

VARIETÀ

INTORNO ALLA LETTURA DEI QUADRI.

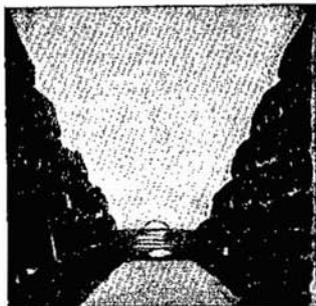
Il Wölfflin, che è sempre un grande suscitatore di pensieri, ha pubblicato testè (*Ueber Rechts und Links im Bilde*, nel *Münchener Jahrbuch der bild. Kunst*, N. F., V, 1928, p. 213 sgg.) un saggio conciso ma molto istruttivo, corredato di riproduzioni ottimamente scelte di noti quadri e disegni (la Madonna sistina di Raffaello, l'Adorazione di Darmstadt dello Holbein, la Donna che legge del Janssen in München, ecc.), che sono dati come si vedono nel verso originale e come appaiono nello specchio. Le osservazioni fini, e tuttavia piene di cautela, del Wölfflin mi hanno mosso a investigare, nelle esercitazioni coi miei scolari, il problema da lui proposto nel suo significato teorico; e voglio dire in breve quel che in esso mi è parso essenziale.

Il Wölfflin ha già una volta toccato la questione in quel luogo della sua *Klassische Kunst* (p. 116) in cui parla delle inversioni dei cartoni di Raffaello, fatte dagli arazzieri fiamminghi; dove si dimostra che il procedimento del disegnatore non fu unitario. Il problema fu, inoltre, sfiorato da Erika Tietze nella sua acuta dissertazione *Erfindung im Relief* (nel *Jahrbuch des Kunsthist. Museums in Wien*, XXV, 124). E meritano, infine, particolare attenzione le spiegazioni date da un artista, Anton Faistauer (*Links und Rechts im Bilde*, in *AMICIS, Jahrbuch der Oesterr. Galerie*, 1926, p. 77), che sembrano non essere state note al Wölfflin.

È un fatto generalmente conosciuto che la grande maggioranza degli uomini si dispone secondo la destra: il lato destro ha decisamente la preponderanza: « c'ha di sopra il miglior braccio », dice l'Ariosto (*Orlando Furioso*, XLI, 89): « linkisch » ha in tedesco il noto senso peggiorativo e nelle lingue romanze, dal latino « sinister », proviene alla sinistra una foschezza morale, di cosa che apporta sventura e dolore, ombrata di male. Certamente antichissime tradizioni, come già nella credenza degli auguri, concorrono nella ripartizione che Cristo giudice del mondo fa degli agnelli a destra, dei montoni a sinistra. Ed è generalmente ammesso che noi « leggiamo » di solito un quadro procedendo da sinistra a destra, e che dunque (salvo che l'artista non abbia espressamente e consapevolmente, per mezzo di forze contrastanti, accentuato l'inverso), nell'immagine specchiata noi percepiamo immediatamente ostacoli di varia sorta, che il Wölfflin ha finemente analizzati negli esempi da lui

scelti e che somigliano molto a quelli che hanno luogo quando noi leggiamo testi con « falso segno » — secondo la notevolissima teoria del Rutz e del Sievers, — cioè con falsa collocazione di corpo. È altresì ben noto che ai disegnatori ingenui e senza scuola vien fatto molto più facilmente un profilo, quando lo disegnano guardando da destra a sinistra, appunto com'essi tratteggiano in modo più comodo (motoriamente) in questa direzione, che non al rovescio (otticamente), sempre supposto che essi siano destri e non mancini, come il più famoso di questa specie, Leonardo, pel quale la posizione in cui tratteggiava può essere uno dei criterii dei disegni genuini. Lasciamo qui da parte di proposito il problema storico, e forse anche etnico, della scrittura che corre da destra a sinistra (o all'inverso), come anche della scrittura verticale dei popoli dell'estremo Oriente (la quale, del resto, risponde alle loro figurazioni): cosa che ci condurrebbe in più largo campo di considerazioni.

L'esempio più semplice ed evidente per la dritta e la sinistra in un quadro sarà dato dalla mera diagonale: tutti i relativamente « normali », cioè che si collocano a destra, la sentono subito e da prima come discendente, se va da sinistra a destra, e per contro come ascendente, se va in senso opposto. L'esemplare più completo di una diagonale di quadro offre la famosa « Parabola dello storpio che conduce i ciechi » del vecchio Breughel (in Napoli): essa, per noi « normali », corre da sinistra a destra, e i ciechi cascano nel ruscello. Visto nello specchio, il quadro, poichè vien letto sotto un « falso segno », prende qualcosa di stranamente e quasi corporalmente tormentoso, che impaccia l'animo e la voce, come quando noi possiamo uno dei segni ausiliari siveriani di fil di metallo sopra un testo che gli contraddice: nello specchio, i ciechi sembrano premersi sulla loro guida.



Parimente, nell'unito schizzo primitivo di un seno di mare incluso tra due cortine di montagne, se lo si contempla in modo ingenuo ottico-motorio, senza riflessione intellettuale, le montagne di sinistra sembrano cader giù, quelle di destra tendere in alto; e solo con qualche sforzo possiamo invertire questo rap-

porto, a un dipresso come, nel noto esempio di scuola di una scala schematicamente disegnata, solo dopo qualche momento si giunge a percepirla come veduta di sotto invece che di sopra.

Sarebbe istruttivo di fare esperienze in questa parte con mancini: io potei far solo un paio di prove con un giovane amico mancino (il quale però come incisore lavora con la destra); ed era sorprendente com'egli, innanzi sia allo schizzo di sopra sia al quadro del Breughel, subito li sentisse istintivamente in senso inverso.

Destra e sinistra non sono per altro le sole direzioni dello sguardo in un quadro da percepire dapprima puramente in superficie. C'è anche il sopra e il sotto; e nel quadro in prospettiva altresì il davanti e il dietro. Di quest'ultimo e assai difficile problema non possiamo trattare qui, quantunque un foglio che è nel libro di disegni di Villard, — libro così notevole e che offre ancora tanti enigmi, — sembri suggerire una concezione addirittura opposta alla nostra. È (ediz. Omont, pianta 60-62) lo schizzo della veduta interna ed esterna di una cappella di coro (Rheims?). Si tratta forse qui di un caso della famigerata prospettiva « inversa » (certamente in parte falsamente concepita), della quale si hanno notevoli esempi dell'Estremo Oriente; o non dobbiamo qui parlare di « prospettiva » nel senso nostro, cioè come viene intesa dal trecento italiano in poi? Lo spazio sembra, contro la nostra concezione, tastato da dietro in avanti; e il riguardante non sta dinanzi, ma dentro al quadro.

Il « sopra » e il « sotto » è, tuttavia, nello schizzo offerto, affatto chiaro. Il problema di destra e sinistra, dell'ascendere e discendere, può ora passare in second'ordine, e cioè prenderè un nuovo significato. Se le cortine non cadono più da sinistra a destra (o all'inverso), quando siano non già lette ma contemplate centralmente, ora alla spiaggia del mare cadono giù chiudendosi, o salgono piuttosto in alto, aprendosi verso il cielo? I nostri esperimenti non dettero un risultato unico, i pareri furono divisi, nel che poté avere anche il suo peso la riflessione intellettuale. L'elemento sentimentale-riflessivo vien ancora rinforzato, quando il semidisco del sole è disegnato di nuovo schematicamente sul livello del mare, senza alcun accenno positivo di colori. Sorge esso o tramonta? Anche qui si scinderanno i pareri senza che si abbia senz'altro il diritto di designarne uno come « oggettivamente giusto ». In linguaggio musicale si direbbe, in antitesi polare, concezione in duro o in molle, colà ascendente nel senso della superiore serie di toni, qui discendente in quello della serie inferiore. Lo scrittore di queste linee inclina tuttavia all'ultimo caso, dalla qual cosa per altro non si potrebbero trarre ulteriori inferenze.

Il Wölfflin, nel suo modo pieno di riserva, ha espressamente rinunciato a una vera e propria spiegazione del fenomeno: egli osserva soltanto che esso ha evidentemente profonde radici che giacciono nelle più interne fondamenta della nostra natura psico-fisica; a niente si riesce con tutte le delimitazioni temporali e regionali; dal lato storico il problema resta inaccessibile. Ciò è, senza dubbio, giusto, perchè in tale argomento prende la parola una disciplina naturalistica, la Psicologia dell'arte, che non ha niente che fare con la Storia nè con l'Estetica, le quali da parte loro sono quelle che danno le spiegazioni. La supposizione che, invece, esse possano riceverne dall'altra disciplina, non si può ammettere se non per una piccolissima parte: le esperienze finora fatte con la Psicologia sperimentale, che ha metodi fundamentalmente opposti ai loro, parlano abbastanza alto contro quella supposizione. Sem-

pre lo scambio dei concetti puri e degli pseudoconcetti, della storia nel suo intrinseco significato filosofico con la scienza naturale, si è dimostrato gravido di errori; e non è una divisione meramente estrinseca l'uso accademico, così spesso a torto motteggiato, che la classe filosofico-storica e quella naturalistico-matematica siano tenute nettamente distinte.

Ben s'intende che il problema ha, di necessità, il suo lato estetico, giacchè esso viene in luce appunto nell'arte. Il Wölfflin vi reca il contributo di un paio di osservazioni assai fini, quali si debbono aspettare da lui. Ciò che noi abbiamo osservato finora sono solo casi estremi, grossamente semplificati: nell'analisi dei suoi saggi di quadri il Wölfflin penetra profondamente nel problema dell'inversione dell'originale, e su quel che deve risultarne, il brutto e l'assurdo estetico. E qui, a nostro avviso, sta anche il nocciolo del problema per noi storici dell'arte in quanto tali, che necessariamente siamo orientati esteticamente ossia filosoficamente, ma non vogliamo nè possiamo essere psicologi. Anche le altre cose che il Wölfflin osserva, pur nella loro brevità, apportano lume e permettono ulteriori conseguenze. Tutte quelle condizioni quasi « oggettive » di destra e di sinistra valgono solo in quanto l'intenzione estetica della personalità artistica non le guarda altrimenti, in quanto non introduce, come già si è avvertito, controforze, per es. nella illuminazione, che possono significare un particolare fine estetico consapevolmente perseguito. Questo vale particolarmente del barocco, oggi « riabilitato », corteggiato e portato al cielo fino a produrre la più completa confusione. A schiarire quest'arte notevole e profondamente problematica il Wölfflin, sulle orme del suo maestro Iacopo Burckhardt — insuperabile indagatore di questa epoca, nonostante e proprio a causa della sua intima ripugnanza per essa, — ha molto conferito fin dalla sua giovinezza: il che noi dobbiamo riconoscere senza lasciarci disviare da un certo logicismo e schematicismo, che si trova innegabilmente nelle sue trattazioni. Appunto ora B. Croce, nel suo libro magistrale sul Barocco italiano (se anche limitato solo alla poesia, al pensiero e alla vita morale di quella età e di quel paese), ha fornito la correzione lungamente desiderata, che in certo senso, ossia in quello genuino del progresso immanente e storico, è un ritorno alle idee del Burckhardt. L'indisciplina così spesso da noi sentita di questa « età del Marino » (anche E. Tietze ha sfiorato il tema nella dissertazione citata di sopra) si rivela nella indifferenza, rapidamente sottolineata dal Wölfflin, dell'incisore rubensiano verso l'originale, inconsideratamente rovesciato.

Lo scritto dell'ingegnoso artista, da noi mentovato in principio, offre di certo varia e importante materia alla riflessione, varii elementi notevoli attinti alla propria esperienza. Il Faistauer insiste sull'osservanza della logica motoria da parte del pittore, il quale deve venire incontro al nostro senso psicofisico normale, naturale o educato che sia, se gl'importa di essere generalmente o più facilmente inteso. Egli

pensa che alle linee direttive nel quadro sia innata una certa simbolica, che non può essere sconvolta senza una ragione determinante. Così la sinistra si connette con la vicinanza e con la terra patria, la destra col lontano e lo straniero, il sopra e il sotto col cielo e la tomba, il davanti e il dietro di nuovo con la vicinanza e il presente, e correlativamente col lontano e futuro. Ma queste sono valutazioni extraestetiche, che prendono le mosse dall'impressione, non dall'espressione, la quale sola è decisiva per l'estetica genuina, cioè negano il principio della monade artistica e dissolvono l'Estetica nella Psicologia. Assai spesso e tanto volentieri gli artisti che scrivono e teorizzano cadono nell'Estetica normativa (del resto, proprio essi l'hanno creata!), e, in ultima istanza, nell'edonismo; e questo è da dire anche delle osservazioni del Faistauer intorno alla struttura dei teatri. Egli crede che la scena « debba » essere disposta in modo da non lasciare perplesso lo spettatore su questa simbolica immanente delle linee direttive: direttori di scena e poeti teatrali dovrebbero perciò fare attenzione che le figure normalmente si muovano da sinistra, e gli attori avversi, invece, dall'opposto lato destro. Del pari, il venire innanzi dell'attore sul proscenio suggerisce l'idea del presente, il rientrare nel fondo quella della lontananza e del futuro. Certo, di fronte a un artista che necessariamente è radicato nel suo tempo e nella sua individualità produttiva, non si può muovere con fortuna l'obiezione che tutte coteste esigenze sono relative, legate al *nunc et hic*. Ma questa simbolica espressionistica, che si rintraccia anche in quadri dello Hodler, sbocca, in ultimo, — nè può aspettarsi altrimenti dall'artista creatore — nella singola psiche artistica, se il Faistauer (in modo simile al Wölfflin) avverte che vi debbono essere ragioni affatto speciali d'indole artistica perchè il pittore si avvisi di dover rinunciare a quelle « logiche » esigenze figurative.

Come si è detto, qui sta realmente il nocciolo del problema in discorso, in quanto concerne l'opera d'arte come tale, cioè la pura contemplazione estetica.

Giacchè qui si tratta veramente di un problema fondamentale di ogni schietta Estetica: l'unicità e non-riversibilità dell'intuizione artistica, sempre che nel fatto ve ne sia una, il che rappresenta un altro problema fondamentale di ogni estetica e storia dell'arte. È questo il senso della famosa tesi del Croce sull'impossibilità, sull'impossibilità interna, di tutte le « traduzioni » (poetiche), che, secondo il noto detto italiano, sono o « belle infedeli », cioè nuove opere d'arte, o « brutte fedeli », cioè non sono per nessun conto opere d'arte.

L'inversione nell'« immagine specchiale » non si riscontra, in verità, nella poesia: salvochè non si voglia farle corrispondere quel che si racconta delle scuole orientali circa la recita dei versi del Corano dall'un capo e dall'altro, il che si riduce a un puro *flatus vocis*. Ma quella sfera dell'*ars una*, che non ha il suo organo nelle parole e in forme plastiche, e con le quali già ci siamo incontrati di sopra, la sfera musicale,

offre un parallelo altamente degno di nota, perchè conduce veramente alla monade artistica. Quantunque, come è noto generalmente, le nostre cosiddette tonalità — ne abbiamo in fondo solo due, al più quattro, duro e molle, insieme con le loro alterazioni — sieno meramente trasposte ad altri gradi, c'è in esse tuttavia un carattere assai spiccato, ancor più che nelle linee motorie della cosiddetta arte « figurativa », un carattere che si è cercato ripetutamente (per es., dal Berlioz) di determinare « oggettivamente » in modo simile a quello onde la *Dottrina dei colori* del Goethe procurava di circoscrivere l'efficacia « sensibile-morale » dei colori. Se qui, in fondo, siamo ancora nel dominio della Psicologia artistica, la cosa cangia subito che abbiamo che fare con l'opera d'arte individuale, col caso singolo e non più con generalizzazioni psicologiche, sempre nel presupposto che si tratti effettivamente di una schietta e vera opera d'arte. Giacchè in un fattore di « operette », per es., sarà quasi sempre affatto indifferente se egli canti e suoni in questa o quella « tonalità ». Chi conosce i 24 meravigliosi Preludii di tutte le tonalità dello Chopin, sa che qui non si tratta affatto di un'opera scolastica che procede meccanicamente, ma che ogni pezzo corrisponde esattamente al carattere della tonalità nella quale sta e non si potrebbe trasportarli senza danno. Spiccantissima è questa differenza, nel rapporto puramente sonoro, in certi strumenti da fiato « da trasportare », specialmente nei più « pittoreschi » di tutti, i clarinetti e i corni. Il clarinetto in *la*, adoprato fino al Reger con predilezione per musica da camera, suona, com'è noto, più tenue e oscuro di quello in *si-b*, che è solo di mezzo tono più alto; allo stesso modo che questo nella sua brillante pienezza si distacca a sua volta nel modo più reciso da quello già stridente in *do*, ma completamente dalle intonazioni ancora più alte, accessibili piuttosto quasi soltanto alla caricatura. I maestri, dal Mozart in poi, si sono valse di questo con piena intenzione, ed è barbarie artistica di scegliere, per ragioni di comodità (come ancora di frequente accade) un'intonazione diversa da quella esattamente prescritta. L'intonazione più alta quasi di un mezzo tono, alla quale si era giunti nella prima metà dell'Ottocento prima della conferenza musicale di Parigi — il famoso quintetto per clarinetto del Mozart sarebbe stato allora pei nostri orecchi intonato in *si-b* maggiore! — non muta nulla alla cosa, giacchè si tratta appunto dell'intero complesso, più tardi spostato. Più di tutti, per effetto di questa comodità degli esecutori, ha avuto da soffrire il *Lied*, già a causa del suo testo fermamente determinato: le innumeri edizioni dei compositori di *Lieder* « per voci alte, medie e basse », in fondo, non sono altro che mostruosità estetiche. Mi ricordo bene quanto Hugo Wolf, anche nel tempo in cui egli dipendeva dalla grazia dei cantanti, fosse offeso nella sua estremamente sensibile percezione dei toni, quando l'esecutore o gli esecutori prendevano a « trasportare »: allora gli accadeva di prorompere in scoppii di furore enormi, perfino grotteschi. « Così ho scritto io, e così bisogna cantarlo! »: — che è una schietta parola di artista! È lo

stesso quando un ottuso disegnatore rende in senso rovescio un disegno originale: senonchè la differenza è anche più tormentosa per un orecchio fine. Non si deve qui parlar della « morbosa » sensibilità di H. Wolf, e anche quando grandi maestri, come lo Schubert, hanno fatto concessioni, erano appunto — concessioni!

È un caso del tutto diverso, e in verità abbastanza raro, quando una concezione artistica è assorbita dalla sfera di un'altra personalità artistica. I cosiddetti « prestiti » e « influssi » appartengono a questo caso; sempre presupposto che si abbiano dinanzi anime realmente creatrici, non epigoni o imitatori, come sovente nel cosiddetto manierismo d'Italia, ossia travestimenti assai difficilmente sopportabili.

Come queste cose siano da trattare, — e cioè non punto nel modo per molti riguardi affatto estrinseco della cosiddetta Storia dell'arte nel senso tradizionale — il Croce lo ha mostrato, già molti anni or sono, nel discorrere del poeta D'Annunzio, poeta, nonostante tutte le restrizioni che si possono fare. Ma il più notevole di tutti gli esempi, e forse in questa parte il solo esistente, egli lo ha dato nell'esame di un sonetto (v. *Problemi di estetica*², pp. 133-37), che è andato per qualche tempo sotto il nome di Giordano Bruno, essendo compreso negli *Eroici furori*: « Poichè spiegate ho l'ali . . . ». Nel senso giuridico, il fatto è un plagio, perchè il Bruno ha preso senz'altro, senza in niente variarlo, quel sonetto da un anteriore poeta suo compaesano, il Tansillo. Ma, laddove nel sonetto del Tansillo, pur con molto pregio artistico, non c'era che una situazione in fondo convenzionale, il sospiro d'amore di un poeta che guarda con desiderio una donna a lui superiore e inattingibile, il Bruno vi ha infuso il suo alto volo di pensiero nell'empireo filosofico, lo ha sollevato in una sfera più alta e lo ha fatto a pieno proprio; e perciò ha creato qualcosa di nuovo e non già commesso un « plagio ». Ma la cosa sta ben altrimenti quando i poeti — e il caso è frequente — ricantano un canto popolare o una fiaba, e quando il Goethe accoglie nell'ampio manto della sua grande personalità le effusioni da lui stesso sgorgate di tenere anime femminili, i canti di Suleika, il canto notturno della sponda dell'Ilm, poetando con la signora di Stein e andando oltre a suo modo. Ed esempi, se anche non di pari importanza, si potrebbero trovare nella storia delle arti figurative (e anche della musica). Quando, per es., il giovane Riccio prende, per una sua statuetta che è a Berlino, la felice trovata di un antico scultore greco, quella tante volte imitata del ragazzo che si toglie la spina dal piede, e la trasmuta nella figura di un miserabile proletario, a prima vista sembra che egli abbia fatto un vero e proprio « travestimento »; ma, invece, con quell'atto egli ha pel primo conquistato, e sia pure per un momento, un nuovo dominio, un profondo sentimento umano-sociale, come prova a pieno il pezzo di riscontro che è a Vienna, il « lavoratore che si riposa » (v. i miei *Präludien*, Berlino, 1927, nel cap.: *Armeleutekunst*).

Anche dentro l'antica arte cristiana, cioè in un'epoca d'arte relativa-

mente « anonima », si ha conferma di ciò. Quando in essa il motivo bucolico del « buon pastore », che già era diventato riccamente decorativo e banale, diventa simbolo di Cristo, vi appare compenetrato, nobilitato e sublimato dallo spirito della trascendenza, da un sentimento più alto e più caldo, che darà la sua impronta al medioevo, se anche la forma sia vecchia, consueta e formalmente non del tutto adeguata. In verità, qui noi siamo giunti — per via diversa da quella di prima — al limite di ciò che è estetico nel senso proprio e rigoroso; e qui dobbiamo por termine alle nostre brevi considerazioni.

Laurana, luglio 1929.

GIULIO SCHLOSSER.