

## INTERPRETAZIONE DI TOMA

---

Facile cosa dovrebbe essere definire un artista di spiccata fisionomia, difficile essendo piuttosto definire l'indefinibile, parlare cioè di chi, non avendo raggiunto un grado sufficiente di originalità, vive di rimasugli all'ombra di questo o di quel grande modello, ove non si perda addirittura, senza rilievo e senz'accento, nella massa indifferenziata dei corifei di una moda banale e peritura.

Eppure di un artista inconfondibile come Gioacchino Toma si andavano ripetendo fino a due o tre anni addietro alcuni luoghi comuni, i quali non riescivano nemmeno per approssimazione a definirne la figura. È, questa della critica tomiana, una rete a larghe maglie che, stringi stringi, non arriva mai a tenere compiutamente il suo soggetto. « Pittore della mestizia » fu detto il Toma, con un termine vago che voleva riferirsi non già al tono assunto, nelle forme concrete dell'arte, dalla sua ispirazione, ma all'onore in cui a quel tempo erano tenuti certi soggetti d'origine letteraria e sociale. Ma a parte il vizio di codesti soggetti considerati nella loro astrazione, si sa che non è l'argomento ma l'artista a fare l'arte. Così non può dirsi di Toma, se non per caratterizzarne questo o quell'aspetto, che fu « prospettico » e « pittore d'interni », perchè grandi prospettici furono i nostri Quattrocentisti e pittori impeccabili d'interni i Fiamminghi, senza che a nessuno di essi il nostro possa essere assomigliato. Allo stesso modo sono da respingere le categorie della « semplicità dei mezzi » e dell'amore del grigio », perchè l'una e l'altra cosa non hanno significato se non in quanto sono state già attuate, come la mestizia anzidetta, in una figura della fantasia, tutta propria al pittore (in-

dividuale, dunque, e inequivocabile), così come con le stesse parole non potrebbero essere definiti Giovanni Fattori, semplicissimo nella sua grandezza, e i Veneziani del Settecento, inimitabili sinfonisti del grigio.

Non, dunque, dalla ripetizione, ma dalla critica di codesti luoghi comuni, può scaturire la definizione della personalità di Gioacchino Toma, come ci mostra appunto Aldo De Rinaldis nella sua recente monografia del pittore galatinese (*I Maestri della pittura dell'Ottocento, G. T.*, Mondadori Milano, 1934, con 76 riproduzioni, cronologia, catalogo e bibliografia).

La carriera artistica del vero Toma, secondo il De Rinaldis, ha inizio intorno al 1864, epoca in cui quella « gravità di pensiero » che fu propria del pittore salentino, comincia a manifestarsi persuasivamente risolta nella sua particolare forma pittorica. « Quando la pittura napoletana si abbigliava con panni turcheschi e saraceni e nei suoi campi non pareva possibile ritrarre una modella che non fosse in aspetto o riposo di *odalisca*, quella riconosciuta gravità di pensieri fece additare il Toma come pittore della mestizia », con l'implicita intenzione di « accostarlo grossolanamente a taluni illustratori contemporanei di concettosità che si diceano umanitarie »: enunciati socialistoidi ed esibizioni di realismo convenzionale, che dal « Proximus tuus » di Achille D'Orsi e da « L'Erede » di Teofilo Patini dovevano giungere alla plateale trivialità del « Sequestrare l'agonia! » di Della Monica. Ma nessuna cosa era tanto aliena dal riserbo e dalla elevatezza del temperamento del Toma, quanto « la teatralità, la voce grossa, le tragiche parlate » di quelle « melanconie dell'arte » che rappresentano la parte veramente deteriorata dell'Ottocento; dai suoi quadri, intesi non come problemi sociali, ma come problemi della fantasia, è sempre assente ogni esteriorità di modi. Questo pittore, mentre lavora, non è mai rivolto al pubblico, ma sta sempre con sè, preoccupato solo di dare alle sue creature quella concretezza fantastica che è necessaria a farle vivere in eterno. L'uomo e l'artista sono in ciò tutt'una cosa: la lotta tra l'accademia e l'antiaccademia, l'entusiasmo per la « macchia di colore » che Altamura De Tivoli e Morelli credevano di aver scoperta a Parigi mentr'era cosa tutta italiana, (si pensi a Venezia), la moda del *fortunysmo*, ecc. passano su di lui senza sfiorarlo. Intento a realizzare il suo mondo a dargli assoluta autonomia, tutti i dati della cultura del tempo, tutte le espressioni dagli altri raggiunte, sono automaticamente superate e distrutte nel suo spirito.

Il De Rinaldis ci fa la storia di codesta realizzazione, una storia, diremmo, intima, che è come il prodursi stesso del fatto artistico, e ce la fa con quel rigore cronologico ch'egli giustamente ritiene indispensabile alla preparazione d'un giudizio critico, conducendoci gradatamente dall'esame del « Tribunale dell'Inquisizione » (1864) al godimento dei due capolavori del '77, il grande anno: « La ruota dell'Annunziata » e « Luisa Sanfelice in carcere » (seconda versione), in cui la particolare « gravità di pensiero » dell'artista si indentifica senza residui intenzionali ed intellettualistici con la piena felicità della forma pittorica. « Un orfano nascituro è nella *Sanfelice in carcere*, un'orfana che muore è nel *Viatico*, un bimbo ripudiato dal padre e dalla madre (un orfano, insomma) è nella *Ruota dell'Annunziata*, stretto nel suo fasciame bianco segnato da un nastrino azzurro, per traverso sopra un lettuccio bianco, con la bocca spalancata per vagire e le manine chiuse. È lì, solitario, che attende qualche suo compagno, e chiede il calore di una vicinanza. Ma la sua voce senza parole non tocca le due donne, le nutrici della prima ora, pacificate nell'indifferenza, insordite dalla consuetudine professionale. L'una non vorrebbe dormire ma sonnecchia, e stenta a non piegare il capo, raccolta nei suoi panni freddolosamente, dinanzi ad una sedia che sembra una persona muta; e l'altra, con un fazzoletto rosso sulla testa, con la testa caduta sulle braccia, le braccia abbandonate sulla tavola, è tutta persa nel sonno sotto la lampada che veglia. La luce che sfiora il volto e le mani dell'addormentata lascia che l'altra donna, e la sedia ov'è seduta e l'altra cui s'appoggia, allunghino le loro ombre fumose e sfatte sul pavimento e sul letto che le sbianca. Poi svaga perduto sulla parete, ove un tenue gialletto di calcina s'annega in un velame grigio. E v'è in essa quel senso di desolazione, di sfinimento e di vicina morte che il lume delle lampade assume nelle stanze, quando la prima luce del giorno batte alle imposte chiuse. Di fuori è l'alba, difatti; e la sua fredda luce fissa la fosforescenza di due immense iridi sbiancate e senza sguardo, nei fiori degli sportelli serrati sulla Ruota. Il capolavoro s'era deciso con fermezza nella visione del pittore; vi si era determinato in un tessuto coloristico sommo, in una efficienza cromatica sospesa tra un morire livido di notte ed una fredda sbiancata rinascita di giorno ». Le condizioni di luminosità ambientale sperimentate prima nel *Viatico dell'orfana* e poi in questo dipinto, si ritrovano liricamente potenziate nella seconda versione della *Sanfelice in carcere*. In questo nuovo di-

pinto, dice il De Rinaldis, insistendo nella sua sottile e appassionatamente originale analisi dell'opera tomiana, «è soppresso il contrapposto tra l'abbigliamento signorile della Sanfelice e la svilita miseria del suo lettuccio carcerario. Il pagliericcio ribaltato si cela sotto il guanciaie bianco e la coperta azzurra; e in più semplice aspetto ci si presenta la donna nella sua veste a tunica. Gli elementi di suggestività patetica, diffusi tra persona e circostanti cose nella redazione del '74, convergono qui nella figura della condannata. La colmezza del grembo è più visibile, più nervoso il moto delle mani, più smagrito il volto, più tesa l'attenzione tra le palpebre basse e la lieve salienza delle sopracciglia circonflesse. La pacata luce penetra dalla finestrella collocata in alto, nella parete di sinistra, come nel bozzetto della raccolta Chiarandà; prende nella sua dolce ondata la donna ed il letto, suscita tonalità rossigne nel marrone della veste, fa pallide le mani, pallido il volto, si risolve in vivezza di bianco sulle pareti della cella. Tutto l'« interno » è nella luce. L'arcata della volta, a risalto della parete dello sfondo, vi stende una trasparente tenuità di velo grigio che si consuma, per sfumature inafferrabili, nel bianco. Un tratto di chiarezza smarrita s'apprende ad un sospeso polverio di grigio tra il pavimento e il letto. Il capo reclino della donna lascia a sommo del lettuccio, sulla calcina bianca, un poco di penombra ch'è più lieve della traccia d'un alito su vetro; il guanciaie bianco s'addossa al bianco della parete destra; e il vago celeste serico della coperta (dono d'una Madonna dell'Angelico) s'accosta al verde delle assicelle di quel letto, deliziosamente. E queste son cose della più rara grazia: parole d'una colma felicità di sentimento pittorico, manifestata su pochi centimetri quadrati di colore».

Già con la prima versione della *Sanfelice in carcere* il Toma aveva realizzato «quella visione incantevole d'*interno* che fu tipicamente sua» e che doveva chiudersi nell'80 con la *Confessione del prete*. Ma dal primo all'ultimo quadro l'« interno » è sempre qualche cosa d'intrinseco alla posizione lirica del pittore piuttosto che al soggetto, anche se trattato a sè e come mentalmente avulso, per ragioni di studio, dal quadro intero, come nei bozzetti delle raccolte Casciaro e Chiarandà. È, quello del Toma, un particolare sentimento della spazialità, nutrito sì di scienza prospettica, ma sempre vivo di vita fantastica, pur se applicato alle incoercibili architetture atmosferiche dell'aria aperta, come in quei dipinti di paese e in quelle ampie distese marine a cui egli doveva dedicarsi in un secondo periodo della sua attività.

Codesto periodo, che rappresenta un nuovo momento di grazia nella vita del pittore, c'informa, forse meglio di tutta la produzione precedente, dell'adeguatezza o meno dei suoi mezzi d'espressione, detti semplici per significare poveri. Non più dunque interni scialbi, nudi, desolati, ma cielo campagna mare. Qui tutti si sarebbero aspettato di vederlo volgersi alle magie del colorismo in voga ed abbracciare i modi generosi della pittura a macchia, oppure di vederlo cadere. E invece Toma continuò a guardare in sè, sempre in sè, e se fu portato ad approfondire le ricerche luministiche e tonali che l'aria aperta comportava, lo fece senza rinnegare il suo linguaggio. Toma insomma era Toma e non, per esempio, un Petrocelli, capace di trasferirsi secondo la moda e le esigenze del soggetto, senza mai interrogare sè stesso, in Morelli o in Fortuny. Anche questa volta Toma, dice De Rinaldis, « si tenne in distacco dall'attuale e dall'antico, smemorato di tutto, lontano dagli interessi pittorici dei paesisti di mestiere ». Il cielo soffocato della *Pioggia di cenere del Vesuvio*, la ridda di nuvole delle *Immagini fugaci*, la solarità mattinata dei *Funari*, l'eterno moto ondoso dei *Sommozzatori*, gli si presentano insomma nell'aspetto a lui più omogeneo, sono un modo della sua capacità intuitiva, e più sembrano lontani dai soggetti di prima, più giovano a saggiare la coerenza della sua parlata. Parlata semplice, perchè essenziale e perfettamente inerente alla sua visione, quindi semplice e ricca nello stesso tempo, nulla essendovi da aggiungere per renderla atta all'espressione. D'altra parte, come si fa a dissociare il mezzo dall'espressione? Per lo stesso motivo, quando si dice che Toma fu il « pittore del grigio », si fa un'astrazione esteticamente priva di senso, perchè non è possibile concepire codesto grigio in disparte, come un parente povero, chiamato a rispondere solo quando è interrogato, così come non è possibile dissociare un'immagine poetica dalla posizione lirica che la genera e dai modi in cui necessariamente si risolve. Nè il Toma nè altri poteva pensare al grigio in sè, poichè questo non ha pel pittore in quanto pittore valore fisso, così come non l'hanno i rimanenti colori, e se lo avessero finirebbero per perderlo nell'istante stesso in cui si presentassero come cosa inerente a un determinato fantasma, cioè come forma. « Quel grigio, dice il De Rinaldis, col bianco nel quale assai spesso si dilata e si consuma, può essere tutt'al più additato come condizione di luminosità ambientale », una luminosità tutta propria del Toma, calma e ineffabile come la sua interiorità senza gesti, come, diciamolo pure, la sua mestizia, volta a

volta assunta alla gioia disinteressata del fantasma pittorico. Il pittore del grigio così finisce per diventare un pittore della luce, un pittore inimitabile e perciò solitario, come tutti i grandi, come tutti coloro che, avendo un loro mondo da esprimere, non se ne fanno distogliere, nè per allettamenti di teorie e di concetti astratti, nè per fortuna di mode estemporanee.

ALFREDO PETRUCCI