

POSTILLE.

PROBLEMI DELLA CRITICA DELLE ARTI FIGURATIVE. — Torno su questo argomento, fortunatamente non per muovere le consuete e banali lamentele sulle condizioni poco soddisfacenti o addirittura cattive di questo o quel ramo di studii ma anzi perchè, pur vedendo il grande progresso che è in pieno corso in questa parte da venticinque anni in qua, e di ciò molto compiacendomi, voglio ancora apportare quel po' di aiuto che posso a risolvere certe difficoltà e a meglio spianare alcune vie. Come si sa, dopo avere sgombrato il terreno da tutte le false teorie deterministiche, contenutistiche, accademiche, biografistiche e simili, che vi avevano pesato a lungo, la mia polemica si appuntò sulla critica che si chiama « formalistica », di gran lunga certamente superiore alle altre, ma che neppur essa attingeva il proprio e vivo dell'arte, rimanendo per sua natura in una più fine esteriorità ma pur sempre nell'esternità, lasciando sussistere un tramezzo sottile che fosse o sottilissimo, ma pur sempre un tramezzo. Di fronte ad essa feci valere il principio che per la pittura e per la scultura e l'architettura, non meno che per la poesia, convenga ricercare sempre il tono di sentimento che si è convertito in fantasia, cioè in colori e linee e luci e masse ed ombre e altre cose, non in quanto vengano così astrattamente considerate, ma in quanto in concreto si apprendono come immagini del sentimento, giacchè, senza questa relazione loro d'immagini, esse sono niente per l'arte, cadono fuori della sua sfera. E questo principio si può dire che ora sia accolto dai migliori intendenti, critici e storici. Discorsi altra volta dell'importante e meritamente fortunato libro del Marangoni, *Saper vedere* (v. ora *Conversazioni critiche*, V, pp. 36-45), e addito ora quello di un giovane studioso, forse nei concetti teorici molto più corretto e coerente del Marangoni (del quale grande è la virtù di ritrovare con sicurezza lo schietto e il forte ed il bello delle opere d'arte che esamina); parlo del Bottari (*Il linguaggio figurativo*, Messina, D'Anna, 1940), che espressamente dichiara oggetto della critica d'arte « penetrare, di là da ogni meccanicismo, nelle passioni che urgono nell'animo umano, sulle quali, serena e pacificante, spicca il suo catartico volo la fantasia » (p. 17); e più oltre dice che le parole delle arti figurative, come della poesia, « si chiamano, con un nome preciso, immagini, e se non le troviamo nel vocabolario, è perchè il vocabolario registra parole e non immagini: l'incanto delle parole che diciamo poetiche è nella loro particolarissima origine e nel sentimento che, divenuto cristallino e trasparente, si è fatto immagine » (p. 25). Pure non mi pare che si possa negare (e questo libro stesso me ne offre qua e là il documento) che nella critica delle arti figu-

rative persista una certa tendenza ad appigliarsi alle linee, ai colori, alla luce, alle masse e via dicendo, scisse dalle immagini, a dar loro un pregio per sè, e a caratterizzare per mezzo loro le opere d'arte; come anche mi pare pericoloso il proposito, che ora si suole enunciare, di costruire una « storia del linguaggio figurativo » per distinguere, secondo i modi di questo, le varie epoche della storia dell'arte, abbandonando il principio che ogni geniale opera d'arte forma epoca a sè, perchè gli aggruppamenti delle varie opere obbediscono a motivi extrapoetici ed extraestetici, e non hanno verità, se anche possono avere un uso memoriale. Qualche anno fa, dovetti contraddire il Marangoni in un giudizio che egli aveva forse raccolto da altri, e certo era formato sopra una conoscenza sommaria e distratta della critica e storia della poesia, ossia che questa critica e storia (nè più nè meno, quella del De Sanctis e dei suoi prosecutori) fosse inferiore alla critica e storia delle arti figurative, perchè « contenutistica », consistendo in « saggi letterari sulla personalità morale dell'artista e mai veramente sull'arte sua » e ignorando « la scoperta e la valutazione degli elementi del linguaggio ossia dell'arte stessa » (v. *Conv. crit.* cit., pp. 44-45). È vero precisamente il contrario; la critica della poesia, mercè del De Sanctis e delle lunghe fatiche di chi è venuto dopo di lui, ha affatto superato la considerazione dell'astratto linguaggio della poesia: poniamo delle inversioni, degli « *enjambements* », delle costruzioni asintetiche, dello stile maestoso e dell'andante, degli arcaismi e dei neologismi, e dei metri e della rima e del verso sciolto e della prosa poetica e del verso libero e simili; e ha tradotto tutte queste cose in valori di sentimento e di fantasia, e le considera nei casi concreti che ha dinanzi, accettandole come belle e respingendole come brutte solo in questa concretezza. Diceva nel settecento il Rivarol di Dante, di cui volle provarsi a tradurre il poema: « Quand il est beau, rien ne lui est comparable. Son vers se tient debout par la seule force du substantif et du verbe, sans le secours d'une seule épithète ». Ma, se anche si sia portati a consentire subito a queste parole, non ci vuol molto poi a riflettere e a intendere che la descritta operazione, compiuta col sostantivo e il verbo e senza l'epiteto, in un altro che non fosse Dante non sarebbe riuscita o non riuscirebbe: l'apparente determinazione formalistica è colà immagine o metafora di tutta l'anima di Dante poeta, che è la sola piena e vera realtà. Anche i vecchi critici si avvedevano sovente che la considerazione stilistica o del « linguaggio » non bastava, e a proposito di un fine ritrovatore di nuovi modi stilistici, di Giovanni della Casa, il Gravina, dopo aver notato che il Casa, sulla traccia di alcuno dei sonetti del Petrarca e con l'esempio di Galeazzo di Tarsia, « tentò nuovo stile più degli altri ad Orazio somigliante, per il maestoso giro delle parole, ondeggiamento di numero e fervor d'espressione », apponeva un « benchè » limitativo: « benchè di copia, fantasia e sentimento all'istesso Petrarca inferiore » (*Della ragion poetica*, II, c. 32). E quando un ingegnoso filologo, che aveva dell'artista, Cesare de Lollis (sono stato io stesso editore della sua opera sull'argomento), si provò a

ravvivare la critica stilistica o del linguaggio, gli accadde quel che accade più di una volta ai critici delle arti figurative, di scambiare per cose di bellezza e di grande importanza opere non di poesia ma di virtuosità e ingegnosità, e disconoscere, per contrario, la poesia di altre che sono prive della medesima ingegnosità e virtuosità e hanno l'aspetto più ingenuo o più negletto o più antiquato o più comune, preponendo, per esempio, un Prati o un Carrer a un Berchet, al quale nessuno di quei due poeticamente arriva mai. E non riparlo di certa recente interpretazione delle commedie goldoniane in termini di formalismo musicale (v. *Conv. crit.*, V, pp. 145-48), perchè suppongo che l'autore stesso a quest'ora l'avrà messa da canto e dimenticata, come l'hanno dimenticata gli studiosi, tanto si è dimostrata inutile e vacua. La critica e storia della poesia deve essere dalla critica e storia delle arti figurative riguardata come sorella primogenita, dalla cui esperienza può ancora attingere non poco. «Prima di sapere ciò che un quadro rappresenta (dice il Bottari, p. 22, citando il Gauguin), bisogna essere conquistati dal suo magico accordo»; la quale sentenza è giustissima, e bisogna renderla più rigorosa togliendo il «prima» e il «poi», perchè il quadro rappresenta quel che rappresenta nell'atto stesso che esso esegue quel «magico accordo», e coincide affatto con esso e non si può indicare, di là da esso, una cosa rappresentata: non resta, per ben possedere quel che rappresenta se non leggere la poesia o contemplare il quadro un'altra volta, facendosi risonare e vibrare dentro. Ma quel magico accordo è un atto del nostro spirito e non un balletto di astratte linee e colori: un atto del nostro spirito, che invero nella fantasia il sentimento. Sul qual punto bisogna, per altro, guardarsi dal pensare a non so quale sentimentalismo e passionalismo personale che l'artista aggiunga all'immagine per vivificarla. Non si tratta di ciò: il sentimento elevato a fantasia non ha più che vedere con la commozione personale dell'uomo privato che è nell'artista. È un sentimento della realtà stessa: *lacrimae rerum*, come si dovrebbe chiamarlo (adottando la bella interpretazione sorta spontanea, sebbene poco latina, della frase virgiliana). L'idea che si ha del pittore e dello scultore come tale che figga lo sguardo nella natura e ne colga la realtà, inaccettabile in questi termini filosoficamente dualistici, racchiude tuttavia un pensiero giusto, perchè certamente l'artista coglie la verità delle cose, senonchè queste cose sono il sentimento delle cose, cioè non sono cose ma la spiritualità stessa nella sua dialettica e nel suo divenire. Trovo in un libro di un artista su di un artista queste parole che mi piacciono: «Le forme, tutte le forme, hanno un loro mistero inafferrabile: perchè tutte le forme che popolano l'universo sono modi di assestamento della materia, metodi di equilibrio e di resistenza; sono, insomma, i modi della vita, e la vita è misteriosa» (E. SACCHETTI, *Vita d'artista: Libero Andreotti*, Milano, 1936, p. 142). Mi piacciono e le accetto, facendo riserva soltanto circa quella «materia», che non bene designa la vita e le sue forme. Perchè mai è ancora così rara la caratterizzazione spirituale delle opere dell'arte figura-

tiva e la determinazione del sentimento che in loro vive? Perché si persiste nel mettere in rilievo le astratte forme, che sarebbe come se in poesia ci si fermasse a rilevare i modi in cui sono conati e congiunti tra loro i versi? Non appena si comincia a smontarlo, il verso non è più verso. E perchè così volentieri si richiama quel che gli artisti dicono nella pratica della loro arte e che sta in rapporto a questa pratica e non all'opera per sè stessa? «Se un pittore e uno scultore commenterà una sua opera, vi accorgete che la sua preoccupazione è costituita non già dal soggetto e dalle sue ipotetiche relazioni di ordine naturalistico, ma da problemi di ordine formale e tecnico: chiederà se questo o quel colore è, secondo voi, a posto: se questa o quella linea s'incastra perfettamente nell'armonia della composizione: se questa sporgenza o quella rientranza si equilibrano nel ritmo della forma, ed altre cose del medesimo genere » (BOTTARI, op. cit., p. 21). Certamente, e la stessa preoccupazione è del poeta, e anzi di chiunque dia forma letteraria al suo pensiero. Senonchè il problema che tiene in quel caso il pittore, lo scultore, il poeta, il letterato, — e che è, presupposta l'ispirazione e da essa guidati, formare l'opera lottando con la materia sorda, o piuttosto lottando con sè stessi, — non è il medesimo del problema che si trova dinanzi il critico dell'opera già formata, della quale si deve procurare e mediare l'intelligenza e la conoscenza. Forse, a spiegare le difficoltà e gli ostacoli che s'incontrano nel determinare il senso spirituale di un'opera dell'arte figurativa, e che appaiono almeno per ora maggiori che non per la poesia, è da ricordare che molto più rara che per la critica della poesia (dove pure è rara) è l'unione, nel critico, del gusto estetico con la conoscenza ricca e sottile dell'anima umana, delle sue aspirazioni, dei suoi travagli, dei suoi amori, delle sue tristezze e malinconie, dei suoi sogni, dei suoi palpiti, del suo sentire in ombra o in penombra, cioè l'unione con la disposizione e preparazione filosofica. E anche c'è da tener conto di una paura o di una nausea che dura ancora, verso la retorica immaginifica delle false interpretazioni, desunte capricciosamente da estranei elementi, da autentici o apocrifi aneddoti biografici, da immagini di storia politica e culturale, da variazioni fantasiose su paesaggi e altre cose della natura, che gli estetizzanti dalla fine dell'ottocento e dei primi del novecento, esaltandosi a freddo, versavano su pitture, sculture e architetture, e sulle poesie stesse. Ma la determinazione del senso spirituale di un'opera d'arte non è niente di ciò, e richiede una perfetta adesione all'opera d'arte, una religiosa contemplazione e ascoltazione, e saper rinunciare alla fisima di raggiungere una definizione così piena e concreta di quel significato spirituale che dia l'equivalente critico o logico dell'opera d'arte: la qual cosa, come ho tante volte detto, è impossibile, e anzi assurda, perchè contraddittoria alla natura dell'arte, che se potesse avere un equivalente logico non avrebbe ragione di esser nata e di nascere al mondo; nè è il fine, e neppure l'ideale, della caratterizzazione critica, che ha il ben più serio fine di eccitare ed aiutare altrui a vedere quel che l'interprete e critico

ha visto, dissipando pregiudizii e rimuovendo ingombri fastidiosi, conducendo l'attenzione del lettore o dello spettatore all'approssimativa regione di sentimento nella quale quella poesia è più facilmente ritrovabile e accessibile, collocandolo nel punto di vista giusto: dove, beninteso, poichè vi sarà stato collocato, il lettore e contemplatore deve sempre vedere da sè, e possedere e svolgere in sè la capacità intuitiva e la fantasia a ciò necessarie per profittare del lavoro compiuto dall'interprete e dal critico.

B. C.

LIBRI DI RECENTE PUBBLICAZIONE.

- Bruno Cicognani, *L'età favolosa*, Milano, Garzanti, 1940.
- * Antonio Corsano, *Il pensiero di Giordano Bruno nel suo svolgimento storico*, Firenze, Sansoni, 1940.
- Luigi Firpo, *Bibliografia degli scritti di Tommaso Campanella*, pubbl. dalla R. Accad. di Torino, Torino, Bocca, 1940.
- Francesco Flora, *Storia della letteratura italiana*, vol. I. *Dal medioevo alla fine del quattrocento*, Milano, Mondadori, 1940.
- Boris Jakowenko, *Geschichte des Hegelianismus in Russland*, vol. I. *Neue vervollständigste Auflage*, Prag, 1940.
- Adolfo Omodeo, *L'opera politica del conte di Cavour*, Parte I, voll. I e II, Firenze, La Nuova Italia, 1940.
- Adolfo Omodeo, *La leggenda di Carlo Alberto nella moderna storiografia*, Torino, Einaudi, 1940.
- Emidio Piermarini, *Favole sparse* (23 favole di saggio e bibliografia di tutte), Napoli, Tipomeccanica, 1939.
- Emidio Piermarini, *Poesie inedite* (con bibliografia), ivi, 1940.
- La Spagna*, poema cavalleresco del XIV secolo, edito e illustrato da Michele Catalano, Bologna, Commiss. per i testi di lingua. — Tre volumi.
- Karl Vossler, *Die Poesie der Einsamkeit in Spanien*, München, Beck, 1940.
- Karl Vossler, *Aus der romanischen Welt*, Leipzig, Kochler u. Amelang, 1940. — Volumi due.

FRANCESCO FLORA, *redattore responsabile.*

Trani, 1940 — Tip. Vecchi e C.