Parlement», 14 aprile 1881, ora in D. Riout, *Les écrivains* cit., p. 318.

⁵⁰ J. Laforgue, *L'Impressionismo* cit., p. 301.

⁵¹ Non a caso Laforgue, quando nel suo testo (p. 300) fa riferimento a un colore, nomina il violetto. Cfr. nota 47.

⁵² Nel libro di H. Magnus, infatti, non è presente alcun riferimento al tatto.

⁵³ J. Laforgue, *L'Impressionismo* cit., p. 298. Il seguito di questo brano, dove Laforgue confronta le diverse capacità percettive dell'orecchio e dell'occhio («Essenzialmente l'occhio non deve conoscere che le vibrazioni luminose, come il nervo acustico non conosce che le vibrazioni sonore [...], e mentre l'orecchio in generale analizza facilmente gli armonici, come

Per questa operazione egli si avvaleva senza dubbio della conoscenza di un libro di Johann Gottfried Herder, *Plastica*, molto importante per lo sviluppo della questione vista-tatto impostata da R. de Piles; l'idea del disegno di contorno come espressione di un'esperienza infantile della realtà deriva infatti da un passo di tale libro: «Tutti i primi disegni dei bambini sono forme, anche se su carta: scimmiettature dell'intera cosa vivente, senza luce e ombra, che essi all'inizio non riescono nemmeno a concepire, e a comprendere perché esistano e rovinino le loro belle forme. Per loro esse non esistono in natura, ma il loro occhio vede ciò che la mano tocca. La natura procede con ogni singolo uomo come essa fa con la specie intera, dal tatto alla vista, dalla plastica alla pittura»⁵⁴.

Anche in questo caso Laforgue ribalta il senso del testo che utilizza, trasformando l'esempio da positivo che era in Herder – in quanto esso funzionava a sostegno del valore del tatto, come prova dell'autenticità del suo esperire – nel suo contrario, cioè nella evidenza dell'arretratezza infantile del disegno e del tatto quale suo fondamento.

Dunque Laforgue, pur facendo propri i concetti essenziali del discorso di Martelli, cambiava la natura della loro relazione, avanzando un'interpretazione panluministica, esclusivamente retinica dell'Impressionismo. La cosa è tanto più notevole in quanto occorre ammettere che Martelli sia stato subito al corrente delle idee di Magnus, rese pubbliche nel 1878, dato che quel passo della sua conferenza nel quale è detto che «L'impressionismo non è solamente una rivoluzione nel campo del pensiero, ma è anche una rivoluzione fisiologica nell'occhio umano»⁵⁵, risulta comprensibile appunto derivandolo dalla *Histoire de l'évolution du sens des couleurs*. Tuttavia, dal punto di vista di Martelli, e verosimilmente dell'ambiente artistico al quale egli era vicino alla data del 1879, tale accentuazione della sensibilità retinica come strumento per l'articolazione del linguaggio pittorico non comportava l'esigenza di rendere esclusiva la percezione ottica.

Inoltre, per quanto in Martelli non meno che in Laforgue sia chiarissima la consapevolezza che l'opera è l'esito di una operazione che ha la sua matrice nella natura processuale e inferenziale del vedere, nel secondo viene accentuato il momento dinamico e come tale irripetibile dell'esperire visivo, quasi l'assolutezza sfuggente al controllo intellettuale della rappresentazione artistica: «l'opera non sarà mai l'equivalente della realtà fuggevole, ma il resoconto di una certa sensibilità ottica senza pari, colta in un momento che non si riprodurrà più identico presso questo individuo, sotto l'eccitazione di un paesaggio in un momento della sua vita luminosa che non troverà più una condizione pari a questo momento»⁵⁶. Estremizzando la contingenza ci si liberava del contingente.

I cambiamenti intervenuti nell'interpretazione dell'Impressionismo tra il testo di Martelli e quello di Laforgue sono altrettanti segnali del trapasso dalla cultura realista-naturalista a quella simbolista-decadente. Laforgue accentua il valore dell'inconsapevolezza dell'occhio, ricavandone la possibilità di attingere all'istinto, all'irrazionale. Occorre superare l'occhio infantile, quello che crede al disegno, per ritrovare l'occhio naturale.

Già Mallarmé, in un articolo su Édouard Manet e l'Impressionismo pubblicato nel 1876 in *Gran Bretagna in lingua inglese*⁵⁷, aveva introdotto alcuni passaggi significativi in questa direzione. Non a caso essi risultano critici, ora in termini espliciti ora impliciti, nei confronti delle posizioni di

un prisma uditivo, l'occhio vede la luce in maniera grossolana e sintetica») è sollecitato dall'introduzione al libro di Magnus, di Jules Soury, nella quale a pagina XLII si legge: «Une oreille exercée distingue les sons d'un accord, une couleur composée fait une impression d'ensemble, et l'œil ne saurait démêler dans la lumière blanche les couleurs fondamentales qu'elle contient».

⁵⁴ Cfr. J. G. Herder, *Plastik*, Riga 1778; ed. it., *Plastica* cit., p. 86.

⁵⁵ *Scritti d'arte di Diego Martelli* cit., p. 106.

Zola, cioè dell'interprete 'naturalista' della nuova pittura (da Manet e Degas agli altri), che viene qualificato come «trop jeune encore pour définir ce que nous appelons naturalisme, et poursuivre non la seule quête de cette réalité qui s'impose abstraitement à nous, mais ce sentiment essentiel et absolu que la nature elle-même imprime sur ceux qui ont fait vœu de tourner le dos à la convention»⁵⁸. In questo testo, che non ha ricevuto dalla critica l'attenzione e l'apprezzamento che merita⁵⁹, si prende in effetti le distanze dal nucleo della visione zoliana del naturalismo, quale era stato formulato nell'ammirevole scritto su Taine del 1866: «J'exprimerai toute ma pensée en disant qu'une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament»⁶⁰.

Non è un caso che mentre la lettura data da Zola di Manet nel 1867 si era focalizzata sul carattere 'personale' della sua pittura – «Toute la personnalité de l'artiste consiste dans la manière dont son œil est organisé : il voit blond, et il voit par masses»⁶¹; «la façon toute personnelle dont il aperçoit et traduit les objets»⁶² –, quella di Mallarmé richiama l'attenzione sulla circostanza che «L'absence de toute intrusion du moi dans l'interprétation, particulière au peintre, de la nature, permet au critique de s'arrêter à ces tableaux tout le temps qu'il lui plaît, sans avoir l'air de s'occuper trop exclusivement d'une personnalité. Nous devons toutefois prendre soin de nous souvenir que toute œuvre géniale, singulière par cela même que le génie renonce à la singularité, est une production d'art unique en son genre, reconnaissable à première vue au milieu de toutes les écoles et de toutes les époques»⁶³. E un po' prima nel testo, il poeta era penetrato nell'intimo del procedimento artistico, richiamandosi al nesso tra l'occhio e la mano, per dire: «La main, il est vrai, gardera certains secrets acquis de manipulation, mais l'œil doit oublier tout ce qu'il a vu ailleurs et réapprendre à partir de ce qui le confronte. Il doit rompre avec la mémoire, ne voyant que ce qui s'offre au regard comme pour la première fois, et la main doit se faire un organe d'abstraction impersonnel, dirigé seulement par la volonté, oublieuse de toute dextérité antérieure. Quant à l'artiste, ses sentiments personnels, ses goûts particuliers sont pour le moment résorbés, ignorés ou mis à l'écart pour jouir de son autonomie personnelle»⁶⁴. Zola, scrivendo su Manet, sottolineava «l'élément inconscient» del pittore, ma era nel senso delle qualità intrinseche dell'artista, «la nature même du peintre»⁶⁵, al modo di Martelli, senza quell'esigenza di assolutizzazione dell'esperienza estetica che era di Mallarmé.

Il confronto tra le parole di Zola e quelle di Mallarmé, tra le quali corre un decennio, fa avvertire distintamente come ci si trovi qui di fronte al formarsi di una nuova sensibilità, per quanto questo processo nel campo della riflessione sulla pittura, avvenendo all'interno della medesima cultura fondata sulla percezione ottica, risulti forse meno nitido rispetto a come si profila nella creazione letteraria. Si pensi che il 1876 è l'anno di pubblicazione di *L'Après-Midi d'un Faune*, la cui prima stesura risaliva al '65, e che la messa in questione dell'io da parte di Rimbaud, «Je est un autre», è del '71. Ma se ricorriamo a una definizione tarda di Mallarmé, del '95, «L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots par le heurt de leur inégalité mobilisée»⁶⁶, riconosciamo in essa proprio l'intenzione che anima i passi dell'articolo sull'Impressionismo che abbiamo evidenziato.

⁵⁶ J. Laforgue, *L'Impressionismo*, cit., p. 300.

⁵⁷ S. Mallarmé, *The Impressionists and Edouard Manet*, in «The Art Monthly Review», 30 settembre 1876; il testo in francese di Mallarmé non è stato ritrovato dalla critica; la versione da me letta e citata è una traduzione in francese del testo inglese, in D. Riout, *Les écrivains* cit., pp. 88-104.

⁵⁸ S. Mallarmé, *Les Impressionistes et Edouard Manet*, in D. Riout, *Les écrivains* cit., p. 89.

⁵⁹ Cfr., per esempio, il bel saggio di L. De Nardis, *Impressionismo di Mallarmé*, Caltanissetta-Roma 1957, dove alla pagina 52 riguardo a questo scritto, poco più che menzionato, si dice che l'autore «si rivela un men che modesto critico d'arte».

⁶⁰ Cfr. E. Zola, *M. H. Taine, Artiste*, 1866; ora in *Écrits sur l'art* cit., p. 81.

⁶¹ E. Zola, *Édouard Manet, étude biographique et critique*, gennaio 1867; ora in *Écrits sur l'art* cit., p. 151.

⁶² Ivi, p. 153.

⁶³ S. Mallarmé, *Les Impressionistes* cit., p. 98.

Ora, da un lato credo che non sia bene distanziare più del dovuto Martelli da Laforgue, e cioè la cultura di cui il primo è l'espressione da quella che era in formazione, dall'altro è chiaro che non si possono chiudere gli occhi davanti ai nuovi motivi emergenti.

Al fine di padroneggiare questa mutevole fisionomia è utile ritornare al tema principale sul tavolo, ovvero alla questione del rapporto tra la pittura e la percezione tattile, cercando di avvicinare le teorie ai linguaggi degli artisti. Quale raccordo tra il testo di Martelli e gli Impressionisti, quale tra quello di Laforgue e i medesimi?

Per quest'ultimo non vi sono dubbi. Laforgue guardando ai dipinti impressionisti coglieva la linea rappresentata nel modo più radicale da Monet. Era questi il maestro dell'indagine sulla fugacità dell'apparire del mondo in relazione alla luce. E la lettura che la critica svilupperà dell'Impressionismo come perdita della forma, perdita della profondità spaziale, come pittura tendenzialmente di effetti bidimensionali, adeguata a rendere la fenomenologia della luce, pittura di iridescenze; ebbene questa lettura, sia stata o meno in modo diretto influenzata proprio dalle osservazioni di Laforgue, ha il suo ancoraggio teorico-concettuale in quell'alternativa congegnata dal poeta francese tra occhio e tatto, in quell'esclusione del tatto⁶⁷. Infatti escludere il tatto dai mezzi sensoriali del pittore voleva dire ridurre o annullare la resa del rilievo dei corpi e della profondità. Da secoli, da Varchi a Roger de Piles, a Herder, fino a Martelli, se si doveva legare l'avvertimento del rilievo a un senso, questo era il tatto. In fondo Berkeley non aveva che riconosciuto come fondamento del vedere un'integrazione tra i sensi che nella riflessione artistica si era già fatta valere.

Ma occorre chiedersi se Laforgue intendesse leggere a questo modo la pittura impressionista.

Per un verso direi di no. In un passo già citato si è visto come non rinnegasse la prospettiva («egli vede la prospettiva stabilita da mille nullità di toni e di tocchi, dalla varietà degli stati dell'aria seguendo il loro piano non immobile ma cangiante»), se non quella geometrica. È il 1883 e un dipinto di Monet ancora da venire sarà tra i capolavori di questa costruzione tutta ottica dello spazio atmosferico, il celebre *Studio di figura en plein air (verso sinistra)* del 1886, conservato al Musée d'Orsay di Parigi. Monet si collocava sulla linea di sviluppo di Manet, non rinnegando i valori di percezione della profondità; allo stesso modo Laforgue, se tagliava il nesso tra la vista e il tatto, non intendeva perdere la percezione dei piani e dello spazio. La sua teoria sosteneva in definitiva che l'occhio, per l'affinamento cui giunge, è in grado da solo di percepire i piani della realtà nella luce. L'idea, peraltro, che l'occhio possa distinguere le figure che vi si riflettono senza l'aiuto del tatto era stata già avanzata da Diderot nella *Lettre sur les aveugles*⁶⁸. Dovranno trascorrere ancora molti anni prima che Monet si dedichi a dipingere, come è stato detto da Eugénie De Keyser, «la lumière sur les choses, plutôt que les choses», come avviene con la serie delle Cattedrali di Rouen: «Ce qui frappe dans les Cathédrales c'est leur caractère immatériel, le mur disparaît dans une sorte de brume lumineuse, quelle soit l'heure du jour»⁶⁹. Occorre, però, anche notare che dalle ricerche sull'evaporazione dei corpi delle cose nella luce e nel colore – le serie dei covoni, dei filari di alberi, delle cattedrali etc. – Monet uscirà sempre sperimentando e guadagnando il senso della concretezza e della corposità del colore, con stesure dense che per quest'altra via, materiale, reintroducono effetti di suggestione tattile.

Per un altro, risponderai affermativamente. Se si leggono di seguito il testo di Mallarmé e

⁶⁴ Ivi, p. 91.

⁶⁵ Cfr. E. Zola, *Édouard Manet* cit., p. 151.

⁶⁶ S. Mallarmé, *Variations sur un sujet. Crise de vers*, in *Œuvres Complètes*, a cura di H. Mondor e G. Jean-Aubry, Paris 1945, p. 366.

⁶⁷ Linda Nochlin ha giudicato il testo di Laforgue «one of the earliest and most penetrating analyses of the Impressionist

quello di Laforgue, il secondo appare influenzato dal primo nei suoi orientamenti di fondo. La lettura mallarmeiana dell'Impressionismo svela il superamento dell'imitazione della natura («à quoi peut prétendre un peintre en tête à tête avec la nature? A l'imiter? Mais alors tous ses efforts ne pourront jamais égaler le modèle, avec ses avantages inappréciables de vie et d'espace»), della natura come «tranche de matière», in nome del «plaisir d'avoir recréé la nature touche par touche» e individua il nuovo orizzonte aperto alla pittura, intesa come «miroir durable et clair», in grado di riflettere «ce qui vit perpétuellement, et pourtant meurt à chaque instant, qui n'existe que par le vouloir de l'idée, et cependant constitue dans mon domaine le seul, authentique et certain, mérite de la nature: l'Aspect». Corollari di quest'attitudine risultano da un lato «un don extraordinaire de voir avec des yeux neufs et comme naïfs» (doti di «hommes nouveaux et impersonnels»), dall'altro l'abbandono de «la solidité massive et tangible à un interprète mieux qualifié: la sculpture»⁷⁰. Quest'ultimo passo prefigura l'operazione che farà Laforgue sull'integrazione visivotattile. L'abbandono alla scultura del rilievo, cioè della percezione fisica e tangibile delle cose, della materia – d'altronde erano questi i caratteri precipui della scultura, già evidenziati da Varchi, poi analizzati ed esaltati da Herder in *Plastica* –, era la premessa di quello sbarazzarsi delle illusioni tattili.

Ora, Mallarmé dice: «Je me contente de refléter sur le miroir durable et clair de la peinture». Due impliciti mi sembrano risuonare dietro queste parole. Uno è il testo di Herder. In esso al polo opposto della scultura e della tattilità erano state collocate la visione luministica e cromatica e dunque la pittura. «La vista – vi si legge – mostra solo figure, mentre il tatto solo corpi: [...] tutto ciò che è forma può venir riconosciuto soltanto per mezzo del sentimento del tatto, per mezzo della vista solo la superficie». E ancora: «Ogni oggetto mostra tanto di sé, quanto lo specchio di me stesso, e cioè figura facciata; che io sono più di questo, lo debbo scoprire attraverso gli altri sensi, o inferirlo da idee»⁷¹. Non saprei dire se Mallarmé conoscesse *Plastica* o se fosse giunto attraverso le fonti francesi di essa, cioè principalmente Piles, Diderot e Condillac, a idee simili, ma l'importante è che nel suo articolo si ritrovi la medesima contrapposizione presente in *Plastica* tra immagine, superficie, pittura, occhio da un lato e corpo, rilievo, scultura, tatto dall'altro. È l'interpretazione che Laforgue raccoglieva e rilanciava, avvalendosi, lui senza dubbio, dell'orientamento tracciato da *Plastica*.

L'altro implicito è in quel «Je me contente». Infatti qui non si trattava, in modo artisticamente neutro, di accontentarsi di fronte alla natura che, in sé, possiede la qualità dello spazio; ma di prendere partito contro quella maniera della pittura che cerca di rendere il rilievo e la tangibilità delle cose, non solo l'apparire. E quella maniera era la caratteristica che la critica moderna, progressiva e democratica, attribuiva alla pittura realista-naturalista. Probabilmente non è un caso che Mallarmé senta il bisogno di dare anche una veste politica, democratica, alla sua interpretazione che confliggeva con quella che era giunta a Zola da Théophile Thoré passando per Taine, la quale era all'origine del nesso tra naturalismo e visione democratica della società⁷².

Se infatti riprendiamo il confronto con la lettura di Manet fatta da Zola nel suo scritto del 1867, subito ci si accorge che su questo tema Mallarmé delinea un'alternativa chiara e secca. Mentre l'interpretazione di Zola mirava a contrastare, riferendosi alla legge dei valori, la sensazione di bidimensionalità, da stampa d'Epinal, che i fruitori tradizionalisti registravano negativamente davanti agli audaci dipinti di Manet, «un ensemble de taches justes et délicates qui, à

movement and its implications », cfr. L. Nochlin, *Impressionism and Post-Impressionism 1874-1904*, Englewood Cliffs 1966, p. 15.

⁶⁸ Cfr. D. Diderot, *Lettre sur les aveugles*, Paris 1749; trad. it., *Lettera sui ciechi*, in *Opere filosofiche*, a cura di P. Rossi, Mi-

quelques pas, donne au tableau un relief saisissant»⁷³, Mallarmé faceva primeggiare l'azione smaterializzante della luce: «Partout l'atmosphère, lumineuse et transparente, est aux prises avec les figures, les vêtements, les feuillages, semblant s'appropriier un peu de leur substance et de leur solidité, cependant que leurs contours, mangé par le soleil caché et consumés par l'espace, tremblent, se fondent et s'évaporent dans l'air ambiant, qui dérobe en apparence leur réalité aux figures pour préserver leur véridique aspect»⁷⁴.

In sostanza, si formava un indirizzo critico Mallarmé-Laforgue nella lettura dell'Impressionismo, che senza giungere a negare fino in fondo il senso dello spazio e dei corpi ribaltava la lettura naturalista, la quale invece richiama l'attenzione sulla resa del rilievo⁷⁵.

È interessante mettere meglio a fuoco un passaggio di questo cambiamento. Ho rilevato precedentemente che Laforgue rovescia il senso della frase herderiana cui si richiama: il tedesco esaltava il tatto ricollegandolo alla vivezza e all'autenticità dell'esperienza infantile, lui si serviva dell'argomento in chiave svalutativa. Ma l'impostazione critica che si delinea e poi precisa nei testi in successione dei due poeti francesi corrisponde nella sostanza a quella proposta da *Plastica*; e cioè la pittura come arte dipendente dall'occhio, confinata alla dimensione delle apparenze. Herder doveva a Piles e a Berkeley (e agli illuministi francesi) il riconoscimento del ruolo del tatto nell'esperienza visiva, ma in effetti profilava una distinzione-disgiunzione tra vista e

lano 1967, pp. 102, 103.

⁶⁹ Cfr. E. De Keyser, *Art et mesure de l'espace*, Bruxelles 1970, p. 69.

⁷⁰ I passi riportati sono alle pp. 102, 103 e 104 di S. Mallarmé, *Les Impressionistes* cit.

⁷¹ Cfr. J. G. Herder, *Plastica* cit., p. 41.

⁷² A questo riguardo vedi nota 75.

⁷³ Cfr. E. Zola, *Édouard Manet* cit., p. 151.

⁷⁴ Cfr. S. Mallarmé, *Les Impressionistes* cit., p. 95. Oggi si deve riconoscere, mi sembra, che per leggere i dipinti di Manet occorrono, almeno, entrambi questi punti di vista.

⁷⁵ Laforgue quando scrive il suo testo sugli Impressionisti non ha ancora incontrato Mallarmé, ma ne conosce le opere. Lungo questa linea teorica Mallarmé-Laforgue si colloca, come momento intermedio, il testo di P. Bourget del 1881, *Paradoxe de la couleur*, in D. Riout, *Les écrivains* cit., pp. 316-20. L'articolo di Bourget, oltre a far riferimento alla teoria di Magnus, esalta nell'interpretazione dell'Impressionismo l'aspetto immateriale delle apparenze luminose. Vi si rivela, inoltre, un'interessante affinità con l'articolo di Mallarmé nel modo secondo cui la nuova percezione visiva degli Impressionisti è messa in rapporto con la società 'moderna', risultando una sorta di equivalente delle nuove condizioni di vita. Mallarmé aveva inquadrato questa relazione dal punto di vista della funzione politica, affermando: «A cette heure, critique pour l'espèce humaine, où la nature désire fonctionner pour elle-même, elle exige de certains de ses amants – des hommes nouveaux et impersonnels, en communion directe avec l'esprit de leurs temps – de dénouer les entraves de l'éducation et de laisser la main et l'œil agir à leur guise, afin de se révéler par leur entremise. Pour le simple plaisir? Non pas, mais pour s'exprimer elle-même, calme, nue, familière, aux nouveaux venus de demain, dont chacun consentira à n'être qu'une unité inconnue dans la puissante multitude d'un suffrage universel, et pour mettre en leur pouvoir des moyens nouveaux, plus concis, d'observation», p. 103. Bourget coglie la corrispondenza tra un cambiamento in atto nella natura stessa degli uomini e l'evoluzione dell'occhio: «Cette modification de l'organe correspond à une modification bien plus profonde dans la race. Vous allez sourire, mais n'est-il pas évident que chez nous, et avec la démocratie grandissante, la ligne s'en va, comme la race dont elle est le signe? Montez sur un tramway et regardez les gens qui marchent dans la rue, voyez comme le costume a perdu son dessin, comme les visages ont perdu leur caractère typique [...]. L'existence s'est morcelée, l'homme a cessé d'avoir des habitudes et cette cessation a fini par imprimer à son visage, à son costume, à son être entier, ce je ne sais quoi de momentané, qui est comme la marque propre de toute l'époque. Or, qu'est-ce que la tache? C'est un moment de la lumière. Et voilà pourquoi les peintres et les écrivains de cette époque hâtive et à la minute apprennent, sans trop s'en douter, à ne plus voir que des taches», p. 319. È chiaro come entrambe queste rappresentazioni avessero le loro radici nell'interpretazione baudeleriana della «vie moderne», in particolare nella sensibilità per «la foule» dispiegata dal grande poeta. Come quest'orientamento Mallarmé-Bourget differisca da quello di Zola, concentrato sul ruolo della personalità forte appare in modo molto vivo dal confronto con un passo del testo, già menzionato, che Zola ha dedicato a Taine nel 1868, dove concludendo il suo discorso parla dello studioso con parole che sembrano attagliarsi molto bene a lui stesso: «Nei nostri tempi di industria, in cui la macchina sostituisce in tutto il lavoro dell'uomo, non c'è da stupirsi se Taine cerca di dimostrare che non siamo altro che dei meccanismi che obbediscono ad impulsi venuti dall'esterno. Ma in lui c'è anche la protesta, la protesta dell'uomo debole, oppresso dall'avvenire di ferro che gli si prepara: egli aspira alla forza; si volge al passato; rimpiange in qualche modo i tempi in cui era l'uomo ad essere forte, in cui la potenza fisica decideva il predominio. Se guardasse al futuro vedrebbe l'uomo sempre più sminuito, l'individuo scomparire e perdersi nella massa, la società giungere alla pace e alla felicità, facendo lavorare la materia al suo posto. A tutta la sua costituzione di artista ri-

tatto, per fondare sulla prima la pittura e sull'altro la scultura.

Seguiamo rapidamente il discorso del grande studioso tedesco. Prima relativamente ai sensi: «Che cosa insegnano queste straordinarie esperienze? Qualcosa che noi potremmo esperire ogni giorno, se ci accorgessimo che la vista mostra soltanto figure, mentre il tatto solo corpi: che tutto ciò che è forma può venir riconosciuto soltanto per mezzo del sentimento del tatto, per mezzo della vista solo la superficie, e nemmeno dei corpi, bensì soltanto la superficie esposta alla luce»⁷⁶. Poi riguardo alla pittura: «Se questa è un'arte per l'occhio, ed è vero che l'occhio percepisce tutto come superficie, come un'immagine, allora l'opera di pittura è tabula, tavola, tableau: una immagine sulla quale la creazione dell'artista sta come un sogno, in cui tutto dipende dall'apparenza, dall'accostamento»⁷⁷.

Ebbene, quest'orientamento ripresentandosi nei testi di Mallarmé e Laforgue negava l'integrazione tra il tatto e la vista come condizione percettiva in atto nella pittura naturalista, condizione che veniva riconosciuta nel testo della conferenza di Martelli come riferimento per rendere in termini di sensibilità e non di puro disegno 'astratto' la profondità dello spazio e il volume dei corpi.

Nell'operazione di Mallarmé e Laforgue, l'ho già detto, si prendeva partito contro la centralità che era stata attribuita dalla critica al rilievo e, vorrei aggiungere, alla fisicità della pittura realista-naturalista. Ma sfuggirebbe la sostanza della questione se non si precisasse che quella qualità – il rilievo – era ritenuta così importante proprio per il modo nuovo secondo cui veniva ottenuto, per essere l'effetto di una valutazione ottica che si avvaleva di mezzi pittorici intrinsecamente ottici: la luce e il colore, più che la linea e il disegno. Il discorso di Martelli era il punto di arrivo non solo del lontano orientamento naturalista di Roger de Piles e dell'influenza degli studi moderni sulla percezione visiva – sintetizzati nel libro di Taine –, ma delle osservazioni di Thoré sulla pittura olandese e fiamminga del Seicento. Né bisogna dimenticare o sottovalutare che Courbet nel suo *Manifesto del realismo* del 1861 aveva affermato che «l'arte della pittura può consistere soltanto nella rappresentazione delle cose che l'artista può vedere e toccare»⁷⁸.

C'è una pagina nel libro *Musées de la Hollande. Amsterdam et La Haye*, del 1858, nella quale Thoré, che scriveva come è noto con lo pseudonimo di William Bürger, per rendere ancor più convincenti le qualità 'naturaliste' di quei dipinti – indicati a modello per l'arte contemporanea – a confronto della tradizione classicista⁷⁹, si richiamava all'aspetto della realtà fisica osservabile in quei luoghi: «Ce qui frappe dans la beauté du Nord – affermava –, c'est toujours le modelé, et non les lignes. Dans le Nord, la forme ne s'accuse pas par le contour, mais par le relief. La nature, pour s'exprimer, se ne sert pas de ce qu'on appelle le dessin proprement dit. Si vous vous promenez une heure dans une ville d'Italie, vous rencontrez des femmes correctement découpées, dont la structure générale rappelle la statuaire antique, dont le profil rappelle les camées grecs. Vous pourriez passer un an à Anvers, sans apercevoir une forme qui donne l'idée de la traduire par un contour, mais bien par une saillie que la couleur seule peut modeler [...]. C'est pourquoi l'on reproche, bien à tort, aux Flamands et aux Hollandais de ne pas savoir dessiner. Il ne s'agit point de cela vraiment en présence de la nature locale. Les *princes du dessin*, comme Raphaël et les autres académistes, seraient bien embarrassés pour délinéer, avec leur perfection de trait, des personnages et des objets qui ne se présentent jamais en silhouette, mais en plein, pour

pugna questa prospettiva di comunità e di fratellanza. Ed eccolo lì, tra un passato che ama e un avvenire che non osa guardare in faccia, e ormai debole, rimpiange la forza, obbedendo suo malgrado alla follia del nostro secolo, quella di voler tutto sapere, tutto ridurre ad equazioni, tutto sottomettere ai potenti agenti meccanici che trasformeranno il mondo», cfr. E. Zola, *Taine artista*, ed. cit., p. 217. Riguardo a Laforgue come critico d'arte ed estetologo, cfr. M. Hannoosh, *Laforgue's Aesthetic Theory* cit.; Hannoosh non fa riferimento né a Magnus né a Herder né a Mallarmé, bensì soprattutto a Hartmann e Helmholtz.

⁷⁶ J. G. Herder, *Plastica* cit., p. 41.

⁷⁷ Ivi, p. 49.

ainsi dire»⁸⁰. Dunque: modellato, rilievo, colore, senso della pienezza dei corpi in opposizione a linea, contorno, disegno, senso del profilo dei corpi.

Quando, allora, Laforgue sostituiva al rapporto tra tatto, luce e colore di Martelli l'affermazione del solo nesso luce-colore e accomunava il tatto e il disegno sotto l'insegna dell'Accademia, egli in effetti proiettava la metafora tattile e la sensibilità ad essa connessa, che era acquisita dalla cultura pittorica seicentesca e che si ripresentava nell'esperienza naturalista francese, proprio all'interno di quella concezione intellettuale dell'arte basata sul disegno del cui superamento essa era stata uno dei mezzi. Se né Laforgue né Monet, come si è visto, stavano rinunciando fino in fondo al rilievo delle cose, si apriva una strada, tuttavia, anzitutto nella riflessione estetica, che avrebbe portato a considerare come alternative apparenze ottiche e percezioni tattili e a trasferire il riferimento tattile dalla rappresentazione visiva naturalista e sensoriale a quella basata sulla funzione costruttiva del disegno. *Concetti fondamentali della storia dell'arte* di Heinrich Wölfflin alla data del 1915 sarà un punto di arrivo di questo orientamento⁸¹.

Ritorniamo a Martelli. Come si raccordava, ci si è chiesti, la sua analisi teorica sull'Impressionismo con il linguaggio degli artisti?

Occorre anzitutto prestare attenzione alla struttura del suo testo. Dopo aver ben interpretato le figure di Manet e Degas, mettendone in evidenza tutte le qualità moderne, egli dichiarava che i «veri e propri Impressionisti, che più del presente raffigurano nelle loro opere l'alba dell'avvenire»⁸² sono altri; e più avanti farà i nomi della Morisot e della Cassat, di Renoir, Monet, Caillebotte, Pissarro, Guillaumin, Zandomenoghi, Forain, Cézanne etc. Ma prima di passare a un loro rapido esame, ecco che introduce il discorso sul nuovo ruolo del colore, in termini tuttavia an-

⁷⁸ G. Courbet, *Il manifesto del realismo*, 25 dicembre 1861, in S. Bordini, *L'Ottocento. Le fonti* cit., p. 371.

⁷⁹ Per un esempio del modo di istituire l'alternativa tra pittura della realtà e pittura classicista cfr. W. Bürger, *Musées de la Hollande. Amsterdam et La Haye*, Paris 1858, alla p. 204: «L'objet de la peinture, c'est la vie naturelle, non l'idée abstraite, en supposition et en fantôme, mais l'idée incarnée dans une forme palpitante, l'idée incorporée, imbodyed, comme disent les Anglais».

⁸⁰ Cfr. W. Bürger, *Musées de la Hollande* cit., pp. 291, 292.

⁸¹ H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilenentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915; ed. it., *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Milano 1984. Alla pagina 79 si legge la distinzione, per noi oramai molto eloquente, proposta da Wölfflin tra stile lineare e stile pittorico: «Lo stile lineare è uno stile della determinatezza sentita plasticamente. La delimitazione regolare e chiara dei corpi comunica a chi guarda una grande sicurezza, come se egli potesse toccarli con le dita, e tutte le ombre aderiscono, col modellato, alla forma in modo così completo da far quasi naturalmente appello al senso tattile. La rappresentazione e l'oggetto sono, per così dire, identici. Lo stile pittorico, invece, si è più o meno svincolato dall'oggetto com'è. In questo stile non esiste più un contorno continuo e le superfici tattili sono scomparse. Non si hanno più che macchie, una accanto all'altra; il disegno slegato e il modellato non coincidono più, geometricamente, colla forma corporea del modello, ma riproducono soltanto l'apparenza degli oggetti [...]. Il segnare il contorno di una figura con una linea sempre ugualmente determinata ha in sé qualcosa che ricorda il materiale contatto della mano. L'operazione compiuta dall'occhio somiglia a quella della mano che palpa un corpo in tutta la sua estensione, e il modellato che riproduce, nella gradazione delle luci, la realtà si richiama ugualmente al tatto. Invece una figurazione pittorica costituita da macchie soltanto, esclude quest'analogia, perché parte soltanto dall'occhio e all'occhio esclusivamente si volge; e come il bambino perde l'abitudine di toccare tutte le cose con mano per "capirle", così l'umanità ha smesso di saggiare col tatto l'opera d'arte figurativa. Un'arte più evoluta ha imparato ad affidarsi all'apparenza visiva».

⁸² Cfr. *Scritti d'arte di Diego Martelli* cit., p. 106.

⁸³ In un articolo posteriore di Martelli, scritto a commemorazione di Manet, in «Fieramosca», 6 marzo 1884, ripubblicato in *Scritti d'arte di Diego Martelli* cit., p. 119 segg., si legge alla pagina 121: «La pittura di Manet non attinge punto le sue qualità intrinseche dalla novità e dall'avvenire, mentre lo impressionismo è quasi tutto nuovo, perché deriva da una nuova percezione del colore, quasi da un fatto nuovo della retina e dei centri sensori che a questa retina modificata son legati. Manet è invece un gran pittore della macchia larga, schiettamente affermata nei chiari e nei scuri, come l'hanno veduta i veneziani, Velasquez, e secondo quanto mi si dice il Goya che non ho veduto».

⁸⁴ Nella recensione di Martelli della mostra degli Impressionisti del 1879, *I pittori Impressionisti francesi. Quarta esposizione*, in «Roma Artistica», v, 22, Roma 27 giugno 1879, ripubblicato in *Scritti d'arte di Diego Martelli* cit., p. 111 segg., si legge alla pagina 113: «Le produzioni di Degas che datano da molti anni sono forse inferiori, ma artisticamente più coerenti delle recenti. Entro un contorno serrato il colore sta modesto in seconda linea e non serve quasi che per dare nome

cora generali, e subito dopo quello sul disegno, invece molto approfondito, come abbiamo visto.

Martelli dava per netta la distinzione tra la pittura di valori di Manet e quella di iridescenze degli Impressionisti⁸³, e guardava alle opere di Degas con ammirazione, ma non senza sconcerto per la singolare commistione realizzata in esse di soluzioni e motivi figurativi affatto originali con una base formale di antica tradizione⁸⁴. La 'nuova pittura' si distaccava da loro; sia l'uno che l'altro, afferma, non appartengono a questo inedito corso. Duranty ne *La nouvelle peinture* non aveva fatto questa distinzione. Anzi aveva collocato la ricerca sul disegno moderno (Degas) in parallelo a quella sul colore. Duret nella sua brochure del '78 aveva differenziato gli Impressionisti da Corot, Courbet e Manet, ma per sottolineare come discendessero da loro, senza entrare negli aspetti tecnici più specifici, e insistendo in fondo sull'integrazione della «manière franche de peindre en plein air» derivante dalla «touche primesautière, procédant par grands traits et par masse» dei maestri, con i «procédés neufs et si hardis du coloris japonais»⁸⁵.

Martelli sente invece il bisogno di bilanciare la rivoluzione del colore, che annulla i contorni, con una teoria del disegno adeguata allo statuto percettologico acquisito dall'arte. Le rivoluzioni della scienza non distruggono il buono, dice. In effetti, distinguendo colore e disegno continuava a porsi sulla linea di Duranty⁸⁶, ma in un clima culturale nel quale, anche in relazione al formarsi dell'estetica simbolista, stava emergendo l'idea della cesura realizzata dal linguaggio e dalla sensibilità impressionista; e dunque il suo brano sul disegno-tatto manifesta l'esigenza di compensare gli effetti smaterializzanti della pittura di iridescenze con il rilancio dei valori di rilievo e profondità⁸⁷.

Mentre apriva alla novità degli Impressionisti, recuperava la cultura del rilievo e della costruzione spaziale, che in modi diversi Manet e Degas incarnavano, dando voce a un'esigenza di continuità con la tradizione naturalista moderna⁸⁸. Se non c'è dubbio, a mio parere, che la sollecitazione e i concetti per questa operazione gli giungessero da una parte dell'ambiente artistico parigino (suppongo Duranty, Zola, Degas e Pissarro), risulta tuttavia comprensibile come sia l'una che gli altri corrispondessero bene alla volontà del critico di apprestare un ponte tra la pittura dei francesi e quella dei suoi amici Macchiaioli⁸⁹.

Ora, anche se non vi fu una ricaduta molto visibile, per così dire, di queste teorie nei giudizi sui dipinti, in un articolo pubblicato nel giugno del 1879, relativo alle opere dell'esposizione impressionista da cui trarrà origine anche la conferenza di Livorno, Martelli parla in termini significativi di Monet: «Eppure essa – scrive riferendosi alla sua pittura – rimarrà nell'avvenire insieme a poche altre cose degne di essere salvate quando il tempo farà una giusta scelta nelle nostre produzioni. Monet è moderno: il paese che riproduce noi lo vediamo (dico noi che ab-

di pittura al disegno. Cogl'immensi progressi fatti nell'osservazione del movimento, nel gioco della luce, nel variare degli aspetti sotto cui si presenta la natura, il Degas diventando pure grandissimo artista perse però secondo noi molto della propria natura e studiandolo bene a fondo ci si accorge delle varie fasi ed ineguali per cui è passato prima d'arrivare al risultato, sempre ammirabile, sotto cui si presenta ora completamente. Ci pare strano p. es. il vedere una mezza figura di cantante di café-concert immaginata in un senso talmente moderno, colorita egualmente, ma il cui disegno è improntato ai quadri degli antichi maestri. Quest'opera pertanto è una delle più belle e tipiche di Degas».

⁸³ Th. Duret, *Les peintres impressionistes*, mai 1878, in D. Riout, *Les écrivains* cit., pp. 210-24.

⁸⁶ Anche Zola in un articolo del 1880 parla riguardo agli Impressionisti di «une recherche plus exacte des causes et des effets de la lumière, influant aussi bien sur le dessin que sur la couleur». Cfr. E. Zola, *Le Naturalism au Salon*, in «Voltaire», 19 juin 1880, in D. Riout, *Les écrivains* cit., p. 174.

⁸⁷ Nell'articolo di Bourget del 1881 già si trova una significativa formulazione che dipende dall'imporsi degli effetti di iridescenza: «Une sorte d'impalpable poussière d'atomes colorés flotte dans ce que nous prenons pour de l'ombre et teinte cette ombre», cfr. P. Bourget, *Paradoxe de la couleur* cit., p. 317.

⁸⁸ B. Cinelli, in *Da Firenze a Parigi* cit., p. 107, afferma che: «Martelli è [...] consapevole che al linguaggio maturo di Monet, Renoir e Pissarro, intessuto di pennellate brevi, varie nella consistenza e nell'andamento, era comunque sottesa una sicura impaginazione», vale a dire quell'assetto formale garantito dalla nuova funzione del disegno; e ipotizza che in questa elaborazione critica del disegno come «elemento di organizzazione spaziale» egli può essere stato debitore «verso Camille Pissarro [...], l'impressionista che più di ogni altro perseguiva attraverso lo studio tonale una costruzione salda e studiata

biamo la vista buona) coi nostri occhi e lo percorriamo colle nostre gambe»⁹⁰. Dunque, di quella rappresentazione costituita da «mille nullità di toni e di tocchi», che a uno osservatore non avvertito sarebbe potuta risultare un magma indecifrabile di colori, egli sottolineava proprio i valori spaziali; e addirittura, pur sbrigativamente com'era caratteristica dei suoi commenti, lo faceva in termini di esperienza sensoriale visivotattile.

Ma una buona opportunità per farsi un'idea, guardando ai dipinti, di ciò che poteva essere dietro la teoria del rapporto tra tatto e colore, è costituito dal ritratto di Martelli (fig. 1) al quale Degas ha lungamente lavorato dal novembre del '78 ai primi mesi del '79; in particolare mi riferisco alla redazione conservata alla National Gallery di Edimburgo⁹¹. La produzione di Degas sul finire degli anni Settanta stava assumendo una qualità spaziale molto complessa, dipendente sempre più dalla costruzione pittorica dei corpi, degli oggetti, delle superfici, piuttosto che dal disegno prospettico dell'ambiente. Ebbene le pagine di Taine sulla percezione della realtà, alle quali ci siamo precedentemente richiamati, e il brano di Martelli, trovano in questo ritratto un vivo riscontro (come nel contemporaneo *Miss La La al circo 'Fernando'* alla National Gallery di Londra, straordinario esempio d'integrazione tra gli effetti sensoriali – sensazioni di colore, luce, spazio, volume – nella rappresentazione di una trapezista in volo). Si osservi come la molteplicità delle direttrici ottiche che articolano la scena sia costituita da corpi e piani dei quali il colore, materico e frammentario, ci trasmette la consistenza fisica e l'estensione nello spazio. Se si guarda il quadro direttamente, senza la riduzione al punto di vista unico prodotto dalla fotografia, ci si rende conto che la rappresentazione è disponibile – è funzionale – a essere osservata da più angoli. Le pennellate, in relazione alle diverse vedute, si segnalano diversamente all'occhio, conducendolo in uno spazio che sembra squadernarsi in relazione ai movimenti del riguardante; anzi, si direbbe proprio che quest'opera sia stata realizzata per essere guardata da persone che le si muovono attorno; in effetti è dipinta in modo da conservare il movimento dell'esperienza sensoriale visivotattile. È plausibile allora, mi sembra, l'ipotesi che il discorso sul tatto di Martelli abbia avuto origine nelle conversazioni con Degas durante le numerose sedute di posa che si resero necessarie per l'esecuzione del ritratto. Si sarebbe dunque ripetuta con Martelli quell'influenza che Degas aveva esercitato sul testo di Duranty, e sempre relativamente al ruolo del disegno.

In conclusione, occorre registrare che il mutamento teorico tra lo scritto di Martelli e quello di Laforgue segnala una svolta importante nella cultura artistica, una svolta che comportò anche la perdita di consapevolezza di un percorso della riflessione sulla pittura, per quanto esso non fosse stato concettualmente sistematizzato. La sensibilità tattile cui si richiamava Martelli, che possiamo anche definire come l'attitudine a rendere percepibili con la collaborazione dell'esperienza tattile il rilievo e i piani di profondità delle apparenze ottiche create dalla pittura di luce e colore, stava contrassegnando infatti, come mostrano chiaramente le opere, non meno che la maturazione del realismo-naturalismo, da Courbet a Manet, a Degas, a Cézanne, dalla fine degli anni Quaranta agli anni Ottanta, e continuerà ancora oltre ad essere un aspetto determinante del linguaggio.

Devo aggiungere d'essere ben consapevole che la questione storico-artistica e storico-estetica (i due campi qui si intrecciano) del rapporto tra la vista e il tatto è più vasta di come l'ho rappresentata. Mi sono limitato a far luce, cioè a recuperare riferimenti, in rapporto a Martelli e a Laforgue; ma il campo è più esteso e occorrerebbe prenderlo in considerazione nel suo complesso per avere una visione organica della cultura artistica sotto questo rispetto. Per fare qual-

dei propri paesaggi». Queste osservazioni mi sembrano ritenibili e orientate non diversamente rispetto al punto di vista che prospetto. Cinelli non prende in considerazione nel suo discorso la questione del tatto.

⁹⁰ Su questo aspetto degli orientamenti critici di Martelli vedi: E. Spalletti, *Diego Martelli e la critica del Novecento* cit. e C.