

# Discorso sull'artista, il critico, il pubblico

Autor(en): **Luzzatto, Guido Lodovico**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **8 (1938-1939)**

Heft 1

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-10022>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

---

---

# QUADERNI GRIGIONI ITALIANI

Rivista trimestrale delle Valli Grigioni italiane pubblicata dalla PRO GRIGIONI ITALIANO  
con sede in Coira.

ESCE QUATTRO VOLTE ALL'ANNO

---

---

## DISCORSO SULL'ARTISTA, IL CRITICO, IL PUBBLICO

di GUIDO LODOVICO LUZZATTO

---

*Rompere il silenzio*, in un'ora determinata, per parlare ininterrottamente, direttamente, a un pubblico: rompere il silenzio, per dominare con l'espressione improvvisata e immediata del proprio pensiero l'udito, la mente di tutti i presenti: è pure sempre un atto di audacia, che impone il dovere del massimo sforzo, del massimo dono, della più fervida vitalità. Per molto tempo, io ho sentito che soltanto la parola viva, in atto, davanti ad ascoltatori presenti ed intenti, poteva suscitare l'esposizione dei pensieri essenziali di un pensiero estetico, di una convinzione, di una certezza sull'arte fra gli uomini, sulla creazione artistica e sulla critica, sulla partecipazione degli uomini all'opera d'arte: l'artista, il critico, il pubblico.

L'esposizione orale infatti, permette la ripetizione rinnovellata di un'esposizione, perchè si plasma da sè, in una nuova realtà fisica e formale, che necessariamente riorganizza e ravviva l'espressione. Nell'esposizione scritta invece, si tende alla realizzazione definitiva: si teme di ripetersi, poichè le idee sono già state tante volte date, in mille modi: eppure una sintesi succinta, serrata del pensiero si impone, per agire direttamente e persuasivamente anche sul pubblico dei lettori.

Schopenhauer ha scritto, per l'opera sua, cui tutta una vita si è consacrata coerentemente e continuamente, nella prefazione alla prima edizione, che l'esposizione di un pensiero è tale che nessuna parte può essere la prima e nessuna parte l'ultima, perchè ogni parte è legata alle altre, in reciproca interdipendenza; ed è verissimo, per ogni esposizione di pensiero, per cui sempre da capo ci si domanda: da che parte si deve incominciare? E se si comincia, ingenuamente, con un « dunque », si commette un errore istintivo; perchè si comincia come se si ricominciasse, partendo da un tutto già compiuto.

Dunque....: nella tensione dell'esposizione, il lettore dovrà almeno sentire la simultaneità di argomentazioni che tutte concorrono alla stessa dimostrazione. Si potrebbe cominciare dal critico, o dal pubblico, o dall'artista. Convieni cominciare dalla scaturigine stessa del fenomeno, dal punto originario comune.

E che questo punto originario debba esistere è appunto principio ed essenza di tutto il pensiero.

Riepiloghiamo, ricominciamo: ognuno vede che — idealmente — ogni espressione artistica nasce sempre da un momento di vita vissuta, che tende ad essere espresso, a essere realizzato in una forma che sia realtà per tutti gli uomini.

Esiste, nella creazione artistica, un primo momento, un momento in cui l'opera d'arte è ancora germe — ogni indagine, ogni testimonianza, tanti gridi di dolore degli stessi artisti lo affermano, ed è assurdo negarlo per un principio a priori: un momento in cui l'opera d'arte cioè è stata già vissuta dalla fantasia: e tante volte si presenta, in germe, molto migliore e molto superiore a quello che poi l'esecuzione può ottenere. Ora, questo primo momento, o momento fantastico, è appunto comune all'artista e agli altri uomini: o effettivamente, o potenzialmente.

La comunanza sola di questo momento permette che l'espressione artistica attuata si comunichi, cioè sia vissuta di nuovo dal pubblico che trova così espressa nell'opera d'arte quello che egli stesso avrebbe voluto esprimere.

La contemplazione che un uomo ha vissuta ed ha goduta, è già un atto creativo e non passivo: questa non è un'idea astratta, un'affermazione romantica, ma una constatazione di fatto, perchè l'uomo che ha contemplato e compreso un paesaggio, una figura, un essere — in senso visivo e plastico, o in senso psicologico e umano, ha sempre compiuto una semplificazione, una trasfigurazione, anche se non se ne è accorto: ha sempre enunciato una rappresentazione, anche se non sa nè dirla nè dipingerla: nella sua emozione, nella sua gioia di vita intensa, è implicato sempre questo fatto.

Nessuno può avere contemplato veramente un paesaggio senza avere semplificato in sé un quadro espressivo, che non può comprendere tutta la registrazione ottica, grafica; che non può a meno di avere compiuto astrazioni, esclusioni, onde giungere appunto alla visione unitaria ed espressiva, che può essere posseduta.

In questo senso: quella che si chiama deformazione nelle arti figurative moderne, se è autenticamente artistica, è l'esecuzione fedele di una deformazione che è avvenuta già nella visione fantastica, e che perciò è vera.

E bisogna stare attenti, se l'antipatia per l'opera d'arte moderna in certa gente, non è antipatia per quello che è arte, espressione, creazione di fantasia semplicemente in tutte le opere: se la preferenza affermata per opere d'arte antiche non è in realtà preferenza per quello che non è arte

nei quadri, ma appare invece soltanto o come bravura nell'imitazione, o come bellezza di natura (belle donne ecc.) attraverso il dipinto.

Se questo momento comune non esistesse, l'artista sarebbe un essere isolato, diverso dagli altri, di un'altra specie; ma così non è. Per l'artista — soprattutto per l'artista già sicuro di sé, ma in piena attività — naturalmente il primo momento di fantasia, diventa subito qualche cosa di più che per il pubblico estraneo ad ogni possibilità di manifestazione: diventa cioè già il momento creativo, l'anticipazione dell'opera, non più un'entità immateriale assolutamente, ma un'entità che già incarna in sé parole, o figure, o musiche. Ma dall'uomo comune al grande artista, non esiste che una scala crescente ininterrotta, di tante gradazioni: al di là della creazione soltanto, si ha la spiegazione dell'arte stessa, e del suo senso, e della sua funzione: per questo, la figura dell'artista mancato, dà, in certo modo, la chiave di tutto il fenomeno della creazione artistica: di tutta la fisiologia della creazione artistica, nel suo processo, e nel suo eterno dramma: poiché si può dire che praticamente non esiste un'opera d'arte perfetta, e proprio le più grandi, le più geniali, per lo stesso sforzo sovrumano, per la stessa ispirazione soverchiante, rivelano più facilmente, più evidentemente i loro difetti: e difetto vuol dire, ciò che è mancato nella realizzazione finale in confronto a quella che essa avrebbe dovuto riuscire ed essere.

Il discorso ci porta così precipitosamente, prima di avere sviluppato l'argomento essenziale dell'uomo quasi artista, alla funzione del critico.

Se non esistessero che opere d'arte perfette: se non esistessero infine che opere d'arte vere, e opere che sembrino, ma non siano d'arte, il critico non avrebbe niente da fare: o avrebbe soltanto da dire sì, no, e tutto il resto sarebbe letteratura.

Ma invece, la critica ha una funzione importante ed essenziale, e creativa nel senso che compie la manifestazione d'arte, ne estende le possibilità d'azione: perchè il critico è colui che, per un dono, che è un dono come quello dell'artista creatore, ha il senso di vedere nel risultato il germe, per una trasparenza della genesi: riconosce quindi, tocca il nucleo fondamentale, distingue gli elementi negativi sopravvenuti, e chiarifica così l'opera d'arte: fissando con certezza i valori vitali e fondamentali, spianando la via perchè gli altri li riconoscano.

Uno dei fatti più strani della nostra epoca è che nessuno scrittore, poeta, e neanche i musicisti hanno mai pensato a imprecare contro i critici: i pittori e gli scultori invece hanno per lo più la tendenza a non capire la critica, a svalutarla, spesso anche a insultarla nel modo più volgare.

Con analoga volgarità spesso hanno insultato la critica anche gli eruditi, i filologi. Ma queste insultazioni e queste svalutazioni e queste incomprensioni trovano poi il loro parallelo — che dovrebbe fare riflettere gli artisti — nel disprezzo spesso manifestato dagli scienziati per la poesia e l'arte stessa.



Gli scrittori, più consci del dubbio sempre possibile sulla vitalità reale delle loro opere, hanno sempre sentito il bisogno intimo anzi della critica.

Gli artisti moderni non hanno sentito, per lo più, questo bisogno, perchè nella loro ignoranza, hanno creduto semplicemente che il giudizio critico spettasse a loro. Ora, non ci si deve mai stancare di ripetere che, salvo l'eccezione — abbastanza rara, benchè non esclusa — in cui l'artista possiede anche il dono del discernimento critico, normalmente il giudizio degli artisti creatori, specialmente per le manifestazioni d'arte più prossime alla loro, è il più soggettivo di tutti, completamente deformato e disorientato dall'aspirazione esclusiva, dalla tendenza della loro arte: e qui, posso dare l'esempio di uno scultore contemporaneo, che, avendo una tendenza esclusiva all'espressione delicata di superficie, credeva davvero che anche le statue greche dovessero essere vedute soltanto nel buio con un fiammifero — come le opere sue — seguendo cioè la multipla onda del rilievo superficiale, e come se i Greci non fossero stati anche costruttori della statua; mentre un altro scultore che aveva la tendenza a una forte accentuazione anatomica, credeva davvero che Michelangelo, che Donatello, avrebbero accentuato — come lui — le ombre, gli incavi, se, come lui, avessero avuto la fotografia, che serviva a suggerire l'accentuazione del chiaroscuro.

E queste non sono eccezioni, questo è caratteristico per l'artista creatore: il pittore impressionista delicato, che ricerca la sua espressione nella fusione atmosferica, non sa vedere la bellezza di un disegno tagliente, odia la linea: la bellezza si confonde per lui alla bruma azzurra o alla fusione del colore in uno stagno, e, sinceramente, egli odia le giornate di vento in cui tutto è troppo cristallino: non sa capire che per un altro artista invece, proprio la giornata di vento, è la giornata di gioia visiva, nel trionfo della chiarezza plastica gagliarda.

E gli equivoci dei pittori, i quali hanno creduto di fare perfino teorie della loro personale tendenza di sensibilità, sono arrivati al punto che si è voluto negare che *la linea* esistesse in natura: come se essa non esistesse in sè, nella nostra sensazione visiva, per esempio nel profilo di distacco di un monte, più o meglio che il colore stesso: l'una e l'altro essendo del resto, come ogni nostra affermazione, un'astrazione che certo, nella natura non esiste a sè.

Ora, il critico è precisamente colui che invece, per il suo dono, che gli dà un impulso necessario ad attuare la chiarificazione sua dell'opera d'arte — così come all'artista creatore è dato un impulso necessario, ad attuare la sua espressione formale — poichè tocca il nucleo fondamentale, è il più obbiettivo, è il meno soggettivo o il meno impulsivo, fra coloro che guardano un'opera d'arte.

Certo — e qui tutti gli argomenti si affollano, e premono e vorrebbero essere detti tutti in una volta — nessuno è completamente obbiettivo, ogni critico ha i suoi limiti, che egli deve conoscere: e soprattutto, poichè la ca-

pacità della penetrazione critica dipende dalla comprensione immediata del processo creativo, non si può essere critici se si prende il risultato senza vedere come esso è nato: quindi alcuni sanno essere critici soltanto per la letteratura, altri per le arti figurative; mentre godono la musica, ma — incapaci di capirne il processo creativo, e la tecnica — la prendono come si prendono i prodotti di natura, e non possono intaccare l'opera compiuta, non possono quindi dare la comprensione critica delle opere musicali. L'ideale sarebbe se un critico potesse porsi ugualmente davanti a tutte le opere d'arte, data l'unità del fenomeno dell'espressione artistica, ed anche spesso il parallelismo e l'affinità fra musicisti, pittori, poeti; ma se manca la consapevolezza del processo creativo, manca la chiaroveggenza, la *certezza* cui un critico, nel suo campo, deve poter giungere.

Ed ho adoperato l'esempio della musica, invece che viceversa, perchè la musica nasce in un mondo di suoni tutto suo, è più difficilmente accessibile a coloro che non sono musicisti: e raro è che il musicista sia anche critico: questa è la ragione per cui la critica letteraria è la più fiorente, e la critica musicale la più arretrata e scarsa.

Venendo al concreto, e toccando gli elementi più grossolani, che cosa fa il critico? Esso isola la creazione artistica nel suo proprio divenire espressivo da tutte le impressioni esterne: anzitutto dunque, dal proprio stato d'animo — dal colore di una giornata, intorno all'effetto di una cattedrale — un quadro dalla cornice (che per il profano basta spesso a traviare il giudizio) — un'architettura, però, soprattutto dagli elementi esteriori — una composizione musicale, dalla sua esecuzione se è possibile, dagli effetti appariscenti ecc. Ognuno capisce che cosa voglio dire: come esiste, parlando grossolanamente, la cornice e la collocazione di un quadro, la cattiva luce e il colore della parete, il cielo azzurro e la luce rosea per un edificio ecc., così esistono tanti altri elementi che distolgono dalla comprensione intrinseca di quello che un'opera d'arte è veramente.

Soggettivamente, il pubblico che non vuole dare un giudizio critico, ha tutto il diritto, sempre, di abbandonarsi a rivivere soltanto l'opera d'arte qual'è, nel suo aspetto concreto, nella sua azione effettiva. Ha tutto il diritto di amare poeticamente anche libri, romanzi mediocri, pitture povere, se suscitano per l'evocazione un piacere per la fantasia: per esempio, un romanzo può piacere perchè parla di un paese noto in modo piacevole, anche se la rappresentazione non è veramente realizzata; ma forse soltanto il suono dei nomi, e poi l'ingenuità degli accenni favoriscono il ricordo grato, per la nostalgia di un lettore che conosce quei luoghi: oppure, per esempio, una persona si entusiasma per un quadro che rappresenta macchie di sole sparse in una foresta verde fitta; il quadro in sé è mediocrissimo, ma la persona sostituisce a quelle macchie di sole, le macchie di sole che ha nella sua propria fantasia: non si accorge che il pittore non ha dato nulla, qualche cosa per caso corrispondeva a un proprio ricordo caro, a un momento

proprio di contemplazione vissuta in un bosco simile: onde il contemplare che non si sorveglia, attribuisce al quadro una suggestione che è provocata soltanto da una reminiscenza e cioè dalla propria fantasia creatrice.

Naturalmente, alla dote della critica, devono aggiungersi l'esercizio, la pratica, la coltura che permette di non farsi ingannare da un'imitazione ecc. Per tutto questo, la critica è necessaria: e benchè la critica, il giudizio critico abbiano commesso sempre errori enormi — e proprio questo — il lavoro per la verità deve procedere.

Tutti si sono sbagliati, anche i più grandi uomini: il che non può dimostrare certo che l'opera d'arte non esiste del tutto, che la creazione celebrata del genio è un'illusione, che tutti i valori sono soltanto relativi: il che equivarrebbe a dire che l'arte non esiste. Ma si deve lavorare ininterrottamente alla critica, e alla critica della critica, per riparare le ingiustizie, per giungere alle revisioni, alle rivalutazioni, alla comprensione dei veri capolavori. Contro i relativi scettici, che non si accorgono che negando questa ricerca della verità, negano la realtà stessa dell'arte — per esempio dell'arte di Omero, Dante, Michelangelo, Goethe, per nominare alcuni capolavori che non sono quasi contestati (benchè anche questi, tutti, siano stati contestati da certuni e da alcune epoche). L'esperienza dimostra che da sè, l'opinione pubblica anonima, o il pubblico inerte, non riescono a fissare il successo durevole e la valutazione definitiva di un grande artista: sempre c'è voluta la parola convinta e la dimostrazione esplicita di un critico. Se questa parola non viene, un libro può essere letto molto o poco secondo gli anni e i luoghi, può diffondersi ed essere di nuovo dimenticato: non riesce mai a prendere un posto determinato in alto, fra i più grandi tesori dell'umanità.

Ma — dirà qualcuno — che cosa fa il pubblico, se ha bisogno di essere guidato dal critico, e che il critico dica che è bello prima di ammirare? L'obbiezione ha l'apparenza della giustificazione, eppure non lo è. Il pubblico stesso, se la mente del singolo è portata a questo, e non preferisce godere semplicemente a caso quello che gli si offre, deve essere educato a poco a poco dal critico al giudizio critico; ma da sè, il pubblico primitivo potrà godere, sì, per esempio un quadro o una poesia che rispondano alla sua sensibilità (mai tutta la grande arte è buona per tutti), ma da sè non saprà dire se ammira l'opera come l'opera di un buon dilettante o come l'opera di un grande artista. Da sè, se senza nessuna indicazione, il pubblico dovesse cercare in una chiesa o in un'esposizione poche opere eccellenti, fra migliaia di opere appariscenti e false, evidentemente, si perderebbe disgustato: eppure questo non vuol dire che, quando gli si indica fra mille la sola opera sublime, una fine creazione di Raffaello, ammira soltanto perchè gli si dice di ammirare; ma rivive l'opera d'arte eletta dopo che il lavoro della valutazione critica è già compiuto: assurdo chiedergli che, senza pre-

parazione, faccia da sé l'esame critico di tutte le opere, discerna gli inganni, gli errori, il falso stile, per giungere al godimento dell'opera d'arte vera.

Ed una o due parole poi possono bastare per togliere quello che fa velo, per far vedere un'opera d'arte come deve essere veduta, togliendo di mezzo l'effetto o il pregiudizio che impediscono di accogliere la comunicativa. In ciò consiste il *far capire* un'opera d'arte: non si tratta di imporre un'opinione, ma di sgombrare la via perchè l'opera sia accolta come dev'essere: ossia, in certo senso, sia ricondotta alla sua vitalità immateriale, alla sua comunicativa in atto, da quello che è l'involucro materializzato, con tutto il peso morto della materia estranea ed esterna.

Ove l'opera d'arte non fosse questo, un germe di vita immateriale che deve realizzarsi non in altra materia, che nella fantasia del pubblico, ove essa non procedesse da una sorgente, in lento processo, ove il risultato non fosse sempre inadeguato alla prima idea, la critica non avrebbe senso. Così, essa ha una funzione necessaria e predominante, perchè l'arte viva ed agisca fra il pubblico.

Nella sua espressione definitiva, il critico espone la sua analisi, la sua comprensione, la sua scoperta dell'espressione nel risultato concreto di una opera. Nella sua applicazione pratica, il critico può anche — con un po' di comprensione psicologica — condurre il singolo alla comprensione di un'opera, lavorando per lui a togliere di mezzo ciò che gli impedisce di vedere, di apprezzare un'espressione. Goethe e Stendhal potevano passare indifferenti davanti agli affreschi stupendi di Giotto, di Benozzo Gozzoli senza vedere niente, mentre oggi essi ci sembrano agire irresistibilmente su tutti: perchè? Perchè non erano stati avvertiti, perchè quindi non andavano al di là di un aspetto superficiale che escludevano, perchè ignoravano che in quelle forme, dal fondo di una fantasia creatrice, potesse essere realizzata un'espressione intensa coerente: che poi, quando si è veduta in sé, appare sempre più soverchiamente, grandiosa, stupenda. Gli impedimenti alla giusta visione, cioè ad accogliere la comunicazione di un'opera d'arte, non sono diversi verso le forme nuove d'arte, che verso quelle di cento anni fa o verso i primitivi. E' sempre semplicemente un non aver scoperto il punto di partenza, la fantasia creatrice che agisce e dà senso a quel linguaggio di forme: si tratti di Picasso e di Chagall, di Van Gogh e di Cézanne, di Monet e di Liebermann o, a ritroso, di Ingres e di David, di Tiepolo e di Dürer e di Botticelli e di Giotto e di Cimabue.

Eppure l'assoluto c'è, creato in quell'interna coerenza di forme, e nessuno che abbia vissuto le gioie più alte, ne può dubitare. Ma non tutta l'arte può e deve parlare ad ognuno di tutti gli uomini — e per molti secoli e in ogni paese, ci si è abituati a capire e a sentire soltanto una manifestazione, in un certo linguaggio e stile, soprattutto per le arti figurative, dove l'affetto dell'apparenza esterna (e quindi l'idiosincrasia eventuale



della sensibilità per tutto un modo di manifestardi), è più forte, in confronto all'espressione effettiva, che non sia in letteratura.

Grandi progressi ha fatto quindi, per la prima volta nella storia della civiltà, la comprensione delle opere d'arte di tutti i tempi e i paesi, grazie all'arte della critica d'arte. Ma la critica è stata dettata dal senso immediato del processo creativo, ha lavorato in questo senso — sempre — senza sapere che lo faceva: soltanto una critica cosciente della sua ragione di essere, dei suoi presupposti, della realtà del fenomeno del processo creativo, saprà finalmente mettere a posto chiaramente tutti gli artisti; allorchè non crederà di doverli mettere tutti sullo stesso piano, ossia tutti i quadri come gli altri quadri, e un dipinto di Van Gogh come uno di Tiziano o di Raffaello, ma capirà che deve situare queste varie cristallizzazioni della creazione in divenire, per giudicarle, a diversi gradi nello sviluppo dell'opera d'arte, e comprenderle come diverse manifestazioni espressive: non tutte come quadri che abbiano lo stesso scopo e la stessa ambizione di forma piana definitiva per la parete.

Ed il metodo della critica d'arte dipende dal riconoscimento retto del processo creativo: onde, per la critica di un grande artista, altro non si fa che ritrovare dove egli è riuscito a realizzare meglio e più pienamente se stesso: ed intorno a quel centro, si studiano poi tutte le opere minori e meno felici della sua realizzazione.

Lo studio degli stadi diversi di creazione di un artista: così come lo studio delle copie, traduzioni, imitazioni, interpretazioni, esecuzioni, cioè degli studi successivi alla stessa creazione compiuta, dà la chiave per la comprensione scoperchiata, addentro, del processo creativo, del divenire progressivo di un'espressione, dall'esperienza all'esecuzione, all'applicazione e a tutte le manifestazioni derivate.

Tutto questo può fare la critica, e soltanto la critica, per cui la genesi è sempre trasparente nel corpo di un'opera d'arte: per il critico nato, è impossibile considerare un'opera d'arte qualsiasi senza sentirla, così, nel suo divenire. Soltanto coloro che non hanno il senso delle intenzioni, del rapporto di un risultato con le sue origini, con il suo nucleo o germe o seme, possono vedere l'opera d'arte come la natura, in sè, e goderne in modo puramente soggettivo.

Ma anche per il critico, la consapevolezza dell'espressione e della genesi, l'involontario e imperioso impulso ad un'analisi che intacca e che disfa il risultato concreto per dimostrarne la vera essenza e vitalità, non escludono mai che egli anzitutto e soprattutto, come tutto il pubblico, debba accogliere l'opera d'arte nella sua bellezza: ossia, come tutto il pubblico, fare quello che il creatore ha voluto: riviverla nella propria fantasia.

E così, al di là degli artisti e degli artisti mancati, ritorniamo a studiare il pubblico, ossia gli uomini, dai quali parte l'impulso alla creazione dell'opera d'arte: e ai quali l'opera d'arte ritorna, perchè per essi è creata.

Ora, qui è il punto più importante. La vita della fantasia, ossia il virgulto dell'arte — l'incipiente e potenziale creazione di bellezza — esistono in tutti gli uomini, o, per lo meno, in quasi tutti gli uomini: chè quelli che non hanno nessuna esperienza di fantasia sono esseri aridi o abbrutiti, molto rari. Ma non esistono soltanto diversi gradi, esistono soprattutto diverse tendenze. Quello che volgarmente ed erroneamente si chiama: sentimento della natura, e che non è un sentimento passivo, ma un'attività (e ogni uomo cosciente sente sempre, dopo aver vissuto un'ora sublime di contemplazione, che egli ha attuato qualche cosa, che in certo senso egli ha compiuto quello che doveva compiere, il suo destino di uomo nell'universo), altro non è che: la disposizione della fantasia a vivere l'esperienza del paesaggio. Ancora, si deve notare che — benchè noi tante volte facciamo fatica a crederlo — alcuni sono ciechi di fronte alle bellezze più alte di un paesaggio, di montagna, per esempio, e invece vivono, con la loro fantasia, il paesaggio della campagna o del mare.

In senso vario poi, la fantasia di tutti gli uomini anche non artisti, è più o meno visiva, coloristica o plastica, costruttiva o impressionistica, auditiva o architettonica.

Tutti sono consapevoli più o meno del così detto « sentimento della natura », semplicemente perchè per lo più si è più consci di dedicarsi apposta alla visione dei paesaggi nuovi. Ma si dovrebbe parlare nello stesso modo del « sentimento dell'umanità » dei paesaggi umani, degli aspetti interiori ed esteriori, della fisionomia e della psiche degli uomini. Ossia: la fantasia può essere più o meno attiva anche nell'esperienza obbiettiva, nella conquista poetica, nella curiosità, se si vuole, delle persone. E la fantasia che è dedita al paesaggio darà poi la possibilità sola di partecipare alle realizzazioni artistiche del paesaggio, in pittura come in poesia. Un uomo che non ha mai contemplato con gioia un paesaggio, non potrà neppure leggere una descrizione — non saprà che cosa farsene — e così non potrà apprezzare neanche un quadro. Il germe, il primo momento deve essere comune, ossia almeno potenzialmente comune.

E nello stesso modo, la sola partecipazione fantastica agli uomini, il piacere di conoscerli in sè, al di fuori di ogni rapporto pratico, dà il pubblico per i ritratti, dà i lettori della figurazione psicologica dei personaggi. E così è per tutte le cose. Chi è cieco per gli uomini, non potrà mai capire la grandezza dei più fini scrittori che rivelano meravigliosamente la vita dei loro personaggi.

Alcuni si accorgono che un paesaggio pur meraviglioso è venuto a noia ad alcuni spettatori, che prima lo amavano. Allora dicono, impropriamente, che ne sono sazi. Ma questo non avrebbe senso se il paesaggio fosse soltanto un piacere fisico e passivo; invece se è un'esperienza per la fantasia attiva e creatrice, e se questa fantasia ha esaurito la sua conoscenza di un pae-



saggio, allora interviene quel senso di indifferenza: perchè la fantasia ha già creato in sè, poeticamente, la scoperta di quelle forme, di quelle « Stimmungen » che il paesaggio poteva dare. Una fantasia portata più verso l'esperienza della struttura, dell'aspetto dei luoghi, preferirà viaggiare: una fantasia portata invece piuttosto per l'esperienza dei piccoli particolari della natura, e per l'aspetto delle ore e delle stagioni, preferirà rimanere nello stesso posto; ma sempre si tratta di novità, nello stesso senso, soltanto in vario modo, per l'attività essenzialmente creatrice della fantasia. Si noti poi che — come in tutto — l'azione è reciproca: e che mentre la vita della fantasia dà il mezzo per la partecipazione all'arte, l'arte poi accresce, rivelando finezze più squisite, la stessa vita contemplativa della fantasia.

Uomini dalla fantasia più viva preferiscono la natura all'arte, uomini dalla fantasia più debole e dall'educazione più delicata, trasportano invece tutta la vita della fantasia nel godimento specializzato di opere d'arte, e non amano la natura più.

Anche senza essere artisti, gli uomini imparano a poco a poco a coltivare, a proteggere la vita della loro sensibilità, la creazione interiore delle loro fantasia: vogliono quindi un certo ordine, un certo risparmio, un'armonia e un'economia perchè le notazioni dell'esperienza fantastica siano più terse e più pure, non si sovrappongano e non si confondano brutalmente, disordinatamente.

Ho osservato più volte che un uomo che ha una fantasia intensa prova un rispetto per la creazione attuata nel suo mondo interiore e, per esempio, dopo un'esperienza eccelsa, sublime di contemplazione fulgida di montagna, non soltanto non vuole, non può partire per un'altra escursione, sovrapporre altre immagini; ma brama buio, pioggia — per riposare —. Forse per riposare la retina? Ah no! per incorniciare artisticamente con il contrasto quella visione che, non dipinta e non cantata, porta in sè, e che vuol conservare nel suo mondo interno.

E ancora: la fantasia degli uomini, tanto intensa che li fa quasi artisti, li rende sensibili anche per la bellezza, la grazia di altre cose, di combinazioni, di accordi, di incontri e di concordanze fra gli elementi più diversi.

Teoricamente, i sofisti possono dalle loro costruzioni dogmatiche e vuote, negare l'evidenza di questa realtà umana. Praticamente, nel linguaggio involontario essa si manifesta ogni giorno, in mille modi.

Discendevamo per esempio un giorno, nello splendore raggiante di un pomeriggio, verso il piano di Celerina, davanti alle luci degli spalti di Muottas Muraigl, nell'oro d'autunno, nel cuore dell'Engadina «mamma di bellezza»: e in quell'istante di ebrezza contemplativa, mentre accennavo a queste e a quelle bellezze di forma, dicevo che non potevo capire vi fossero persone pur insensibili alla visione irresistibile: ed allora una persona che mi accompagnava, replicava: «ma questo è già artistico». Artistico, perchè? Io non dipingevo e neanche parlavo con eloquenza, nè quella persona pen-

sava a miei scritti: era soltanto l'impressione spontanea che quella conquista intensa della visione fulgida di natura, fosse già un principio di vita dell'arte: come è, ed essa è data a tutti gli uomini, essa deve essere propagata a tutte le creature quasiartiste, che per brevità e per abitudine chiameremo le creature sensibili, e che sono sparse dovunque, attraverso tutte le moltitudini: perchè l'accesso all'arte, e la vita di fantasia creatrice, che è la vita umana vera e degna di essere vissuta, non hanno nulla a che fare con l'istruzione, soprattutto con l'istruzione sistematica e specializzata che si dà, e si deve dare, negli studi specializzati.

Tutti gli uomini sono in varia misura, quasi artisti: e la loro fantasia è la vera materia in cui i creatori realizzano in ultimo le loro opere: oh, non soltanto i poeti, per i quali Schopenhauer lo osservava, non soltanto gli scrittori e gli oratori, coloro che con viva voce versano un miraggio di forme e di pensieri nella fantasia degli ascoltatori, perchè in essa viva; ma, al di là dell'oggetto materiale che accoglie l'impronta del messaggio, anche tutti gli altri creatori: anche Michelangelo non ha decorato soltanto come un imbianchino, per il capriccio di un papa, il soffitto della cappella Sistina: egli ha creato i suoi giganti nudi e i suoi profeti balzanti e le sue sibille monumentali, perchè nella fantasia degli uomini quella forza di salute gagliarda si realizzasse, si moltiplicasse: perchè dal soffitto della Sistina, che non si può contemplare che con il torcicollo, o guardando a fatica in un piccolo specchio, o stando distesi supini sui banchi, quegli affreschi impetuosi vivessero nella fantasia dell'umanità futura, e perchè ogni piccolo umano, uscito dalla sua pena quotidiana e dalla sua sorte meschina, potesse sentire, contemplandoli, che l'anima sua era divenuta l'anima di Michelangelo.

Per questo, non soltanto lo studio dell'arte deve andare al di là delle realizzazioni, e anche al di là degli artisti, ma il culto, ma l'amore dell'arte, ma lo stesso mecenatismo devono andare al di là degli artisti, verso il pubblico, verso l'umanità vivente nella potenza della sua fantasia.

E se la critica d'arte può sola riconoscere definitivamente ed indiscutibilmente, al di là delle testimonianze emotive e delle simpatie individuali, i valori assoluti delle opere d'arte e dei grandi creatori, essa può sola portare al di là di quello che gli artisti hanno ottenuto, la loro azione espressiva, perchè libera la parte vitale degli elementi negativi: un'altra critica psicologica, sottile, attenta, penetrante, dove sapere riconoscere la realtà della vita di fantasia negli uomini che non sono artisti creatori, che non si esprimono cioè in opere d'arte.

E come è possibile? E' possibile, quando si sappia con chiarezza e con certezza che questa realtà di creazione interiore è una realtà che si può toccare, per così dire, e riconoscere.

Lo ho detto al II Congresso internazionale di estetica di Parigi, ed è stampato nel riassunto della comunicazione: è forse più facile ingannare il

pubblico con falso virtuosismo come artisti, che ingannare quando non si è artisti, che far credere a un giudice perspicace che la creazione interiore esiste davanti alla natura, davanti alle persone, quando non c'è nulla: la manifestazione relativa, difettosa, imperfetta, goffa può difficilmente trovare trucchi: e nelle lettere e nelle parole e nello stesso contegno si deve sapere sentire la sincerità, la realtà umana di una attività della fantasia.

Se è orribile uccidere l'anima di un artista, schiacciandone ed estirpando la sua vocazione, è orribile anche spegnere in tutte le altre creature umane la vita dello spirito, l'impulso a giungere alla grande liberazione, nell'ebbrezza contemplativa dell'universo, della multipla anima umana o del firmamento e di quelle ore di crepuscolo puro nella natura che sembrano fatte per darci nel presente il senso dell'eterno, e l'elevazione e la beatitudine paradisiaca.

Non soltanto l'arte — vertice di un'ascensione umana che avviene dovunque — avrà un'irradiazione più ampia, ma l'umanità giungerà al compimento armonioso di sé, per cui l'arte è come una punta avanzata, un avamposto.

Certo, per l'accesso alla vita contemplativa serena, all'eterno, è necessario prima di tutto che la fame sia saziata, che la miseria sia vinta: eppure, malgrado la compassione dolente, tormentosa per la sofferenza estrema, io credo che il trapasso alla vita cosciente, alla vita libera dello spirito contemplante, sia ancora più importante per l'uomo che il trapasso dal male della miseria alla sua guarigione.

Il senso, che la tragedia dei grandi creatori che si sono consumati e straziati per dare l'opera loro, può avere in ultimo, non può essere soltanto nell'esistenza e nella conservazione di alcune tele e di alcune statue di più: è nel fatto, che quel fervore voleva e doveva promuovere con la sua rivelazione tanta maggiore vita di fantasia, quindi tanto maggiore infinito, libertà, felicità nella vita degli uomini. Il cammino di una vita individuale è sempre piccolo, anche quello che pare il più grandioso: soltanto vivendo molte vite, soltanto perdendo sé nella partecipazione fantastica multipla dell'arte e alla natura, l'uomo giunge alla esistenza immensa, all'università dell'essere: in quel dominio della fantasia che abbraccia l'universo e in cui istantaneamente, di colpo, per tutti gli esseri trasfigurati e rapiti, si raggiunge l'uguaglianza più vera.

Abbandonati i dolori che a ognuno sono dati, abbandonata la via obbligata del piccolo pianeta che è la sorte di ogni singolo uomo, l'essere partecipa alla vibrazione fulgida del firmamento, alla bellezza perenne del mondo.

Questo è il senso dell'arte, della vita dell'arte negli uomini, e della vita fervida degli uomini comuni.

Per questo, avviene il fatto, che in sé pare grottesco e contraddittorio, che artisti mancati, mediocri, provino nel loro lavoro le stesse voluttà, le

stesse ebrezze, la stessa passione che i grandi autentici creatori: e per questo talvolta ci è simpatica, da vicino, anche la vita di pittori mediocri: non il loro risultato ci piace, ma la gioia della loro vita contemplativa, che è uguale a quella di altri uomini, che non tentano di dipingere.

Ma questa simpatia umana non diminuisce la necessità di giustizia, e di chiara valutazione critica. Anche nei bambini, nelle manifestazioni letterarie o grafiche dei bambini, si dovrà imparare a distinguere da un maggior talento manuale o da una maggiore correttezza, quella che è esternazione diretta di più fantasia viva.

Si ricordi che tutte le opere d'arte sono in certo senso mancate — o quasi tutte — e che anche per i creatori il momento di più alto gaudium è durante la creazione, non al compimento: ed in quel momento, non è gioia di orgoglio, ma anzi gioia di uscire da sé, come un lucido frutto esce e si stacca dall'involucro e dal ramo: uscire dall'individualità e dalla vita pratica, in una pienezza che supera e fa dimenticare tutto il resto anche se, dopo, esiste, oltre che l'inevitabile vita pratica dell'uomo, anche una vita pratica, penosa e difficile, delle opere.

Proprio i più grandi creatori — Ibsen per esempio — nel successo e nell'insuccesso, portano poi sempre in sé il dubbio angoscioso sul valore autentico dell'opera loro: e a questo dubbio può rispondere soltanto, definitivamente, la comprensione critica, il sì che ne è la conclusione.

Prima di finire un discorso serrato e un po' disordinato, vorrei dire quanto questo pensiero vuole essere non soltanto accolto con stima, ma essere accettato nel consenso convinto.

Si è deplorato, giustamente, qualche volta, che in argomenti politici e sociali la ricerca del vero sia resa più difficile perchè la passione degli interessi toccati insorge contro l'indagine sincera; ed è vero; ma io ho deplorato più volte all'opposto che in argomenti come questo, la passione della ricerca del vero mancasse del tutto, che alla battaglia si fosse pronti a sorridere con indifferenza, come se un'esposizione valesse soltanto come un esercizio acrobatico o sportivo artistico che si ammira con compiacimento: sia vero o falso quello che si dice.

Ora invece: quello che importa è la verità. La causa dell'arte — la causa, insieme dell'artista creatore, tanto paurosamente isolato oggi, del critico, tanto insultato e deriso, soprattutto dagli artisti, e del pubblico lasciato da parte come estraneo al problema — è estremamente, profondamente importante per la vita degli uomini.

Le dimensioni, la velocità, lo spazio, il numero mutano enormemente nell'esistenza degli uomini; ma il problema essenziale della vita rimane più uguale a se stesso che non si creda, abbagliati dalle quantità che non trasformano gli stati d'animo.

In altri tempi, la partecipazione ristretta e un po' convenzionale per-

metteva tuttavia a un artista di Firenze, di Siena, di Bologna, di vivere in mezzo al fervido consenso dei suoi contemporanei.

Oggi, alcuni artisti apparentemente fra i più fortunati, a Parigi, a Torino, a Milano, mi dicevano quasi con le stesse parole, come sentivano intorno a sè il vuoto: questione pecuniaria a parte, nessuna vera risonanza, nessuna vera giustificazione, nessun'azione sensibile infine dell'opera loro. E se è così per coloro che apparentemente vincono la battaglia e trionfano, che dire di tutti gli altri.

Manca, proprio nel pubblico, l'eco alla voce degli artisti, lo stesso senso di carità verso lo sforzo dei creatori, manca perfino spesso la fiducia nella loro sincerità.

Soltanto una coscienza critica, un senso sicuro di quello che è l'arte e l'arte mancata, può restituire quella partecipazione dalla radice all'attuale libera manifestazione delle arti figurative. Il senso critico è, per alcuni che vi sono portati, tanto necessario, che una persona amica mi diceva di essersi completamente disinteressata dell'arte dopo aver perduto la fiducia nel proprio giudizio, aver perduto cioè il senso di sapere discernere l'arte autentica.

Tutti, in tutti i tempi, si sono sbagliati qualche volta; ma l'opera del critico deve essere seguita e capita, nella sua indagine verso il vero, perchè abbia forza, perchè vinca contro la falsa critica, come l'arte vera contro la falsa arte.

Un erudito diceva: noi prepariamo il palco su cui gli altri fanno le capriole: certo, gli eruditi preparano il palcoscenico; ma lo scopo del palcoscenico è appunto quello che gli artisti vi sanno fare.

Un pittore diceva: uno fa un uovo, l'altro lo rompe: l'artista e il critico. Il critico non ha mai distrutto un'opera: le ha consacrato anzi il diritto alla vita, ne ha constatato la vitalità.

Nell'incomprensione per la funzione e per l'assenza della critica d'arte, si manifesta tutto il malinteso, tutto il malessere che è nella vita attuale dell'arte.

Eppure, a poco a poco, l'estensione del giudizio critico diventa ancora comprensione più profonda dall'arte: e la causa dell'arte, la causa dell'artista, del critico, del pubblico, deve vincere, perchè trionfi fra gli uomini questa comunione nella bellezza, che è il vertice della nostra vita di mortali sulla Terra.

---