

Lo Spettatore Italiano

ANNO II, N. 2, L. 100 - FEBBRAIO 1949 - SOMMARIO: *Arcadia e illuminismo nell'opera di G. Parini* di Mario Fubini. — *Guido De Ruggiero: lo studioso e l'uomo* di Raffaele Franchini. — *A proposito di un falso storicismo nella critica della poesia* di Manlio Giaro. — *L'opio comune nella nostra critica d'arte* di Antonio Cederna. — *Rassegna bibliografica*: S. Carboni, *Le origini del socialismo in Sicilia* di Simone Gatto. — A. C. Jemolo, *Chieta e Stato in Italia negli ultimi cento anni* di Giuliano Procacci. — Domenico Scoleri, *Teologismo o umanismo?* di R. F.

ARCADIA E ILLUMINISMO NELL'OPERA DI G. PARINI (1)

Certo, nella poesia pariniana è da riconoscere il frutto migliore dell'umanesimo arcadico, i cui principi troviamo formulati in maniera ben chiara negli scritti teorici del poeta. Si legge in quelle pagine che il genio delle lettere e delle arti risorse quando « lo sguardo degl'ingegni italiani, rifuggendo dalle barbare molli de' Goti e de' Longobardi, andò a cercare l'imitazione della bella natura nelle grandi opere dell'antichità », o che allora « finalmente per mezzo de' grandi modelli fu conosciuta la bella imitazione della natura »; e conformi a questo che è il canone fondamentale del classicismo, sono i giudizi che l'autore del *Giorno* dà della letteratura italiana. Anch'egli non sa ammirare senza qualche riserva Dante, anzi, per usare le sue parole, « i sublimi capricci e grotteschi di Dante », e dà gran lode al Petrarca, tanto in questo di Dante più « avveduto », per avere

introdotta nel nostro idioma dal più bel fiore della spenta lingua latina e dall'antica provenzale e graziosi vocaboli e gentilissime forme del dire, atte a nobilitare non soltanto la poesia, ma la prosa medesima; delle *Stanze* del Poliziano dice che in esse « a meraviglia risplende la bella imitazione degli antichi poeti greci, latini e toscani », e nell'esame della letteratura del Cinquecento, sulla quale particolarmente si diffonde (non senza spunti degni di nota ma che non interessano questo nostro discorso) trova gli accenti più entusiastici per parlare dell'*Aminta*: « L'altra cosa, egli scrive, che il Tasso fece (la prima fu di scegliere, nella nostra favella, quanto vi era di più puro, di più leggiadro, di più gentili parole e forme di dire) », si fu d'andare imitando negli eccellenti greci, e massimamente in Anacronite, in Mosco e in Teocrito certe figure, certi tratti, certe immagini, certi vezzi insomma, che paiono affatto naturali, eppur sono artifiziosissimi e delicati. Nella quale imitazione il Tasso si contenne veramente da quell'uomo grande che egli era; imperocché non ricopiò già egli, né troppo da vicino imitò, ma nel tronco delle greche bellezze, per così dire, innestò le sue proprie e quelle della sua lingua: di modo che ne venne un frutto nostrale di terzo sapore talvolta anche più dolce e saporito del primo e originario ». Un giudizio questo, che è bene tener presente, quando si discorre del *Giorno*, per il quale *mutatis mutandis*, l'artefice peritissimo avrebbe forse ripetuto quanto gli era occorso di scrivere sulla favola tassesca a lui carissima, compiacendosi di vedere anche nell'opera propria, così sapientemente lavorata, « un frutto nostrale di terzo sapore », italiano e latino, antico e moderno. Perché, se indubbia, come vedremo, è l'ispirazione morale del

(1) Queste pagine fanno parte di un più ampio studio *Arcadia e illuminismo*, che si propone di illustrare non tanto i valori poetici, quanto i motivi culturali della letteratura settecentesca: il discorso presuppone la critica del Parini, quella più antica del Foscolo, del Leopardi, di Francesco Torti e le pagine fondamentali del De Sanctis e del Carducci, e quella del nostro secolo, del Mazzoni, del Momigliano, del Petrin, del Citanna, dello Ziccardi, della Gileno, dello Spongano, del Salvatorelli, del Binni, del Getto, del Croce (di cui sono da vedere la pagina conclusiva del saggio sull'*Arcadia* e l'esordio del saggio sull'*Alfieri in Poesia e non poesia*). Si tralasciano le note, che rilevano i consensi e i dissensi con gli autori ora ricordati, oer

schivare impegni precisi, di evitare insomma un accordo efficace. Queste intenzioni riposte, in contrasto alle direttive politiche proclamate, che davano origine a una serie di cavilli procedurali e impedivano alle trattative di compiere un passo, erano minuziosamente studiate al Cremlino; il quale per tutti i mesi delle trattative teneva aperte due strade opposte, aspettando fino all'ultimo un atto di buona volontà occidentale per decidersi. A Churchill sembra conclusivo il fatto che anche i tedeschi venivano tenuti a bada per tutto quel tempo. Il 4 agosto (la prima conversazione di Ribbentrop con Stalin è del 23) l'ambasciatore tedesco telegrafa che « la vecchia sfiducia nella Germania persiste »; la sua impressione è che il governo (sovietico) è in questo momento determinato a firmare un patto con l'Inghilterra e la Francia » ma che le negoziazioni possono durare ancora a lungo a cagione della grande sfiducia che dimostra l'Inghilterra. Stalin poi, conversando con Churchill nel 1942, gli spiega di aver ritenuto che la Francia e l'Inghilterra non fossero decise a entrare in guerra per la Polonia, sperassero solo che un patto colla Russia avrebbe fermato Hitler. Stalin era sicuro di no; e Churchill a questo riferimento nulla obiettò o commentò.

L'occasione mancata era stata la difesa della Cecoslovacchia; Monaco aveva compromesso (e a ragione, dice Churchill) ogni possibile allineamento con l'oriente. Ma un grave pericolo aveva anche corso l'intesa coll'occidente americano, quando Chamberlain, alla proposta di Roosevelt di un incontro a Washington, cui sarebbe stata invitata anche la Francia con la Germania e l'Italia, rispose che forse in quel momento (gennaio 1938) la proposta americana poteva interferire con gli sforzi britannici tendenti a una distensione. Questi sforzi consistevano nella preparazione del *gentleman's agreement* con Mussolini, previo il riconoscimento della sovranità italiana sull'Etiopia, cioè in un'intesa con chi nello schieramento mondiale non contava quasi nulla. Eden, assente per vacanza al momento della proposta, cercò di rimediare ma invano e maturò da allora e per questa cagione la decisione di dimettersi da ministro degli esteri. « Quando seppi la notizia delle dimissioni — scrive Churchill — mi mancò il cuore, e per un poco le scure acque della disperazione mi travolsero ». Una delle poche volte che gli accade di passare una notte insonne.

Il grosso volume si divide naturalmente in due parti (e così è divisa la traduzione italiana); c'è il libro di Churchill-Cassandra che va fino al settembre fatidico del '39 e il libro di Churchill primo Lord dell'Ammiragliato (ministro della marina); i prossimi, che dischiuderanno, crediamo, molte fasi e incidenti ignoti della guerra, saranno quelli di Churchill primo ministro. Come si è potuto osservare in altri libri che rivelano fatti di guerra e della politica di guerra, sembra che ora gli scrittori

più responsabili o che più sono stati coinvolti negli eventi che narrano, non si curino più, perativi e mezzi, fino al meno confessati, di cui la politica bellica si vale, che superino inonca del « segreto di stato ». Lo si deve senza dubbio al fatto che il nemico è completamente distrutto (forse nei riguardi della guerra col Giappone galvanizzato i libri americani saranno più cauti); ma ne risulta inoltre uno spicco di una storia chiusa, tragica e solenne, poiché anche dove si ha l'intrigo o il fattaccio di spionaggio la posta è così grossa e la fine segnata così catastrofica che ne esula il senso di « basso servizio » o di avvilimento umano. E l'interesse suscitato dal racconto non ha allora nulla che vedere colla pettegola partecipazione ai palpiti e alle avventure dell'« agente segreto », piuttosto ha valore *in seipsum*, è l'ammissione del privato lettore nel *secretum* dell'organizzazione di guerra e della vita degli stati nel loro momento più intenso e rischioso. Non diciamo che sia un bello spettacolo, nemmeno sempre un grande spettacolo, ma certo è qualcosa di potente e di tremendo. Per ora Churchill mostra, con una ricca scorta di documenti spesso curiosi e talvolta pepati, come ha funzionato la marina britannica nel primo anno di guerra; è una storia non mitigata di fatture e di errori con episodi di grandezza, e una tensione delle menti e degli animi che egli rende evidente per virtù della sua prosa dove ogni oggetto si trova al centro dell'attenzione e i fatti si svolgono dominati dal senso della loro necessità. Leggendo le sue memorie importa anche di rilevare che Churchill è un grande scrittore; e uno scrittore compiaciuto, come ogni oratore, dei suoi effetti. I quali sarebbero perfino di gusto ornamentale e barocco se non li sostenesse l'evento che, dove egli lo promuove, sembra la proiezione indisturbata di una volontà che afferra e scuote le cose ed evoca negli uomini fiere e costruttive passioni.

UMBERTO MORRA

L'abbonamento annuo costa lire 1000; sostenitore lire 5000. Un fascicolo separato lire 200. Gli arretrati si vendono a parte e costano il doppio. Indirizzare vaglia o assegni a: "Lo Spettatore Italiano", Istituto Grafico Tiberino, via Gaeta 14, Roma, presso cui è l'amministrazione - Direzione: Via S. Nicola dei Cesari 3, Roma - Tel. 55.358 - Cc. postale n. 1130342.

RAIMONDO CRAVERI: Direttore
PIETRO ANTONELLI: Redattore responsabile
Istituto Grafico Tiberino, Via Gaeta 14 - Roma
(Officine Grafiche Tivoli)

LO SPETTATORE ITALIANO

di critica estetica perché di carattere antropomorfo, ossia attenta, come ogni critica seria, alla concretezza caratteristica della forma, equiva- lva proprio a dire che all'origine della forma artistica sta, non già solo e sempre se stessa, ma, determinatamente, quel tal contenuto in- tellettualistico-passionale, che, una volta appa- ro il miracolo della forma, non ha, com'è noto, né deve avere più importanza. Così, esempli- ficando tal concetto erroneo, si dovrebbe dire ad esempio, che non già la formale concretezza dei fantasmi femminili come Silvia o Nerina o Aspasia, ovvero la profonda e sovrannata ma- linconia meditativa del notturno errante pas- store dell'Asia o ancora il vivo' percipiarsi, tra stupefatto e spaurito, oblioso naufrago nel- l'immoto e immutabile oceano degli'infiniti e via di seguito, costituirebbero in atto, ossia nella varia e individuata particolarità delle si- tuazioni e degli stati d'animo, la dolorosa con- templatone del mondo propria del Leopardi, ma, al contrario, proprio e solo questa contem- plazione in astratto, non più cioè « antropo- morfica », (equivoco e confusionario è questo termine usato dal Russo) ma « al di là delle persone », avrebbe generato la poesia leopar- diana e ne sarebbe la sostanza da giudicare poi... esteticamente!

Ma, per questa via, anche quando a parole si protesti il contrario, si ritorna diritto, pur senza averne l'aria, al significato intelletualisti- co della poesia, dando così ragione all'attua- lismo gentiliano che teorizzava appunto l'arte come pensiero imperfetto, o momento sogget- tivo o astratto, da portare a perfezione o og- gettiva concretezza nella filosofia, che poi si poneva come il mistico e indisciplinato Atto puro, ovvero lo spirito come animata neutra- lità di teoresi come essa stessa immediata pra- si, e di prassi come essa stessa immediata co- incidenza di teoria e pratica, in quanto, per ne- cessità, cioè intorno al suo essere, si presenta privo dei suoi interni lumi delle categorie; allora può benissimo passare dal concetto po- sitivistico o naturalistico dell'arte come « docu- mento » della personalità ideologico- astratta del poeta o della sua età, al concetto dell'arte come conato di filosofia o, appunto, « filosofia difettiva ». Ora l'arte, come momento sogget- tivo- astratto dello spirito, ovvero solo come par- venite o fenomenica rivelazione dello spirito a se stesso (concezione appunto dell'attualismo) è la stessa cosa del concetto di essa come fatto psicologico-empirico, ossia proprio il concetto di quella spiritualità deficiente o pre- categoriale che può esser oggetto di mera classificazione empirica, e non già di un giudizio di valore quale è quello estetico. Da ciò si vede quanto stretto e indissolubile sia l'abbraccio che av- vince il concetto dell'arte come « documento » della personalità passionale-ideologica del poeta e dell'età sua, ossia come mera testimonianza di carattere psicologico, al concetto dell'arte come spiritualità fenomenistica o, appunto, co- me mera « filosofia difettiva »: in sostanza, pro-

prio l'abbraccio che stringe il positivismo al- l'attualismo (5).

Doveva accadere così. E, inverso, una volta ammesso che l'intendimento dei concreti e in- dividuati fantasmi poetici abbia bisogno del concorso o soccorso della storiografia tutta estrin- seca, ovvero di quella storia-documento che è l'empirica e generica (ed empirica perché ge- nericamente astrazione del poeta, nonché dell'altra un'età, è anche, simultaneamente, aperta la via per deformare o capovolgere la natura sempre concreta o individuata dell'arte, e, quindi, di prendendone coscienza della specifica e distinta individualità di un'opera di poesia, la defini- sce e qualifica. Perché questa e non altra è la cosiddetta « interpretazione trascendentale » della poesia di cui parla il Russo, se si bada non già ai termini impropriamente usati, ma dentro quell'apparente « interpretazione trascen- dentale » altro non è che l'astratto, generico, inafferrabile realismo o psicologismo del poeta come persona che ha un dato temperamento una data cultura e partecipa, secondo una rea- lio tempore, ma l'astratto, il generico, non è affatto il trascendentale, bensì proprio il tra- scendente del positivismo che considerava l'arte come la brutale cecità di ciò che è al di qua della forma, e cioè, appunto, come documento. Ciò posto, si vede ben chiaro che una simile interpretazione solo in apparenza trascenden- tale e realmente psicologistico- astratta della poesia, non possa essere che causa ed effetto ad un tempo di una concezione che intenda l'arte proprio alla maniera dell'attualismo, os- sia come inesprimibile e anodino sentimento, co- me qualcosa di non formale o categoriale, e quindi, in ultima istanza, proprio come quel che si vuol dire un non so che.

Allora, dopo tutto quel che si è detto, non c'è proprio niente da stupirsi se, ad esempio, invece di asserire che la « donna poetica » del Leopardi viva immortale negli occhi « ridenti e fuggitivi » di Silvia, nel suo ascendere « lieta e pensosa il limitare di gioventù », oppure nella sua delicatissima gemella in arte, Nerina, ovvero sia ancora in Aspasia superba della sua sensuale bellezza e « dotto allettatrice », si creda di poter identificare la « donna poetica » nien- temo che con l'astrazione o irrealtà della pla- tonica « donna idea rifuggita nelle stelle » (6).

(5) Ci siamo occupati di ciò nei due capitoli dedicati al concetto dell'arte nell'attualismo, il secondo dei quali s'intitola appunto « L'arte come fatto naturalistico o libertà dello spirito », nel nostro libro « Un fallito tentativo di riforma dello hegelismo. L'idealismo attuale », Bari, Laterza, 1948.

(6) Così infatti, in proposito il Russo nel sag- gio su citato: « La donna leopardiana è soltanto un'idea che abita nelle stelle; ... nel Leopardi, il platonismo, che era stato sempre presente nell'in- terpretazione petrarchesca dai trattatisti e poeti del

Di qui poi, necessaria, l'erronea conseguenza che, ad esempio, Aspasia, in quanto donna non più « idea » e perciò non più « poetica », ma donna, secondo il Russo, modernamente reali- stica, si verrebbe, per implicito, ad opporre alle non moderne, perché non come Aspasia reali- stiche, Silvia o Nerina e via di seguito. Dice infatti il Russo: « Noi sappiamo che il Leo- pardi, quando nell'ultimo periodo della sua vita, si ferma a contemplare la donna vestita del color della bruna viola nella canzone ad Aspasia », conquistava realisticamente il fan- tasma femminile del mondo moderno, ma proprio allora la poesia decadeva... » (7). Ci pare che qui si venga a confondere l'ideale o inten- sione realtà della fantasia, che si ritrova identi- ca tanto nei fantasmi femminili di Silvia o Nerina quanto nel fantasma femminile di Aspa- sia, con il materialismo o la fisicità dei con- cetti astratti o volgari; con questi, com'è noto, si vuol prendere per realtà non già il vichia- no « vero metafisico » della poesia, ovvero l'ideale realtà di quest'ultima, ma il « vero fi- sico » che è nell'arte allorché essa viene con- siderata appunto come astratta testimonianza o documento del mondo passionale e intenziona- le del poeta, nonché delle tendenze culturali e pratiche del suo tempo. E, in istretto rap- porto con la precedente confusione, sta poi l'al- tra tra il predicato categoriale di modernità in arte, che altro non vuol dire che contem- poraneità o presente eterno, e il predicato ca- tegorale di modernità nel senso di arte cro- nologicamente ultima; il che è proprio un er- rore tipico dello pseudostoricismo in genere, e di quello gentiliano o attualistico in specie (8).

A conclusione di queste nostre osservazioni che abbiamo voluto fare al solo fine di servire la chiarezza scientifica dei concetti in que- stione, ci sembra di poter dire che forse, ad una penetrazione più sottile della nostra, questa co- siddetta critica trascendentale potrebbe addirit- tura rivelarsi come inizio di un genere indeter- minato, allusivo e neutro di storiografia del- l'arte; genere in tutto degno di quella forma stenografica- astratta che, da qualche decennio, ha deliziato e tuttora delizia gran parte della poesia contemporanea. Forse un tal genere di pseudostoriografia in questo campo c'era da at- tenderselo, perché ciò è nell'ordine naturale di certi fenomeni di cultura, che, prima di esa- urirsi e annullarsi, han bisogno di percorrere intera la loro parabola storica.

MANLIO CIARDO

'500 all'Alfieri, ormai tocca la sua idealità ultima » (p. 390); ancora: « La donna poetica del Leo- pardi è la donna idea, rifuggita nelle stelle » (p. 391).

(7) Saggio cit. p. 391.

(8) Nel nostro volume « La Natura e la Storia nell'idealismo attuale », di imminente pubblica- zione presso il Laterza, si confuta appunto la con- fusione tra il concetto di storia contemporanea e il concetto di storia ultima.

LUOGHI COMUNI DELLA NOSTRA CRITICA D'ARTE

Non ci sembra inutile soffermarci con mag- giore insistenza di quanto non si sia soliti fare, lasciando da parte scemi, scuole e tendenze, su certe manie, pose e fissazioni fondamentali della nostra critica d'arte, che da gran tempo minacciano di diventare canoni indiscutibili di valutazione. Poiché i limiti del presente arti- colo ci consentono solo qualche breve accenno, cercheremo di sviluppare altrove adeguamen- te, con alla mano un maggior numero di dati interessanti, questa nostra indagine di cui nes- suno, speriamo, vorrà porre in dubbio la « va- lidità ».

Secondo alcune sue manie, pose e fissazioni fondamentali, la nostra critica d'arte si poteb- be per ora dividere (« ipotesi di lavoro ») nelle seguenti specie: Critica Formalistica, Cri- tica Astratta, Critica della Validità, Critica Evo- luzionistica, Critica Metaforica. Non giochiamo con le parole, e diamo ad esse significati pre- cisi.

Per Critica Formalistica (o della Forma-Idea) si intende qui, ci pare in maniera del tutto legittima, quella critica che assume una forma particolare ad un artista, di essa fa una unità di misura generale, anzi fa una vera e propria Idea, con essa giudica artisti differenti, in no- me di essa ridicolmente se la prende con que- gli artisti che di forma ne hanno un'altra, e che quei critici non vogliono riconoscere. Un esempio tra i mille ci è offerto dalla boccia- tura ufficiale che è stata inflitta agli impres- sionisti in occasione dell'ultima Biennale, sa- crificati concordemente da tutti, come era da aspettarsi, sull'altare di Cézanne.

La frase più indicatrice è quella di Umbrò Apollonio: « Cézanne ricostruiva la forma che l'impressionismo aveva dilacerato e dissolto (1), ma si potrebbe citare all'infinito; quando si arriva a Cézanne i critici si fanno serissimi e compunti: di fronte a lui gli impressionisti non dipingono che « l'apparenza labile e fug- gitiva » (2) della natura, ovvero « l'apparenza fenomenica » (3), avendo trovato « il loro ideale fisico e morale entro i limiti della loro sen- sazione » (4), mentre in Cézanne c'è « l'antidoto della struttura contro il dissolvimento del fenomeno »: l'impressionismo diventa « un'istan- tanea carpiata a volo », un « germe » infetto, un « andamento dei tempi » (5).

(1) U. Apollonio, « La XXIV Biennale di Ve- nezia », Rassegna d'Italia, giugno 1948, p. 693.

(2) E. Pallucchini, in: Venturi-Pallucchini, Gli Impressionisti alla XXIV Biennale di Venezia, giu- gno 1948, p. 36.

(3) U. Apollonio, op. cit., ibid.

(4) L. Venturi, La Pittura. Come si guarda un quadro, 1947, p. 149.

(5) C. Brandi, Saggio su Picasso (Carmine o del- la pittura), 1947, p. 261, p. 258 e passim.

E via di questo passo. Chi attenda alla Forma è perduto. La Forma di Cézanne (« padre del Cubismo ») diviene canone infallibile, generale unità di misura; guai a coloro, Monet, Pissarro, Sisley che ne hanno un'altra. Si scopre così, buono a sapersi, che la Forma esiste anzi preesiste agli artisti, che gli uni la dilacerano e dissolvono, gli altri la ricostruiscono. Mentre noi credevamo che la Forma non esistesse, ma che ne esistessero tante, di forme, quanti sono gli artisti che hanno saputo eccetera eccetera. Però da questo punto di vista « formalistico » si spiega benissimo la sfortuna degli impressionisti, ben più sventurati oggi che non ai loro tempi, quando tutti i critici intelligenti furono dalla loro parte. Essi infatti ci sono oggi presentati come degli sciochi che stanno a pescare « appassionandosi », « seduti sui bordi della Senna e dell'Oise » (6) i colori complementari, che giocano con il spettro solare, che sanno « piantare il cavalletto in riva ai fiumi » ed insieme « schiarire la tavolozza » ed insieme immancabilmente « spalancare la finestra sulla natura e sul mondo ».

Ma quella natura, sulla quale hanno così teneramente spalancato la finestra, lì fa presto suoi schiavi: essi ne colgono solo l'apparenza, « l'impressione ricevuta », i « dati della sensibilità » (7), la « fisicità » e l'apparenza fenomenica », « l'immediatezza materiale », i « primieri » come sono della « casualità e precarietà di un indirizzo naturalistico e perciò stesso positivistic » (8); essi sono « un'impura commissione dell'artista col modello vivo » (9) essi sono solo occhio, tutto-occhi. La frase di Cézanne pesa ormai su di loro come una pietra tombale: « Monet ce n'est qu'un œil mais quel œil ». Ce n'est qu'un œil mais quel œil; ce n'est qu'un œil mais quel œil; quel œil quel œil quel œil.

Quanto alla « poetica della sensazione » (10) non vi si insiste che di passaggio, oltre ad essere, messa così, una contraddizione in termini. Che allegria poi quando si viene a parlare della loro pittura: « sfarfallare », « sfarfallare » delle pennellate « levità di tocco » « vivacità cromatica » « vibrazione » « cangiamento » « sfrangiate » « iridescenze » « fluorescenze » « riflessi » « palpiti » « tremolio » e trascolorare » (11) ecc. ecc. Se questa non è, a ben vedere, stroncatura bella e buona, se questi sono concetti critici seri lo dica il lettore.

Saranno, forse, gli impressionisti dei pessimi

(6) L. Venturi, *Introduzione alla Mostra dell'impressionismo*, in « Ulisse », luglio 1948, p. 693.
 (7) L. Venturi, op. cit. p. 693, 694.
 (8) U. Apollonio, op. cit. p. 694.
 (9) C. Brandi, op. cit. p. 259.
 (10) U. Apollonio, op. cit. p. 693.
 (11) Si vedano parte di queste e simili altre parole in quanto scrive R. Pallucchini, op. cit., passim.

pittori; certo è insensato trattarli così solo perché si tiene in mano la forma di Cézanne, « ricostruttore », « condensatore », « solidificatore » della Forma, precedentemente dilacerata e dissolta, anzi come a pio riparatore della Forma che in fondo altro non è fatta se non di cubi, coni, sfere. L'innocente frase polemica di Cézanne (il cubo, il cono, la sfera) così utile come principio didattico, e come tale veloce canone critico, un luogo comune, (come la Finestra Aperta o l'Occhio-ma-che-Occhio per gli impressionisti) da cui nessuno più ci libererà.

Affine, quasi una cosa sola con la precedente, è la *Critica della Validità* (detta anche *Dialettica*). La parola « valido », « validità » (di uso così comune sui biglietti tranviari, ferroviari, ecc.) è la parola-chiave del 75% della nostra critica d'arte. « Valido » vuol dire tutto, un artista giudicato « valido » si sente al sicuro, « il valido » o « storicamente valido », ossia debitamente inserito, anzi iscritto alla *Dialettica dello Spirito*. Il contrario è generalmente « astorico ». Un esempio: è ammessa delle sue espressioni naturalistiche, del neoprimativismo dei finti candidi, del tradizionalismo, del post-impressionismo, del neo-classicismo... » (12); ecco il critico che si mette in cattedra a compilare le liste della « validità » e a decidere non se quel quadro sia bello o brutto, come sarebbe suo dovere, ma se il tal genere di pittura sia « valido » o no, se sia « dentro » o « fuori » della Storia (o « tradizione figurativa valida »), se infine possa essere senza scandalo ammesso nel paradiso artificiale della Validità che egli, critico, ha creato secondo i suoi umori particolari. Chi credeva che i generi fossero stati eliminati dalla critica si ricreda: sono più vivi che mai. Anche i sofferiti talvolta diventano « validi » e i validi sofferiti della fine di secolo » (13). Oggi, da quarant'anni, pittura, anzi forma « dialetticamente valida » è quella di Picasso, figlio di Cézanne, padre del Cubismo, che non si mette al corrente, chi non fa le « esperienze necessarie », chi non « procede al ricupero » (quasi si trattasse dei progressi della scienza), chi non è con lui, è contro di lui, tra i reazionari, i passatisti, i falliti, i cretini. Anche delle persone illustri si son viste cose eliminate: chi parla più per es. di Villard, Matisse, Bonnard, Utrillo? E' vero che per scuotere un poco la quarantennale dittatura si son create mille sotto-dialettiche a scopo sperimentale

(12) G. Marchiori, « Ulisse » p. 733, luglio 1948.
 (13) R. Longhi, *Viatico per Cinque Secoli di Pittura Veneziana*, 1946, p. 34.

(sia in Francia che in Italia), nelle quali ogni tendenza rappresenterebbe una tappa o « una salutare reazione »; ma ad un certo punto è pur giusto « sfondare » e « rendere agile la storia », semplificare, gerarchizzare, burocratizzare. E' giusto: anche se talvolta qualcuno esagera, come Cesare Brandi che in nome della « costituzione d'oggetto » spazza via tutto l'Ottocento europeo prima di Cézanne, tutto assomiglia a un principio didattico, e come tale vezzioni, ecc.? Può darsi che noi non si capisca bene, ma è indiscutibile che a questi critici preme sempre maledettamente di arrivare ad ogni costo a Cézanne e Picasso, e possibilmente, « meta radiosa », all'arte astratta.

Infatti strettamente affine, quasi una cosa sola con le due specie di critica precedenti (Forma-Idea e Dialettica-Validità), è la *Critica Evoluzionistica*, detta anche *Del Precorritivo*. Tutti gli artisti « precorrono » o « fanno pre-sentire » qualche altro artista che verrà cento o mille anni dopo, tutti gli artisti (tranne quelli del tutto non validi) sono precorsi o preannunziati da qualcun altro, cento o mille anni prima. I termini più comuni sono: « presagire » « preannunziare », « precorrere », « preparare il terreno », « anticipare », « aprire la via » ecc. ecc. Che dire del terribile albero genealogico che era stato creato per gli impressionisti? Si cominciava, credo, da Pompei, poi le catacombe, le miniature dei codici, Giorgione, Veronese, Caravaggio, Velasquez, Watteau, Guardi, Tiepolo, Goya, Constable, Turner, Delacroix, ecc. Ma in occasione dell'ultima Biennale non si è insistito più tanto su queste illustri ascendenze, la cosa più notevole è stato il premio di consolazione che è stato conferito agli impressionisti insieme alla boccia: « L'impressionismo fu il primo passo per all'arte astratta. Essi insegnarono a guardare i loro quadri non per il loro soggetto ma per le loro linee forme colori » (14). Ecco gli impressionisti, ci mancava altro, precursori dell'arte astratta. « Quarant'anni dopo »; quindi, sembra, precursori di Kandinskij. Ora come si possa conciliare quanto è stato detto prima (fisicità, positivismo, apparenza, impressione, vibrazione, cangiamento e sfarfallio, « immagine della sensibilità ») (16) oppure « poetica trasfigurazione della natura » (17) con l'arte astratta, nessuno lo sa. Altro che soggetto: « i dati della sensibilità », la « trasfigurazione della natura », la « poetica della sensazione » ci sembrano « soggetti », e molto gravi pure. Sensibilisti, positivisti ecc., dunque, gli impres-

nisti? Oppure poeti? Oppure astrattisti? Tutto non possono essere, ma i nostri critici non vogliono essere più precisi. Quello che importa è che i pittori delle catacombe precorrono gli impressionisti e questi i pittori astratti, « quarant'anni prima ».

Oggi si dice anche che il tal pittore è « prefazione » al tal'altro (18). Fa salti l'arte? Fa salti la natura? La storia il fa? Problemi insolubili: la critica certo, e straordinari. Non parliamo poi di « ponti di passaggio », « rotture di ponti », « salutarie reazioni » ecc. Chi era Francesco Maffei, ossia la « scoperta » della Mostra dei Cinque secoli di Pittura Veneta? « è il ponte di passaggio al Bazzani e soprattutto a Francesco Guardi » (19). Perfino il Longhi non può fare a meno di queste espressioni: vedi Guardi Canaletto Pietro Longhi che « tagliano i ponti con » l'arte aulica, o quel Piazzetta che « anticipa il peggior Ottocento e i films di Blasetti » (1), o il Tiepolo che fu, « con qualche anticipo » (2), una specie di Vincenzo Monti della pittura italiana » (20). Oppure pensiamo per esempio a quel seguace del Cossa che « par precorre di due secoli gli sprazzi di luce di un Magnasco o di un Guardi » (21) ecc. ecc.

Chi credeva che le vecchie teorie evoluzionistiche fossero state sepolte dalla critica si ricreda: sono più vive che mai. Ce lo conferma Umbro Apollonio quando scrive: « mi indurto a mettere in risalto quegli elementi che provocarono l'elaborazione di forme successive » (22). Proprio come si diceva: la storia dell'arte fatta non di opere e di artisti, ma di precorritivi-ponti di passaggio-salutarie reazioni, anzi di giusti vuoti, ossia di « elementi-provocanti-forme successive ». Sempre avanti! Per arrivare immancabilmente, « quarant'anni dopo », all'arte astratta.

Strettamente affine, anzi una cosa sola con le tre specie di critica precedenti (Forma-Idea; Validità-Dialettica; Evoluzione-Precorritivo), è la *Critica Astratta* ossia degli schemi buoni per tutti. Critica Astratta, nell'unica accezione legittima della parola, è quella critica che astrae, appunto, dalla considerazione effettiva della singola opera d'arte, per giocare con sostantivi astratti e schemi generici, per lasciarsi alla fine sfuggire di ogni artista proprio quello che c'è di particolare e inimitabile.

Quando uno legge: « Il temperamento di Biondi è romantico. La forza del sentimento agisce sull'immaginazione e la domina, fino a fargli credere, talora, alla storicità di problemi, che sono invece inganni irrazionali, condotti

(14) Si leggano le prime venti pagine del suo saggio su Picasso, cit.

(15) L. Venturi, prefazione a: Venturi-Pallucchini, *Gli Impressionisti* ecc., cit. (pp. 5, 6).

(16) L. Venturi, in « Ulisse », cit. p. 697.

(17) R. Pallucchini, in: Venturi-Pallucchini, cit., p. 12.

(18) Fr. Arcangeli, *L'impressionismo a Venezia*, Rassegna d'Italia, ottobre 1948, p. 1024.

(19) *Catologo alla Mostra dei Cinque Secoli di Pittura Veneta*, p. 105.

(20) R. Longhi, *Viatico* ecc., cit., pp. 36, 39, 42.

(21) M. Marangoni, *Come si guarda un quadro*, 1947, p. 109.

(22) U. Apollonio, cit. p. 695.

