

# 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 Raffaello Franchini. — *A proposito di un falso storicismo nella critica della poesia* di Manlio Ciardo. — *Luoghi comuni nella nostra critica d'arte* di Antonio Cederna. — *Rassegna bibliografica*: S. Carbone, *Le origini del socialismo in Sicilia* di Simone Gatto. — A. C. Jemolo, *Chiesa 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 dell'ingegnosi italiani, rifuggendo dalle barbare moli 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

(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 Petri, del Citanna, dello Ziccardi, della Cilento, 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. Per

introdotto 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 Anacreonte, in Mosco e in Teocrito certe figure, certi traslati, certe immagini, certi vezzi insomma, che paiono affatto naturali, eppur sono artificiosissimi e delicati. Nella quale imitazione il Tasso si contenne veramente da quell'uomo grande che egli era; imperocchè non ricopiò già egli, nè 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. Perchè, se indubbia, come vedremo, è l'ispirazione morale del

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 obietta o commenta.

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 accadde 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 per nulla di tener nascosti episodi, intrighi, tentativi e i mezzi, fino ai meno confessati, di cui la politica bellica si vale; che superino insomma senza far finta di accorgersene le barriere 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 maggiore alle *res gestae*, come se si trattasse 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 avvillimento 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 iniziatico, è l'ammissione del privato lettore nel *sanctum* 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 iatture 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 100. 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. 1/30342.

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

LO SPETTATORE ITALIANO

di critica estetica perchè di carattere antropomorfo, ossia attenta, come ogni critica seria, alla concretezza caratteristica della forma, equivalga proprio a dire che all'origine della forma artistica stia, non già solo e sempre se stessa, ma, *deterministicamente*, quel tal contenuto intellettuale-passionale, che, una volta apparso il miracolo della forma, non ha, com'è noto, nè deve avere più importanza. Così, esemplificando 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 sovrumana malinconia meditativa del notturno errante pastore dell'Asia o ancora il vivo percepirsi, tra stupefatto e spaurito, oblioso naufrago nell'immoto e immutabile oceano degl'infiniti e via di seguito, costituirebbero *in atto*, ossia nella varia e individuata particolarità delle situazioni e degli stati d'animo, la dolorosa contemplazione del mondo propria del Leopardi, ma, al contrario, proprio e solo questa contemplazione in *astratto*, non più cioè « antropomorfo », (equivoco e confusionario è questo termine usato dal Russo) ma « *al di là delle persone* », avrebbe generato la poesia leopardiana 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 senz'averne l'aria, al significato intellettualistico della poesia, dando così ragione all'attualismo gentiliano che teorizzava appunto l'arte come pensiero imperfetto, o momento soggettivo o astratto, da portare a perfezione o oggettiva concretezza nella filosofia, che poi si poneva come il mistico e indiscriminato *Atto puro*, ovvero lo spirito come anodina neutralità di teoresi come essa stessa immediata prassi, e di prassi come essa stessa immediata teoresi. Ma lo spirito, visto come immediata coincidenza di teoria e pratica, in quanto, per necessità, cieco intorno al suo essere, si presenta privo dei suoi interni lumi delle categorie; allora può benissimo passare dal concetto *positivistico* o *naturalistico* dell'arte come « documento » 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 soggettivo-astratto dello spirito, ovvero solo come parvente 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 *precategoriale* 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 avvince 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, come mera « filosofia difettiva »: in sostanza, pro-

prio l'abbraccio che stringe il *positivismo* all'*attualismo* (5).

Doveva accadere così. E, invero, una volta ammesso che l'intendimento dei concreti e individuati fantasmi poetici abbia bisogno del concorso o soccorso della storicità *tutta estrinseca*, ovvero di quella *storia-documento* che è l'empirica e generica (ed empirica perchè generica) personalità del poeta, nonchè dell'altra *positivistica* astrazione delle idee e tendenze di un'età, è anche, simultaneamente, aperta la via per deformare o capovolgere la natura sempre concreta o individuata dell'arte, e, quindi, di riflesso, pur ancora del giudizio estetico, che, prendendo coscienza della specifica e distinta individualità di un'opera di poesia, la definisce e qualifica. Perchè 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 alla *cosa* da essi significata; e la cosa che sta dentro quell'*apparente* « interpretazione trascendentale » 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 reazione sua propria, alle idee che agitano il proprio tempo; ma l'*astratto, il generico*, non è affatto il *trascendentale*, bensì proprio il *trascendente* 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 trascendentale e realmente psicologico-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, ossia come *indefinibile* e *anodino sentimento*, come qualcosa di *non formale* o *categoriale*, e quindi, in ultima istanza, proprio come quel che si suol 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 ancora in Aspasia superba della sua sensuale bellezza e « dotta allettatrice », si creda di poter identificare la « donna poetica » nientemeno che con l'astrazione o irrealtà della platonica « 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 illibertà 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 saggio su citato: « La donna leopardiana è soltanto un'idea che abita nelle stelle; ...nel Leopardi il platonismo, che era stato sempre presente nell'interpretazione 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 realistica*, si verrebbe, per implicito, ad opporre alle *non moderne*, perchè non come Aspasia realistiche, Silvia o Nerina e via di seguito. Dice infatti il Russo: « Noi sappiamo che il Leopardi, 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 *fantasma femminile del mondo moderno*, ma proprio allora la poesia decadeva... » (7). Ci pare che qui si venga a confondere l'*ideale* o *interiore* realtà della fantasia, che si ritrova identica tanto nei fantasmi femminili di Silvia o Nerina quanto nel fantasma femminile di Aspasia, con il materialismo o la *fisicità* dei concetti astratti o volgari; con questi, com'è noto, si suol prendere per *realtà* non già il vichiano « vero metafisico » della poesia, ovvero l'*ideale* realtà di quest'ultima, ma il « vero fisico » che è nell'arte allorchè essa viene considerata appunto come astratta testimonianza o *documento* del mondo passionale e intenzionale del poeta, nonchè delle tendenze culturali e pratiche del suo tempo. E, in stretto rapporto con la precedente confusione, sta poi l'altra tra il predicato categoriale di *modernità* in arte, che altro non vuol dire che *contemporaneità* o *presente eterno*, e il predicato extra-categoriale di *modernità* nel senso di *arte cronologicamente ultima*; il che è proprio un errore tipico dello *pseudostoricismo* in genere, e di quello gentiliano o attualistico in ispecie (8).

A conclusione di queste nostre osservazioni che abbiamo voluto fare al solo fine di servire la chiarezza scientifica dei concetti in questione, ci sembra di poter dire che forse, ad una penetrazione più sottile della nostra, questa cosiddetta critica *trascendentale* potrebbe addirittura rivelarsi come inizio di un genere indeterminato, allusivo e neutro di storiografia dell'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 attenderselo, perchè ciò è nell'ordine naturale di certi fenomeni di cultura, che, prima di esaurirsi 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 Leopardi 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 pubblicazione presso il Laterza, si confuta appunto la confusione 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 maggiore insistenza di quanto non si sia soliti fare, lasciando da parte schemi, 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. Poichè i limiti del presente articolo ci consentono solo qualche breve accenno, cercheremo di sviluppare altrove adeguatamente, con alla mano un maggior numero di dati interessanti, questa nostra indagine di cui nessuno, speriamo, vorrà porre in dubbio la « validità ».

Secondo alcune sue manie, pose e fissazioni fondamentali, la nostra critica d'arte si potrebbe per ora dividere (« ipotesi di lavoro ») nelle seguenti specie: Critica Formalistica, Critica Astratta, Critica della Validità, Critica Evoluzionistica, Critica Metaforica. Non giochiamo con le parole, e diamo ad esse significati precisi.

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 nome di essa ridicolmente se la prende con quegli artisti che di forma ne hanno un'altra, e che quei critici non vogliono riconoscere. Un esempio tra i mille ci è offerto dalla bocciatura ufficiale che è stata inflitta agli impressionisti in occasione dell'ultima Biennale, sacrificati 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 fuggitiva » (2) della natura, ovvero « l'apparenza fenomenica » (3), avendo trovato « il loro ideale fisico e morale entro i limiti della loro sensazione » (4), mentre in Cézanne c'è « l'antidoto della struttura contro il dissolvimento del fenomeno »: l'impressionismo diventa « un'istantanea carpita a volo », un « germe » infetto, un « andazzo dei tempi » (5).

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

(2) R. Pallucchini, in: Venturi-Pallucchini, *Gli Impressionisti alla XXIV Biennale di Venezia*, giugno 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 della pittura), 1947, p. 261, p. 258 e passim.

E via di questo passo. Chi attende 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 sciocchi che stanno a pescare « appassionandosi », « seduti sui bordi della Senna e dell'Oise » (6) i riflessi della luce nell'acqua; che giocano con i colori complementari, la sintesi ottica, lo 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 temerariamente spalancato la finestra, li fa presto suoi schiavi: essi ne colgono solo l'apparenza, « l'impressione ricevuta », i « dati della sensibilità » (7), la « fisicità » « l'apparenza fenomenica », « l'immediatezza materiale », prigionieri come sono della « casualità e precarietà di un indirizzo naturalistico e perciò stesso positivistico » (8); essi sono « un'impura commistione 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 oeil mais quel oeil ». Ce n'est qu'un oeil mais quel oeil; ce n'est qu'un oeil mais quel oeil; quel oeil quel oeil quel oeil.

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 » « sfarfalleggiare » delle pennellate « levità di tocco » « vivacità cromatica » « vibrazione » « cangiantismo » « sfrangiature » « iridescenze » « fluorescenze » « riflessi » « palpiti » « tremolio » « 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 perchè si tiene in mano la forma di Cézanne, solo perchè si guarda a lui come a intrepido « ricostruttore », « condensatore », « solidificatore » della Forma, precedentemente dilacerata e dissolta, anzi come a pio riparatore delle offese ad essa recate da quegli sciocchi. Quella Forma che in fondo altro non è fatta se non di cubi, conici, sfere. L'innocente frase polemica di Cézanne (il cubo, il cono, la sfera) così utile come principio didattico, e come tale vecchia come il mondo, è diventata un deplorable 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 *della 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. « Valido » o « storicamente valido », ossia debitamente inserito, anzi iscritto alla *Dialettica dello Spirito*. Il contrario è generalmente « astorico ». Un esempio: « ammissione della astoricità del vedutismo, nella larga gamma delle sue espressioni naturalistiche, del neoprimativismo dei finti candidi, del tradizionalismo paesano, nella molteplice varietà delle derivazioni, del post-impressionismo, del neo-classicismo purista, per non dire dell'accademismo... » (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 soffitti talvolta diventano « validi »: « i più validi soffitti della fine di secolo » (13). Oggi, da quarant'anni, pittura, anzi forma « dialetticamente valida » è quella di Picasso, figlio di Cézanne, padre del Cubismo: chi 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 così eliminare: chi parla più per es. di Vuillard, Matisse, Bonnard, Utrillo? E' vero che per scuotere un poco la quarantennale dittatura si son create mille sotto-dialettiche a scopo sperimentale (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 « sfrondare » 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 assolutamente (14). Ma allora dove vanno a finire « le tappe necessarie », le tesi, le antitesi, le reazioni, 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 Precorrimiento*. Tutti gli artisti « precorrono » o « fanno presentire » 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 a », « anticipare », « far presentire », « aprire la via a » 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 bocciatura: « L'impressionismo fu il primo passo per quella via che condusse circa quarant'anni dopo all'arte astratta. Essi insegnarono a guardare i loro quadri non per il loro soggetto ma per le loro linee forme colori » (15). Ecco gli impressionisti, ci mancava altro, precursori dell'arte astratta. « Quarant'anni dopo »: quindi, sembra, precursori di Kandinski. Ora come si possa conciliare quanto è stato detto prima (fisicità, positivismo, apparenza, impressione, vibrazione, cangiantismo 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 impressio-

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 li fa? Problemi insolubili: la critica certo, e straordinari. Non parliamo poi di « ponti di passaggio », « rotture di ponti », « salutari 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 « tagliavano i ponti con » l'arte aulica, o quel Piazzetta che « anticipa il peggior Ottocento e i films di Blasetti » (!), o il Tiepolo che fu, « con qualche anticipo (!), una specie di Vincenzo Monti della pittura italiana » (20). Oppure pensiamo per esempio a quel seguace del Cossa che « par precorrere 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: son più vive che mai. Ce lo conferma Umbrò Apollonio quando scrive: « mi induristi 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 precorrimiento-ponti di passaggio-salutari reazioni, anzi di gusci 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-Precorrimiento), 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 giuocare 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 Birolli 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

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

(19) *Catalogo 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.

(12) G. Marchiori, « Ulisse » p. 733, luglio 1948.

(13) R. Longhi, *Viatico per Cinque Secoli di Pittura Veneziana*, 1946, p. 34.

(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.

da una vivace capacità dialettica in un piano sofisticato, dove l'illusione speculativa presto si disperde e si annienta... » (23), uno pensa, nella migliore delle ipotesi, che son parole buone per cinquant'altri pittori e che di quel pittore non dicono niente se non forse in sede psicologica: ma anche questo è dubbio; uno sguardo poi ai quadri di Birolli « retour de Paris » bastava per capire che si trattava di un penosisimo sconquasso.

Principe di questa critica G. C. Argan. Chi scrive ebbe a scuola il suo manuale di storia dell'Arte scritto in quella maniera incomprensibile così cara a questo studioso, per cui prima delle lezioni uno di noi leggeva ad alta voce una dozzina di righe saltando i nomi e poi stava ad aspettare che qualcuno indovinasse almeno se si trattava di una cattedrale o di una pala di altare: e spesso aspettava invano. Critica astratta anche in un altro senso, e qui fa davvero una cosa sola con la critica della Forma-Idea: quando, astraendo dai singoli artisti, si crea degli schemi estetici astratti e ad essi sacrifica artisti che non c'entrano. Così vediamo il Marangoni sacrificare alla propria astrattissima concezione di « linguaggio luministico » il povero Andrea del Sarto, detto: « generalmente così freddo e monocorde », e sacrificare, incredibile, Rembrandt a Caravaggio; la fama di quello egli scorge « in quel tanto di fantastico e letterario del pittore olandese; tanto più seducente per le folle che la pura, sdegnosa pittura del Caravaggio » (24).

Ma la specie di critica più divertente da leggere è quella che si può chiamare « Poesia riflessa o applicata », oppure, più semplicemente, *Critica Metaforica*. Nessuno vorrebbe discutere i meriti di Roberto Longhi, ma è certo che questa critica diventa insopportabile quando scade a maniera. E' la critica che gioca con le metafore, i paragoni, le antitesi, i traslati, con i « quasi », i « par quasi », con le virgolette, i corsivi, le paroline straniere, alludendo, illuminando, sorprendendo, eccitando, suggestionando. Sorvoliamo per ora sugli scherzi che questa critica può fare anche al suo creatore: sorvoliamo cioè sulle ormai famose stroncature di Tintoretto, Piazzetta, Tiepolo, Canova, che del resto, a quanto sembra, pochi hanno preso sul serio; infatti — è noto — le idee feconde tardano sempre un po' ad affermarsi (« finora nessuno s'è mosso », scrive Francesco Arcangeli); tanto più che chi dissente e non si fa immediatamente conformista, « starnazza con insolenza » (25). Sarà almeno permesso meravigliarsi che la mania comparativa sia giunta a gonfiare, così da renderlo irricognoscibile, il

(23) G. Marchiori, cit. p. 737.

(24) M. Marangoni, op. cit. p. 116.

(25) Fr. Arcangeli, il « Viatico » di Roberto Longhi, *Rassegna d'Italia*, aprile 1948, p. 393. Per la « rivendicazione » di Pietro Longhi, v. il « Viatico » di R. Longhi, pp. 36-37.

buon Pietro Longhi, infarcito in venti righe con le più impensate analogie: Watteau, Charadin, Renoir, A. Le Nain, Goya, ritratti del Fajium, « vetri cimiteriali », « douanier », e — chi se lo aspettava — Gogol.

(La malinconia di Pietro Longhi non è lilla come quella di Watteau ma « rosa verde bruna »).

Diamo qualche esempio. « Lasciamo all'infatuato ricordo di Cremona e di Monaco la brigata di istituire le stazioni di monta per assicurare la trasmissione razziale di un simile equivoco artistico al futuro » (26). Ma basterà per ora citare Francesco Arcangeli (27). Chi era Ingres? « un bizzarro sibarita à rebours » (p. 1023). E Renoir? una « cicala ininterrotta, dissolta nella sua voce estiva » (p. 1042). Per Cézanne: la materia « sembra accumularsi quasi in una agitata eppur lenta secrezione » « come in una lenta sismografia affiorano le giunture formali dell'universo » « tutto è sconvolto e murato, urlante e silenzioso come uno specchio abba-cinato da uno splendido sole interiore » (pp. 1035-1037), il suo azzurro « par trasudato lentamente dalle aride viscere del mondo » (p. 1039). E la barca rossa di Monet « sospesa su di un oscuro mar dei sargassi » (p. 1038); oppure per Renoir quel « pallore livido e caldo, che cola e fruscia a ondate di seta, di carne, di capelli » [che schifo a pensarci] (p. 1028); oppure per Pissarro: « come se la strada, le pareti delle case, persino il cielo, fossero rapresi e spenti entro vecchie creme rassodate » (p. 1029); oppure per Sisley « tutto è variato e come palpeggiato a madide impronte » (p. 1034) ecc. ecc. ecc.

Tutto l'articolo è così, e il lettore si rende conto che questa non è buona prosa critica, ma falsa e disgustosa, che lascia malinconici e nauseati. E alla fine nel lettore si fa vivo il sospetto che tutto quell'ammasso frenetico di paragoni, metafore, analogie, allusioni, antitesi, ecc., non sia che un espediente per mascherare l'antico disagio della critica di fronte all'opera d'arte, che quanto più uno cerca di aggredire con ogni mezzo tanto più si allontana; per ricasare infine nel contenutismo, nello psicologismo, nella letteratura ecc.

Come conclusione accenniamo per il momento ad un fatto consolante, indice della lodevole concordia che regna fra i nostri critici su alcuni « punti essenziali »; si tratta di una delle fissazioni più radicate e più di moda: l'odio mortale contro il « neoclassicismo ». Dove? Quale? Che artista? Tutto.

L. Venturi « opera del Winckelmann, forse filosofica e scientifica comunque anti-artistica perché anti-creatrice » (28).

(26) C. Brandi, cit. p. 254.

(27) Fr. Arcangeli, *L'impressionismo a Venezia*, cit.; v. nel testo i numeri delle pagine.

(28) L. Venturi, *Pittori Moderni*, 1946, p. 47.

M. Marangoni: « la nefasta reazione neoclassica impersonata nel Winckelmann, malaugurato banditore di dogmi estetici che tante vittime ha sulla coscienza; il Canova informi » (29).

R. Longhi: « dopo il Tiepolo fu lasciato libero ma deserto il campo agli svarioni cimiteriali di Antonio Canova, lo scultore nato morto, il cui cuore è ai Frari, la cui mano è all'Accademia ed il resto non so dove. Da quel momento più nulla da fare. E l'arte italiana per più di un secolo è finita » (30).

C. Brandi: « la doccia fredda neoclassica » « il neoclassicismo legale come il codice Napoleonico, come la legge anonimo » « il gelido David » « il neoclassicismo nato morto » « sotto i calchi ellenistici (?) del Canova balbettò il vero tramortito delle tavole anatomiche » (31); (anche con le chicchere se la prende: « le gelide chicchere della porcellana neoclassica ») (32).

Ma chi l'ha mai studiato sul serio « il neoclassicismo »? Gelido, frigido, freddo, glaciale, sempre. (Gli impressionisti sono sempre una finestra aperta oppure un occhio, Cézanne cubo, cono, sfera ecc.).

« E' un'arte che non mi riscalda » dice la gente alla buona: ecco che, intorno al caldo ed al freddo, i nostri critici concordano finalmente con il detestatissimo pubblico; ognuno vede su quali solide basi (33).

ANTONIO CEDERNA

## RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

S. CARBONE, *Le origini del Socialismo in Sicilia* - Edizioni Italiane, Roma 1947.

La storiografia del movimento operaio e della corrente socialista in Italia presenta, a chi voglia percorrerla dai primi inizi, sconcertanze e sproporzioni in apparenza ingiustificate. Il numero rilevante di scritti sull'argomento si può infatti raggruppare quasi per intero in due categorie: indagini particolaristiche aventi per oggetto fenomeni assai limitati come durata e come estensione; tentativi, spesso ambiziosi, di sintesi totale del movimento dagli albori ai nostri giorni. Salta subito agli occhi di chi si accinge a tal genere di studi l'insufficienza delle fonti, l'inutile minuziosità di certe raccolte informative, la disinvoltura della più gran parte degli studi, nati da aspirazioni critiche e storiche che non potevano se non rimanere tali.

Un attento esame dei metodi generalmente seguiti in tali indagini rende chiaramente ra-

(29) M. Marangoni, *Come si guarda un quadro*, p. 79.

(30) R. Longhi, *Viatico* ecc. p. 43.

(31) C. Brandi, cit. p. 252 e passim.

(32) C. Brandi, in « L'immagine », maggio 1947, p. 8.

(33) L'elenco dei luoghi comuni della nostra critica d'arte è tutto da fare.

gione dei modesti risultati sin qui raggiunti. I tentativi di sintesi sono partiti, per lo più, da impostazioni preconcepite quanto non corrispondenti alla realtà storica. Esse trattano generalmente del movimento socialista italiano come di una irradiazione delle grandi correnti di pensiero e di azione socialista europee in un paese politicamente unito, quale non fu certo l'Italia della seconda metà del secolo XIX.

Inoltre, anzi necessariamente, sorvolano sui fermenti di socialismo sorti in forma pressoché autonoma da focolai diversi e lontani della nazione e sul carattere inconfondibile che è derivato al movimento socialista italiano da questa confluenza di apporti straordinariamente vari e ricchi di una propria vitalità.

D'altra parte una giusta impostazione del problema, tale da rendere pienamente aspetti e valori come questi ultimi, avrebbe richiesto e presupposto l'esistenza di studi monografici su determinate correnti di pensiero socialista, su singole figure di teorici, di uomini di azione e di gruppi politici, sui movimenti operai e contadini delle singole regioni e sopra periodi di politica socialista altamente caratterizzati e limitati nel tempo.

E' proprio in questa zona, in certo senso analitica, della storiografia socialista che si riscontrano le lacune maggiori. Si consideri ad esempio che, mentre manca una trattazione organica del movimento socialista nella Valle Padana, abbiamo monografie parziali come quelle di Rigola sul Biellese, Ripuzzi sul Parmense, Bonomi sul Mantovano; nessuna indagine organica sui movimenti socialisti meridionali, che pure sono tra i più differenziati. Un bilancio certamente più attivo presentano gli studi sulle correnti di socialismo teorico e sulle figure più rappresentative di esse. Anzi è proprio in tal campo che riscontriamo le uniche eccezioni al bilancio pressoché negativo della somma di studi sul socialismo italiano. Basterebbe citare, oltre alle opere di A. Labriola ed agli studi fondamentali di B. Croce su questa fase del socialismo teorico, le monografie veramente esemplari di N. Rosselli (Mazzini e Bakunin, Pisacane, Montanelli).

Proprio queste ultime ci danno un chiaro esempio del come dovrebbero essere condotte indagini di questo genere: monografie approfondite e documentate sopra una determinata fase del movimento socialista, limitata nel tempo e nello spazio, che vadano però oltre ai limiti di una trattazione erudita e cronachistica per affrontare con impegno critico problemi di valutazione storica. Si pensi alla chiarificazione che il « Mazzini e Bakunin » ha portato sul problema delle origini del movimento operaio e sulla parte che vi ha rappresentato la corrente anarchica, per rendersi conto che il lavoro di sintesi storica deve iniziare dalle singole trattazioni analitiche. Superfluo parrebbe poi accennare alla necessità che tali studi venissero affrontati con la necessaria spregiudicatezza, che in essi non interferissero con-