

NOTERELLE DI ESTETICA

I

L'INTERIORITÀ DELLA FORMA NELLA POESIA E NELL'ARTE.

Non una volta sola mi è capitato di udire, e anche di leggere, che la critica della poesia, per attingere veramente forza di critica estetica, dovrebbe non aggirarsi nei sentimenti e nelle immagini dei poeti, ma, come si adopera in quella della pittura che tratta di luci, ombre e rapporti di volumi e di colori, ricercare ed esporre i rapporti di bellezza che sono nei suoni delle parole, dei versi e dei periodi ritmici. Contro di che ho pertinacemente sostenuto che, per contrario, la critica della pittura e delle arti figurative dev'essere tendere ad adeguare la critica della poesia, ricercando non già le idee, e neppure i sentimenti e le immagini, ma i sentimenti-immagini, la sintetica forma lirica (o lirico-drammatica che si chiami), che è di ogni arte e che la fa arte. O che si crede sul serio che questa possa essere ritrovata materializzandola nei colori, nelle luci e ombre, nelle linee, e nei rapporti tra queste cose, proiettate nell'esterno? Se così fosse, si farebbe a buon mercato pittura, con una sorta di quel metodo che il padre Kircher vagheggiava per comporre belle musiche senza saper di musica, o come si fa negli oggetti che la tecnica fabbrica in serie svariate. Il pittore farebbe di meno del genio creatore. Ma il critico di poesia dà rilievo ai sentimenti-immagini, alla raggiunta forma lirica del poeta, e segna e rigetta quelle opere o parti di opere in cui non è raggiunta, o solo nell'esterno e artificialmente, per arbitrari accozzamenti, in parole che suonano, in immagini apparentemente piene ma sostanzialmente vuote, che non creano nulla e non danno la poetica visione del mondo; ed esso ben sa quanta percezione, naturale e affinata dallo studio e dall'esercizio, quanta attenta auscultazione, quanto raccoglimento ci voglia per adempiere a dovere il suo ufficio; e sorride se oda obiettare che egli così fa della « psicologia morale » e si attiene alla « materia » dell'arte e trascura la « forma », perchè sa che egli, in quella sua fatica, non si è travagliato e non si travaglia in altro che nel cogliere per l'appunto la forma. Forse che la forma, che è un atto spirituale, si può afferrarla con le dita, e non già unicamente col poetico intuito: ai pari di un ragionamento che s'intende e si critica con un interiore atto logico e non nei meri suoni delle parole nei quali esso pur si dà il suo corpo, e che sono da interpretare, accettare e rifiutare nella dipendenza loro dal pensiero di cui sono corpo e non nell'astrazione, presa per sè stante? Del resto, anche la buona critica delle arti figurative, quando par che additi solo rapporti visivi, in realtà, se ne renda conto o no, li adopera come simboli dei rapporti dei sentimenti-immagini, e perciò un

Fromentin, un Julius Lange, un Berenson, il nostro italiano Marangoni, quali che siano le loro metaforiche terminologie, fanno sentire e intendere l'arte. Simboli, cioè segni di un processo interiore e spirituale, che ha il suo unico fondamento nello spirito del critico esperto e dell'ingenuo amatore dell'arte, che possiede e gode l'opera dell'arte e se anche non ne fornisce la critica vera e propria, si restringe ad accogliere e a festeggiare le opere belle nell'anima sua e a rifiutare le altre, scrollando dinanzi ad esse le spalle, insoddisfatto e fastidito.

II

L'IO E LO STILE.

Il Renan, nei *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, discorrendo del collegio Saint-Sulpice, dice che era ancora l'ultimo luogo in cui si scriveva e si raccomandava di scrivere come a Port-Royal, cioè con «l'oubli total de la forme, qui est la preuve de la sincerité», con la soppressione anche della trasparenza dell'io, e, se bisogna dire qualcosa, dirlo con semplicità, «comme en se cachant». Ed egli protesta in nome degli scrittori e degli oratori, ed osserva che lo Chateaubriand si sarebbe trovato in un bell'impaccio, se egli si fosse imposto di essere «modesto». Veramente, lo Chateaubriand avrebbe anche artisticamente guadagnato alquanto se fosse stato più modesto e meno gonfio di sé. Per altro, la massima di Port-Royal era buona, e non sopprimeva la forma ma la rendeva castigata, cioè bella della bellezza che spetta alla bella letteratura. Non sopprimeva la forma, perchè questa, in quanto è l'espressione che l'animo dello scrittore apporta nel suo scrivere, non si può sopprimere, e la letteratura non richiede altro se non che la si esprima non in modo immediato e rozzo, ma letterariamente, cioè esteticamente, per riverenza verso l'autorità della bellezza che appartiene all'anima umana. Ciò forse il Renan voleva obiettare, ma non formulò bene e non riuscì a ben ragionare quella sua obiezione. Del resto, Biagio Pascal, che è grande scrittore, appartiene a Port-Royal.

III

SIMILARITÀ DI PROBLEMI NELLE ARTI.

La distinzione e il rapporto che sono venuto ponendo tra «struttura» e «poesia», e la teoria che ho data della distinzione, avvertita ma non schiarita prima, tra «poesia» e «letteratura», si ritrovano anche nelle altre arti, come già accennai e come giova forse più particolarmente venire mostrando: al che esorto i ben preparati e fini critici che ora sono in

Italia nelle arti cosiddette figurative, nelle architettoniche e nella musica, alcuni dei quali, del resto, avevano già cominciato a tentare i relativi problemi. La dimostrazione è da dare non per generi artistici (come quando, per es., si distingue il tempio e la caserma, la colonna trionfale e la casa d'abitazione, la medaglia e la moneta), ma per singole e individue opere, analizzandone il carattere e le caratteristiche.

La controversia, che fu ardentissima tra gli estetici, sul quesito se l'architettura sia arte libera o non libera, non si può risolvere se non così, giacchè nell'esame delle singole opere soltanto si scopriranno quelle di esse che sono poetiche di un sol getto dalle altre, che sono altrettanto e anche più altamente poetiche, ma si appoggiano su uno schema e una struttura di carattere estraneo, come rami di piante e foglie e fiori su una parete, e dalle altre ancora che non sono fondamentalmente poetiche ma prosastiche e variamente effusive e variamente oratorie, e hanno tuttavia una forma o finitura estetica, e perciò si chiamano « letterarie », un accento, uno stile, un ritmo, che non discorda ma si concilia e conferisce decoro e bellezza agli intenti sopradetti. Persino nelle cosiddette arti minori vale questo triplice caso, nelle coppe e nei coltelli, nelle collane e negli anelli, nei tappeti e negli stendardi, e in tutte queste arti si adopera una parola, che è « decorazione », l'equivalente di quello che la retorica, nello studiare la forma letteraria, chiamava l'« ornamento » o l'« ornato »; e, come si sa, ci sono « ornamenti » e « decorazioni » di buono e altri di cattivo gusto, cioè letterariamente e artisticamente accordati o discordanti. Con questa più viva ed esercitata sensibilità e questo acume di discernimento molte matasse imbrogliate si dipaneranno e crescerà d'assai, a mio avviso, la chiarezza nelle cose delle arti.

IV

ANGOSCIA E POESIA.

L'oscuro stimolo di un problema morale di azione da deliberare ed eseguire, che dà origine e fa luogo all'indagine mentale della storia, precede altresì la poesia e dà origine e fa luogo alla creazione dell'opera poetica. Finchè, nell'uno e nell'altro caso, non si entra nella via, estetica in questo, intellettuale in quello, si è nell'angoscia, che è priva di genuina espressione, non avendo altra concretezza che quella dei segni o sintomi corporei, voci e gesti o altri che siano, cioè del fatto stesso dell'angoscia. Era questo necessario precedente notato alla buona o adombrato nell'antico detto: *Si vis me flere* etc., e in altri simili. Ma a sua volta la teòresi poetica, la formazione della immagine-parola è necessario precedente del pensiero e dell'intelligenza storica: il che anche era avvertito negli antichi detti, che facevano apparire, nelle origini delle umane società, la poesia precorritrice della storia.

V

PRETESI PROGRESSI DELLA POESIA.

Si dice, ed è un giro di frase che torna frequente nei discorsi dei critici, che il «verismo» fu un gran bene perchè spazzò via il romanticismo sentimentale o scompigliato, e che il «simbolismo» fu una reazione al brutale verismo, e, magari, che il «futurismo» scosse e rinnovò l'aria come un uragano, e che la cosiddetta «poesia pura» restaura il culto della forma; e simili. Ma non si bada che codesti movimenti non hanno niente da vedere con la poesia e con l'arte: sono mode che succedono a mode, la cui qualsiasi importanza è nel variare dello spirito pubblico, ma che rimangono estranee alla poesia e all'arte genuina, verso di esse indifferenti, perchè il genio poetico ed artistico si libera da sè, nei modi che esso solo sa trovare, dai ceppi o dagli allettamenti dell'arte variamente meccanizzata ossia dalla cattiva letteratura ed arte. Tutt'al più, sono talora polemiche nel campo teorico, che, anche quando hanno in questo alcunchè di ragionevole, rimangono inefficaci nel campo della poesia e dell'arte, le quali non nascono mai da polemiche ma unicamente dal cuore e dalla fantasia.

VI

RARITÀ DELLE OPERE GENUINE E ABBONDANZA DI QUELLE SPURIE.

Come è rara una veramente bella poesia, com'è raro un pensiero nuovo veramente profondo; e di fronte ad essi, quante le cose mediocri o pessime, quanti i versi non originali, quanti i pensieri ripetuti o accozzati senza intelligenza! Perchè mai? Dice un epigramma dello Schiller, a proposito della kantiana *Critica della ragion pura*, e della copiosa letteratura che vi sorse intorno: «Allorchè i re costruiscono, i carrettieri hanno da fare». Il detto è arguto, ma non fa esattamente al caso, giacchè senza i carrettieri i re non potrebbero costruire, laddove i genii poetici e filosofici non hanno bisogno dei loro imitatori, ripetitori e impasticciatori. E tuttavia a questi bisogna rassegnarsi; perchè sono naturale conseguenza dell'ammirazione che destano le opere belle e i pensieri veri, ammirazione che si manifesta nella brama di far del simile, di pareggiarli o almeno di approssimarsi a loro. E la colpa è piuttosto dei critici e storici delle arti e della filosofia, che non sono abbastanza «alme sdegnose», e accolgono nella loro considerazione e approvazione e lode e indulgenza tutte quelle opere, che non appartengono nè all'arte nè alla filosofia, ma solo alla moda e al vario interessamento sociale.

VII

RISCONTRI TRA L'ARTE DELLA GUERRA E LE ARTI BELLE NEL CLAUSEWITZ.

Il Clausewitz, nel meditare con spirito filosofico sull'arte della guerra, rivolse il pensiero anche alle arti belle, e alcune sue pagine inedite intorno all'architettura e più propriamente all'architettura delle case di abitazione furono pubblicate nella *Deutsche Rundschau* del 1917 (XLIV, f. 3). In esse si sente lo studio del Kant e della sua distinzione tra bellezza pura e bellezza aderente, che, intesa nel profondo e presa in tutta la sua estensione, dovrebbe condurre — cosa che il Kant non sospettava neppure di lontano — alla distinzione tra poesia e letteratura. Il Clausewitz ben definisce il rapporto delle due, perchè, com'egli dice, la forma bella, il bel tono e il bel colore non si conoscono con l'intelletto, e un paio di rapporti numerici, che ci son dati dall'astrazione e dall'esperienza, e che sono del resto per sé stessi molto insignificanti, non rendono la cosa più comprensibile, perchè l'elemento del bello si coglie solo nell'intuizione. Dall'unione degli elementi sorge il composto, e qui il pensiero mostra la sua efficacia mettendo insieme le forme semplici secondo il concetto che l'artista porta nell'opera sua e istituendo il regno della legge e del criterio giudicante. Ma, sebbene così si possa credere, e dai più si creda, che all'intelletto sia dato il campo più largo e che l'intuizione glielo ceda tirandosi indietro, in ciò si erra, e l'elemento della forma bella è incessantemente richiesto a configurare il composto, e il bello dell'intuizione è infinito e non si assoggetta ad alcuna regola, e può, ancorchè l'intelletto caschi in sbagli e contraddizioni, produrre un gradevole effetto nel complesso. « I due elementi confluiscono spesso in una unica visione: una mera forma bella che ha servito a lungo a un certo significato, viene impregnata da un'idea, che eccita in noi prontamente oscure rappresentazioni e sentimenti quando noi rivediamo quelle forme. Da ciò proviene che la mera abitudine può conferire a tutte le forme una certa forza estetica per modo che l'uomo non affinato trova di preferenza bello solo ciò a cui egli è adusato. La fusione dei due elementi dà, per così dire, le mezze ombre nella serie delle impressioni; e le rappresentazioni e i sentimenti, che da questa semioscurità così dolcemente risuonano, poichè non sono distinti, compongono l'indicibile incanto dell'architettura ». Ora, sebbene il discorso del Clausewitz abbia per oggetto l'architettura, questa teoria riguarda l'arte in genere in quanto si fa letteratura e accompagna e avvolge di sé le espressioni affettive, oratorie e prosaiche che stanno nel suo fondo. Anche nell'arte della guerra egli scorgeva, come nell'arte bella, un elemento intellettivo e un altro puramente intuitivo, non meno necessario del primo. Ma nell'arte della guerra, l'elemento ch'egli chiama intuitivo è nient'altro che la creativa genialità pratica, analoga ma non identica al senso estetico.

VIII

GUSTO CLASSICISTICO E GUSTO ROMANTICO.

Chi, in un certo periodo della sua vita intellettuale, nel periodo giovanile che è sempre dal più al meno romantico, non si è unito *toto corde* al sentimento di antipatia contro il modo di giudicare la poesia del classicismo francese, contro, per es., di un Voltaire che accusava le *extravagances*, le *grossieretés*, le *bouffonneries dégoûtantes* del teatro inglese e dello spagnolo, dello Shakespeare e di Lope de Vega? E chi non ha aperto il suo cuore ai romantici, che si ribellarono a siffatta critica e fecero le vendette del genio poetico?

Ma, pure riconoscendo che i preconcetti classicistici e l'arido intellettualismo portavano i critici francesi e i loro adepti a far torto a opere di grande e schietta poesia e che essi confondevano la legge poetica con quella sociale delle *bienséances*, e pure riconoscendo ai loro oppositori un'idea più propriamente estetica della poesia e della poetica autonomia, ora un più equo giudizio fa avvertire che in quelle teorie e in quei giudizi sbagliati c'era, o poteva essere talvolta, una esigenza legittima, quella della bellezza e dell'arte, e negli opposti romantici un'obliteramento del senso della bellezza e una tendenza a confondere l'arte con la passionalità, la poesia con la materiale realtà, e cioè un peccare nel verso opposto, come altresì era comprovato assai spesso dalle loro ammirazioni e dai loro entusiasmi e dai loro particolari giudizi. Anche insufficientemente meditata era la loro affermazione che la poesia può abbracciare ogni cosa, può dire « tutto », giacchè non apposero al « tutto » e all'« ogni cosa » la cautela: « ogni cosa che riceva forma estetica, ogni cosa che alla forma della bellezza sia stata innalzata in effetto ». Anche l'espressione della passione politica può esser poesia? Eh no, perchè quell'espressione, in questo caso, è sfogo passionale o abile oratoria, e non può, nell'atto stesso, nel suo proprio, esser poesia. Anche la buffoneria? Eh, no, perchè la buffoneria è anch'essa una sorta di oratoria, un modo di eccitamento al riso e all'allegria. Anche l'osceno, come altri aggiungeva? Eh no, perchè l'osceno è un pratico compiacimento procurato a sè e agli altri, e non può come tale entrare nella poesia. Questi e altri atteggiamenti dell'animo umano, per trapassare in poesia, debbono anzitutto perdere sè stessi cioè la loro attualità, esser visti (come si è detto talvolta nella storia delle arti figurative) « à distanza », convertirsi in ricordi di passate commozioni, formare con tutte le altre commozioni uno stato d'animo, un misto sentimento, del quale nessuna parte preponderi e persista o ridiventì alcunchè di praticamente effettuale; e solo così si ha l'*humus*, su cui può sorgere la poesia e la bellezza. Ciò il « romanticismo » non comprendeva, e in ciò fu diversamente ma non meno errante di quel che era stato il « classicismo ».

IX

« LES BIENSÉANCES » DELLE PAROLE.

È stato obiettato che non si possono escludere del tutto le regole della *bienséance* dalla legge dell'arte, perchè nel comporre artistico se ne tien conto in effetto, quando, per esse, si evitano le parole che portano con sé associazioni o equivoci fastidiosi, le frasi diventate volgari o, come le si chiama, i *clichés*, che dan segno di poca elettezza o poca eleganza in chi l'adopera, le parole forestiere di cui altri si compiace e si pavoneggia nel suo dire o alle quali ricorre per pigrizia, e simili. Già: se ne tiene conto, ma non si dà a quelle ripugnanze ed esclusioni un valore assoluto, come quando si esclude quel che si sente inammissibile perchè brutto. Se ne tiene conto come di tutti gli altri svariatisimi sentimenti che brulicano nell'animo umano, che non decidono della forma della bellezza, della quale solo il gusto è *arbiter* (perchè mi viene qui usata questa parola latina? Perchè mi suona dentro l'*arbiter elegantiae* di Tacito e mi giova ora il soffio di quest'aura stilistico-classica). Quale parola, per antipatica o volgare che sia diventata, non può, a volte, servire all'effetto artistico? Anche i repertorii delle parole errate hanno di certo la loro utilità; io consulto ancora talvolta quello di cui mi servivo al liceo, del mio maestro Rodinò, (dove si ammonisce tra l'altro: « Non si dice *Napoleone*, — era il tempo di Napoleone III e dei suoi ritratti, — ma *Pizzo* »!). Tuttavia, il gusto sta oltre e sopra di essi ed è, in concreto, assai più di essi rigoroso, e talora più di essi indulgente o, meglio, redentore.

B. C.