

SCRITTORI D'ESTETICA

II

L'ESTETICA
E LA POETICA
IN RUSSIA

A CURA DI

ETTORE LO GATTO



G. C. SANSONI - EDITORE
FIRENZE

L'ESTETICA
E LA POETICA
IN RUSSIA

A CURA DI

ETTORE LO GATTO



G. C. SANSONI - EDITORE - FIRENZE

PROPRIETÀ LETTERARIA

Stampato in Italia

I N D I C E

PREFAZIONE	<i>Pag.</i> v
INTRODUZIONE	I
I. DALLA POETICA ALL' ESTETICA	53
M. V. LOMONOSOV: Sull'utilità dei libri ecclesiastici nella lingua russa	56
V. K. TREDIAKOVSKIJ: Origine e natura della poesia	64
N. M. KARAMZIN: Origine dell' arte	72
Che cos' è l' estetica	73
L' estetica della natura	74
V. A. ŽUKOVSKIJ: La natura dell' arte	76
A. A. PUŠKIN: Sull' arte drammatica	86
Problemi di letteratura	94
Sull' ispirazione	96
D. V. VENEVITINOV: Scultura, pittura e musica .	100
Anassagora (Dialogo)	104
V. F. ODOEVSKIJ: L' unità delle arti	110
La realtà simbolica del poeta	112
Arte e realtà	114
P. A. VJAZEMSKIJ: La letteratura, espressione della società	118
Il tema poetico	121
N. V. GOGOL': Scultura, pittura e musica	126
L' arte e la realtà	132
Ideale e realtà	135
L' arte, conciliazione con la vita	138
V. G. BELINSKIJ: I tre generi della poesia . . .	140
Dell' « universale » e del « particolare » nell' arte	143
Il mistero della personalità poetica	156

II. LA LOTTA PER L' ESTETICA	<i>Pag.</i> 165
N. G. ČERNYŠEVSKIJ: Del rapporto estetico tra arte e realtà	168
D. I. PISAREV: I realisti	186
I. S. TURGENEV: Il bello nell'arte	200
I. A. GONČAROV: Il realismo nell'arte	208
Essenza dell'arte	216
A. A. ŠENŠIN-FET: Il contenuto dell'arte	220
I. B. POLONSKIJ: Poeta e poesia	226
A. A. GRIGOR'EV: Sguardo critico sulle basi, il significato e i procedimenti della moderna critica dell'arte	234
P. M. DOSTOEVSKIJ: La questione dell'arte	290
Arte e fotografia	308
A proposito di una esposizione	310
L. N. TOLSTOJ: Che cos'è l'arte?	316
L. ŠESTOV: Su « Che cos'è l'arte » di Tolstoj	328
III. DALL' ESTETICA ALLA POETICA	341
V. S. SOLOV'EV: Il primo passo verso un' estetica positiva	344
La bellezza nella natura	353
Il significato universale dell'arte	401
La poesia di F. I. Tjutčev	422
Il poeta come veggente	444
V. I. IVANOV: I limiti dell'arte	450
Forma formans e forma formata	471
Il simbolismo e la Grande Arte	477
K. ERBERG: Bellezza e libertà	484
N. S. GUMILĚV: Poesia e poetica	516
Simbolismo e acmeismo	524
E. A. LJACKIJ: Sullo stile artistico di Dostoevskij	528
V. F. CHODASEVIČ: Sul modo di leggere Puškin	544
B. EJCHENBAUM: I problemi della poetica di Puškin	554
V. M. ŽIRMUNSKIJ: Il metodo formale	568
I. LAPŠIN: La sinergia spirituale	588
E. KOVAL'ČIK: La letteratura proletaria socialista	628
M. GOR'KIJ: Il realismo socialista	658

I LIMITI DELL'ARTE

I

« Poi che fuoro passati tanti dí, che appunto eran compiuti li nove anni appresso l'apparimento soprascritto di questa gentilissima, ne l'ultimo di questi dí avvenne, che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo, in mezzo di due gentili donne, le quali erano di più lunga eta; e, passando per una via, volse gli occhi verso quella parte ov' io era molto pauroso; e per la sua ineffabile cortesia, la quale è oggi meritata nel grande secolo, mi salutò molto virtuosamente, tanto che mi parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine. L'ora che 'l su' dolcissimo salutare mi giunse, era fermamente nona di quel giorno; e però che quella fu la primà volta che le sue parole si mossero per venire a' miei orecchi, presi tanta dolcezza, che come inebriato mi partío da le genti, e ricorsi al solingo luogo d'una mia camera, e puosimi a pensare di questa cortesissima.

« E pensando di lei, mi sopraggiunse un soave sonno, nel qual m'apparve una meravigliosa visione: ché mi pareva vedere ne la mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro a la quale i' discernea una figura d'un signore, di pauroso aspetto a chi lo guardasse. E pareami con tanta letizia, quanto a sé, che mirabil cosa era; e ne le sue parole dicea molte cose, le quali non intendea, se non poche; tra le quali intendea queste: *Ego dominus tuus*. Ne le sue braccia mi pareva vedere una persona dormir nuda, salvo che involta mi pareva in un drappo sanguigno leggermente; la qual guardando molto intently, conobbi ch'era la donna de la salute, la quale m'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare. E ne l'una de le sue mani mi pareva che questi tenesse una cosa, la quale ardesse tutta; e pareami che mi dicesse queste parole: *Vide cor tuum*. E quando elli era stato alquanto, pareami che disvegliasse questa che dormia; e tanto si sforzava per suo ingegno, che le faceva mangiare questa cosa che 'n mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente. Appresso ciò, poco dimorava che la sua letizia si convertía in amarissimo pianto: e cosí piangendo si ricogliea questa donna

ne le sue braccia, e con essa mi pareva che se ne gisse verso il cielo; ond' io sostenea sí grande angoscia, che 'l mio deboletto sonno non poteo sosteñere anzi si ruppe e fui svegliato. E mantenente cominciai a pensare; e trovai che l'ora ne la quale m'era questa visione apparita, era la quarta de la notte stata: sí che appare manifestamente, ch'ella fue la prima ora de le nove ultime ore de la notte.

« Pensando io ciò che m'era apparuto, propuosi di farlo sentire a molti, li quali erano famosi trovatori in quel tempo; e con ciò fosse cosa che io avesse già veduto per me medesimo l'arte del dire parole per rima, propuosi di fare un sonetto, nel quale io salutasse tutti li fedeli d'Amore, e pregandoli che giudicassero la mia visione, scrissi a loro ciò ch'io avea nel mio sonno veduto; e cominciai allora questo sonetto:

A ciascun'alma presa e gentil core
nel cui cospetto ven lo dir presente,
a ciò che mi rescriva in su' parvente,
saluto in lor signor, cio è Amore.

Già eran quasi che atterzate l'ore
del tempo che onne stella n'è lucente,
quando m'apparve Amor subitamente,
cui essenza membrar mi dà orrore.

Allegro mi sembrava Amor tenendo
meo core in mano, e ne le bracci' avea
madonna, involta 'n un drappo dormendo;

poi la svegliava, d'esto core ardendo
lei paventosa umilmente pascea:
appresso gir lo ne vedea piangendo.

Questo sonetto si divide in due parti: che ne la prima parte saluto e domando rispensione, ne la seconda significo a che si dee rispondere. La seconda parte comincia quivi: *Già eran* ».

Nei citati secondo e terzo capitolo della « Vita Nova » di Dante abbiamo una duplice testimonianza: l'uomo confessa la vita del suo cuore e la sua esperienza interiore; l'artista narra come ne sia nata una creazione artistica. Sulla autenticità e sincerità di queste due te-

stimonianze non c'è dubbio, come non c'è dubbio che Dànte fu uomo di profonda vita spirituale e grande artista. Che cosa vediamo dunque? Non parla egli forse d'un rapimento in una tale sfera di coscienza supersensibile, di dove l'uomo non ritorna senz'essersi arricchito dei frutti dell'esperienza vissuta, che dà un'impronta di sé al resto della sua vita, come un avvenimento incancellabile e decisivo? E non si vede forse in modo molto evidente come questo entusiasmo, che l'ha rapito al disopra della terra sembri poi rilasciarlo dai suoi artigli di aquila e, restituendogli con precauzione, gradualmente, durante la discesa, l'involucro quotidiano della sua psiche terrena, lo ridà integro alla valle natale? Allora gli viene al pensiero il ricordo degli altri uomini, e il desiderio di annunziar loro l'importante novella del cui valore ha coscienza pur senza comprenderla: egli stesso già coscientemente scende al fondo della valle, ed ecco nel suo sonetto ciò che è nuovo e non è dato nella visione, e la visione stessa ricondotta ai suoi tratti più precisi, come condensata nel corpo solido o raccolta nel cristallo, tagliata in modo più sicuro e reciso, raccontata con voce e tono fermi, senza tremito, spassionati, — e quanto tuttavia è completamente taciuto e tralasciato, e come tutto ciò che è nebuloso e malcerto, e confuso e inquietante, è diventato più definito e qualitativamente più povero nei magnifici versi!

•Risulta qui a mo' di dimostrazione quel che deve essere sviluppato speculativamente nell'ulteriore esposizione: che cioè nella creazione dell'opera d'arte l'artista discende dalle sfere, nelle quali egli penetra con l'ascensione come uomo spirituale; per il ché si può dire che molti sono coloro che ascendono, ma pochi quelli che sanno discendere, cioè i veri artisti. L'esempio

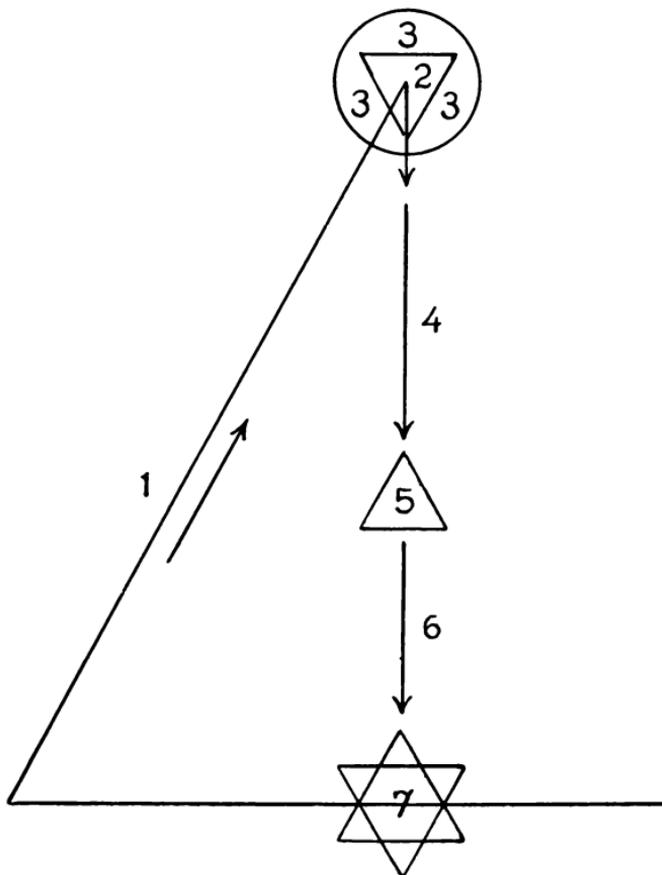
citato è particolarmente dimostrativo, perché il poeta intenzionalmente riduce al minimo la distanza tra i livelli dell'ascensione e della discesa, considerando suo dovere un'esattezza rigorosa nella riproduzione di quel che ha visto, vietando a sé stesso qualsiasi invenzione possibile, affinché la sua creazione, corrisponda interamente all'esperienza vissuta.

Esaminiamo più da vicino il processo per cui hanno origine l'epifania mistica dall'entusiasmo erotico, e dall'epifania mistica la concezione spirituale, accompagnantesi con una serena accalmia dell'anima arricchita e beata, e da questa accalmia la nuova agitazione musicale, generatrice del sogno poetico, nel quale i ricordi sono soltanto il materiale per la formazione dell'immagine apollinea, che deve riflettersi nel verbo come l'armonico corpo d'una creazione ritmica, — fino a che, finalmente, dal desiderio acceso dalla contemplazione di questa immagine apollinea, non sgorgi la sostanza verbale del sonetto. Tutti i momenti elencati sono chiaramente indicati dal nostro testimone: 1) la possente ondata della tempesta dionisiaca; 2) l'epifania dionisiaca o visione, con la quale si risolve l'estasi e che non deve essere confusa col sogno apollineo dell'artista; 3) il rasserenamento catartico, che contraddistingue l'esito felice dell'estasi, — in questi tre primi momenti l'artista in Dante non si fa ancora vivo, ma si fa già sentire quel fondo primordiale della sua anima dal quale nascono in lui le rivelazioni e azioni arcane del suo spirito, e non soltanto artistiche, elemento generale del suo genio, ma non genialità puramente artistica; 4) un nuovo stato dionisiaco, dissimile dal precedente, riferentesi a questo per tensione, come la forte ondata nel mare si riferisce alla tempesta, stato musicale per eccellenza e che può essere separato nel tempo dai tre primi momenti non

ad ore, ma ad anni; è questo lo stato di cui Puškin disse: « il cuor si stringe; l'anima è come a disagio per l'agitazione lirica, palpita e risuona »; 5) il sogno apollineo, — sogno della memoria intorno alla balenatagli epifania, — che appare all'artista come l'immagine ideale della sua creazione non ancora incarnata; secondo Puškin infatti, l'anima che palpita e risuona, « cerca anche subito come in sogno, di riversarsi finalmente in una libera manifestazione »; 6) e 7) non appena appare all'anima il sogno apollineo, ecco anche una nuova « agitazione lirica » e una « risonanza » che spinge l'artista alla compiuta realizzazione, ad una materializzazione del sogno, — ecco già « le facili rime che vengono incontro » e i versi « liberamente scorrenti »; e il sogno è diventato carne della parola. Questi ultimi quattro momenti, sono propri dell'artista in quanto tale e rappresentano gli stadi della discesa.

La creazione delle forme si manifesta conseguentemente in tre punti: α) nell'epifania mistica dell'esperienza interiore, che può essere o la chiara visione o visione intuitiva della realtà suprema ancora fuori dei limiti del processo artistico-creativo in senso proprio; β) nella visione apollinea dell'ideale puramente artistico, che è appunto la visione della fantasia poetica, il che i poeti sono soliti chiamare i propri « sogni » creativi; γ) nell'incarnazione definitiva dei sogni nel verbo, nel suono, nella sostanza visibile o palpabile. Ognuna di queste tappe di formazione si raggiunge con l'esperienza dell'agitazione dionisiaca, eguale per sostanza ma di aspetto diverso e di diversa violenza.

Paragoniamo ora con la studiata testimonianza di Dante un sonetto del Petrarca simile a quello di Dante nella forma dell'esposizione visionaria dell'idea lirica, ma senza dubbio più apollineo, per quanto riguarda lo



Linea dell'ascensione. 1-3. Concezione dell'opera d'arte: 1) agitazione dionisiaca; 2) epifania dionisiaca (α) – contemplazione intuitiva o comprensione; 3) catarsi, concezione.

Linea della discesa. 4-7. Nascita dell'opera d'arte: 4) agitazione dionisiaca; 5) visione apollinea (β) – riflesso come in uno specchio, del momento intuitivo nella memoria; 6) agitazione dionisiaca; 7) incarnazione artistica (γ) – accordo dell'Anima del Mondo nell'accoglimento della verità intuitiva, intermediaria la creazione dell'artista (sintesi dei principi apollineo e dionisiaco).

stato d'animo onde è scaturito, e perciò istruttivo specie per lo studio dell'elemento puramente artistico. È il 34° sonetto in morte di Laura:

« Levommi il mio pensiero in parte ov'era
quella ch' io cerco e non ritrovo in terra.
Ivi, fra lor che 'l terzo cerchio serra,
la rividi più bella e meno altera. »

Per man mi prese e disse: in questa sfera
sarai ancor meco, se 'l desir non erra;
i' son colei che ti diè tanta guerra,
e compie' mia giornata innanzi sera.

Mio ben non cape in intelletto umano:
te solo aspetto e quel che tanto amasti,
e laggioso è rimasto, il mio bel velo.

Deh, perché tacque ed allargò la mano ?
Ch' al suon de' detti sì pietosi e casti
poco mancò ch' io non rimasi in cielo ».

Il Petrarca non ci ha lasciato un commento autobiografico a questo sonetto. Noi vediamo il profondo sentimento da cui è penetrato; ma è permesso di dubitare che la visione da lui descritta fosse un'epifania così viva come la visione di Dante; tanto più ch'egli stesso con le parole: « Levommi il mio pensier » — indica l'origine dell'immagine nei limiti della coscienza pensante. Comunque è pienamente percepibile lo stato fino ad un certo punto estatico che precedette il suo sogno apollineo. Se questa semiestasi non gli diede che forme abbastanza vaghe, tanto più plastica e viva si presentò al suo spirito la visione apollinea, raccogliendo in sé, come in un cristallo trasparente, i raggi della sua entusiastica contemplazione delle anime amorose del terzo cielo. Questa visione apollinea assurta davanti a lui sulle alture nell'atto della preghiera, è così bella che il suo rivestimento nella carne immacolata della parola

si sente come un sacrificio d'incarnazione, che le toglie qualcosa d'inesprimibile se non colla favella degli angeli. Il poeta stesso riconoscendo che non si sarebbe risvegliato nella carne se non si fosse taciuta l'armonia che egli percepiva, testimonia che la comunicazione dell'esperienza per mezzo della parola terrena è da lui concepita come discesa. Così il Petrarca si proclama come discendente in qualità di artista, e se, tuttavia, noi ci sentiamo innalzati nelle alte sfere, rapiti al disopra della terra sotto l'azione del suo canto ed incanto e ci sembra di vedere quell'ineffabile, illuminato dal raggio celeste e penetrato dalla celeste armonia, cui egli non può che accennare, ciò è normale e significa soltanto che l'artista discende per poter indicare a noi il sentiero dell'ascensione.

II

Noi sperimentiamo la sensazione della bellezza, quando indoviniamo nella cerchia di un dato fenomeno un certo primordiale dualismo e nello stesso tempo contempliamo il decisivo superamento di questa dualità, distinguibile solo analiticamente, nella perfetta unità sintetica; processo durante il quale elementi del dualismo da superare sono le sostanze o energie, corrispondenti come sostrato materiale e principio formatore. Una tale determinazione presuppone il principio formatore come attivo, e a sua volta il sostrato materiale non soltanto come passivo, ma anche come plastico, nel senso sia di capacità, sia di interiore disposizione, in forza della sua stessa natura, a prendere la forma che sembra penetrarlo interiormente, non quella che gli si offre superficialmente al di fuori. La concezione del bello è distrutta con l'im-

pressione della compiuta violenza sul sostrato materiale: l'opera d'arte vuol imitare la natura, le cui forme sono rivelazione dei processi interiori della vita organica. Perciò la concezione del bello è la concezione del vitale, e l'opera d'arte può, è vero, produrre l'impressione di una grandissima immobilità, simile al cristallo che è, tuttavia, vita fermata, ma non impressione di morte o di primordiale assenza di vita; in quest'ultimo caso sarebbe davanti a noi un oggetto meccanico, ma non una « creazione », con la quale parola noi indichiamo l'analogia tra l'opera dell'artista e l'organismo naturale.

La materia si ravviva nell'opera d'arte nella misura in cui essa afferma sé stessa, ma non nello stato del sonno inerte, sebbene nello stato di veglia fin nelle ultime sue profondità e prende così un aspetto di libera concordanza con le idee del creatore. L'artista trionfa se è riuscito a convincerci che il marmo voleva il suo scalpello; egli vive naturalmente in pieno accordo con la materia sulla quale lavora, e ha tanta fede in essa che non indugia a confidarle i suoi pensieri più segreti e lontani; egli è convinto che la materia stessa lo capisce sempre e risponde a tutto con amore. In ciò è il *pathos* dell'aforisma di Michelangelo:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
ch'un marmo solo in sé non circoscriva
col suo soverchio, e solo a quello arriva
la man che obbedisce all'intelletto.

Ma a questo assenso della materia si limita la sua partecipazione alla nascita dell'opera d'arte: essa si apre davanti allo spirito, ma non si solleva ad esso, mentre lo spirito si abbassa fino a lei. L'idea dell'artista;

contemplata da lui come realizzata nello spirito, si incarna nella materia concorde attraverso la discesa. Il principio formatore è il principio discendente, la materia è il principio accogliente. Così l'ascensione non è, propriamente parlando, un elemento dell'atto creativo. Che la bellezza sia una discesa, lo sapeva anche Nietzsche, che dice per le labbra di Zaratustra: « Quando la potenza diventa clemente e discende verso il visibile, bellezza io chiamo tale discesa ».

Ma qui bisogna rispondere alla domanda: che cosa rimane dunque, con una tale messa a punto del problema, della formula simbolistica proposta da chi scrive queste righe: « a realibus ad realiora ? ». Non esprime essa l'ascesa dalla conoscenza delle semplici realtà alla conoscenza di cose più reali della prima realtà ? O il crescere di questa conoscenza non è la sua progressione ascendente ? Or questa formula viene forse eliminata, per essere sostituita dalla contraria « a realioribus ad realia » ? Per nulla ! L'arte, in quanto è vera arte, serve a far sì che coloro i quali ne gioiscono e ne comprendono l'arcano linguaggio, si elevino « dal reale al più reale ». Ma qualora si tratti non già dell'azione che l'arte esercita, bensì delle condizioni e del processo della creatività artistica, bisogna dire: « a realioribus ad realia ». I « realiora » che si rivelano all'artista garantiscono la verità interiore della semplice realtà da lui rappresentata e la stessa possibilità della giusta coordinazione di essa con le realtà superiori. Come uomo, l'artista deve aver esplorata questa sfera superiore, nella quale penetra per la via dell'ascensione; egli lo deve per poter, rivoltosi alla terra e entrato nei gradi inferiori della realtà, mostrarci questa come realmente esistente. La

esistenza stessa delle realtà quotidiane l'artista la vede soltanto mirandola da un grado superiore di coscienza, e soltanto allora egli domina sulla realtà. Così il creatore del romanzo «*Madame Bovary*», come da una sfera fredda e indifferente guarda giù la vita rappresentata; in questa sfera è già dato in via di principio il superamento di tutte le passioni agitanti giù e il distacco da tutte le infatuazioni, fino al rinnegamento della valutazione estetica delle cose così amorosamente descritte.

Questa sfera costituisce come uno strato al disopra della terra, e tutto di là si vede chiaramente, fino alle cose più minute, come si vedono anche i moti periferici delle anime; quel che è più in alto tuttavia e più spirituale, già non è visibile per nulla né per l'artista-Flaubert né per Flaubert-uomo. Ma, prescindendo dall'altezza del volo e la vastità dell'orizzonte, soltanto se il poeta si tiene sul piano di questo distacco supersensibile e soltanto se egli discende dall'alto ai meschini particolari delle piccole realtà, queste ultime, senza idealizzazione non diventano insignificanti, ma anzi più importanti e significative che se fossero rappresentate da chi si fosse trovato avvolto nelle grigie reti delle loro ragnatele. Se, infatti, colui che vuole ritrarre la realtà non l'osserva dalla sfera del più reale, la sua visione sarà sempre soltanto un sogno vaneggiante di chi è immerso nell'illusionismo dello spirito subbiiettivo, e non vi sarà mai in esso né una vera obbiettività, né quella magica forza di vivificazione che popola la nostra atmosfera spirituale con quelle creature demoniache della fantasia geniale che pare abbiano acquistata la potenza d'uscire dal loro inquadramento e di agire fra i vivi.

Rimane ancora da aggiungere, per quanto riguarda il

problema della discesa artistica, che quest'ultima, conformemente alla data definizione del bello, consiste, in sostanza, nell'azione del principio formativo, e per conseguenza nel principio della forma. L'operà dell'artista non è comunicazione di nuove rivelazioni, ma rivelazione di nuove forme. Se essa consistesse, infatti, nel mettere sul piano della bassa realtà un qualsiasi contenuto ad essa estraneo, attinto dal piano delle realtà superiori, non vi sarebbe quella reciproca penetrazione dei principi della discesa e dell'accoglimento, che crea il fenomeno della bellezza. Quel che noi abbiamo chiamato sostrato materiale, ne sarebbe coperto soltanto esteriormente e superficialmente; ma la materia non esprimerebbe il suo consenso interiore a tale avvolgimento, che sarebbe senz'altro riconoscibile quale falsità e violenza. No, il principio della discesa nella creazione artistica, quella « man che obbedisce all'intelletto », forma soltanto il sostrato materiale, attuando le potenze della realtà inferiore, naturalmente e gratamente aperta ad accogliere in sé la connaturale vita superiore.

III

L'unico contenuto di valore conoscitivo che l'arte non proscriba quale estraneo, perché esso appartiene all'esperienza dell'artista stesso, sebbene precedente all'attività prettamente artistica, cui dà le prime mosse, per trasformarsi poi totalmente in forma, è quella intuizione che si acquista per la via della sopra descritta ascensione. Fra le tappe di questa, considerata come attività conoscitiva, noi distinguiamo, prima di tutto,

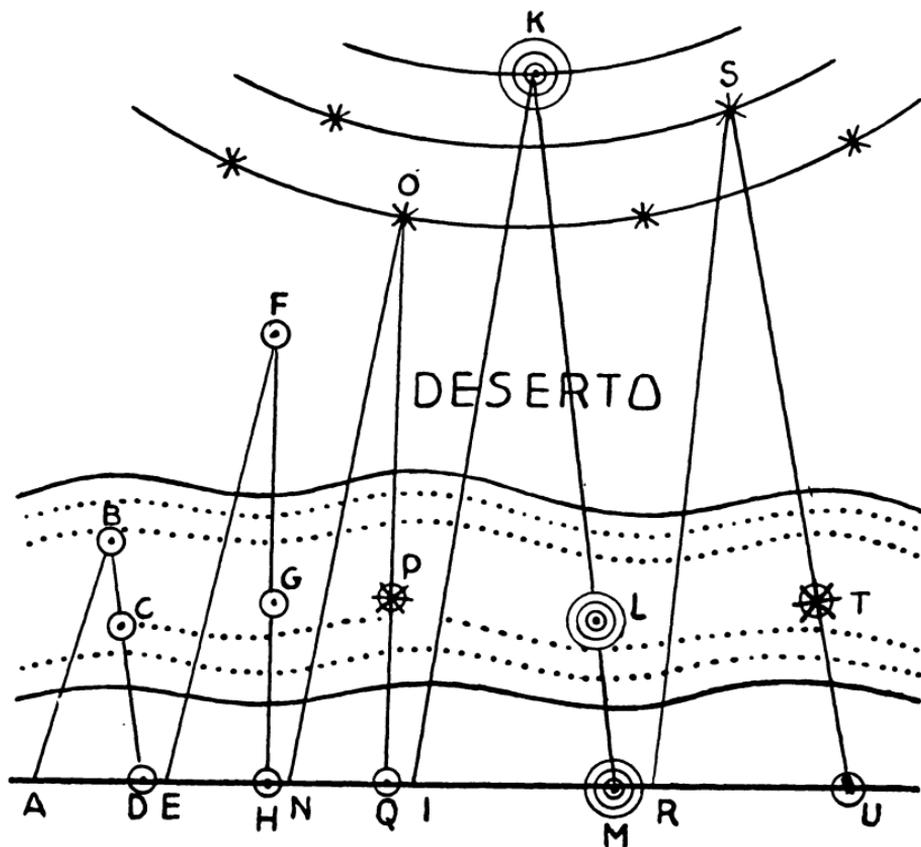
un momento di sosta in faccia ad una realtà alquanto inferiore, osservata però in distacco e separazione da essa, vista da una sfera della coscienza che se ne trova fuori. Di che genere può essere questa sfera? Lo spirito deve viverla come qualche cosa di vacuo; ma appunto questo allontanamento ed isolamento dello spirito creativo è per l'artista il primo passo verso il risveglio delle forze intuitive, e per l'uomo che è in lui, già una specie di ascensione spirituale, sebbene presentandosi a lui soltanto nel suo aspetto negativo — nella forma di liberazione dai pristini legami della vita vissuta; questo vuoto stesso è già in qualche cosa di più reale dell'apparente realtà da cui egli s'è ormai estraniato, sia pure soltanto per un istante.

Ma le sfere accessibili allo spirito creatore che si è estraniato al mondo prima sperimentato, non gli si presentano sempre come un nudo deserto. Per sollevarsi in questo deserto, egli ha dovuto prima passare attraverso una zona di miraggi ingannevoli, di seducenti ma vuoti specchi che riflettono la stessa realtà da lui abbandonata ma che si rifrange nell'ondeggiante velo delle sue proprie passioni e concupiscenze; la discesa prematura da questa sfera prossimamente aderente al piano inferiore farà l'opera dell'artista soltanto chimerica, capricciosamente fantastica, bizzarramente nebulosa, e non vi sarà in essa né conoscenza intuitiva delle cose, né diretta, elementare coscienza della realtà, dalla quale l'artista è già uscito, ma si rifletterà in una tale opera soltanto egli stesso nella sua limitatezza e nel suo isolamento spirituale. Invece a colui che effettivamente si è sollevato per la via dell'ascensione estraniante fino al reale vuoto, al vero deserto, possono aprirsi, oltre i limiti di questo, da principio in una certa simbolica di

corrispondenze e d'analogie, poi in una più diretta visione intuitiva, i contorni di più alte realtà, come primi involucri di un mondo di idee e di entità spirituali. Qui, a questo estremo del deserto, palpitano le sorgenti della vera intuizione. La conquista di questi limiti apre al conquistatore prima di tutto la cognizione che la realtà inferiore, dalla quale egli ascende e alla quale di nuovo scenderà, non è nella sua essenza qualcosa di estraneo a quel mondo che egli ora sperimenta, ma è circonfusa da questo mondo superiore, come qualcosa che si riposa nel suo seno. La giusta ascensione rende allo spirito fuggiasco la sua patria terrena, mentre che l'essere sospeso nella regione dei miraggi e dei sogni lo isola. Soltanto la giusta ascensione ristabilisce per l'artista la verità inferiore, essa soltanto lo fa realista. Con quale riserva di conoscenza l'artista discende dunque nella valle delle realtà inferiori, dalla sfera delle realtà superiori, che, come fu detto, avvolge quella valle in modo che né lì, nell'atmosfera celeste delle idee, egli si sentiva estraneo alla terra, né qui, sulla terra, si sente estraneo all'atmosfera celeste? Con quale riserva di conoscenza discende egli a quel limo, a quella argilla, con la quale deve modellare? Con la conoscenza, prima di tutto, che questa stessa argilla è la viva terra, che si trova in primordiale e naturale correlazione con le più alte e più reali verità dell'esistenza; che non si deve e non è possibile imporle dal di fuori una qualunque sia forma di legge superiore, che non si trovi in lei stessa o come dato o come polarità che cerchi in essa la polarità che la completa. Perciò quanto più fertile fu l'ascensione, tanto più penetrante e vitale sarà la discesa.

Ascende dunque l'artista fino ad un certo limite nel reame delle realtà superiori, per ridiscendere poi alla

realtà inferiore. Ma ricordiamo che sulla via dell'ascesa egli ha dovuto attraversare l'involucro dei riflessi e miraggi, che non l'ha trattenuto perché la forza del suo genio l'ha preservato, come Ulisse, dall'inganno delle Sirene. Nella sua discesa egli ripassa attraverso questa regione, ormai senza pericolo, perché ha già prima superato la tentazione del subbiettivismo puro. Al contrario, egli adesso intenzionalmente si indugia in essa per plasmare, dalla nebulosità plastica che la riempie, i fantasmi che gli serviranno da modello per la futura opera. Questi fantasmi da lui foggianti — ombre o « idoli », come avrebbero detto gli antichi, — non hanno nulla in comune con le chimere d'una immaginazione oziosa ed arbitraria: essi hanno un valore obbiettivo nella misura in cui sono improntati alle realtà superiori intravviste nell'atto dell'ascesa e nello stesso tempo plasmati a foggia delle cose terrene di cui la nebulosa che le rispecchia è una proiezione adeguata. Apollinee sono queste visioni, in cui si risolve la tensione dionisiaca del momento intuitivo; in esse dal simbolo sboccia un mito. È oltre? In possesso dei modelli ideali dell'opera nascita, l'artista aspetterà quella nuova ondata dionisiaca di cui Puškin dice: « L'anima si stringe nell'agitazione lirica, trema e risuona e cerca, come in sogno, una libera manifestazione », — aggiungendo subito: « E qui viene a me l'invisibile schiera di ospiti, da tempo a me noti, generati dalla mia fantasia », cioè quei fantasmi, dei quali abbiamo parlato, da lui modellati prima dalla nebulosità plastica dei sogni apollinei. E come nella visione apollinea si è risolta allora la tensione dionisiaca dell'artista, così nella incarnazione apollinea si risolve la nuova onda musicale: la forma ideata diviene forma formata.



ABCD - Creazione subiettivistica.

EFGH - Arte realistica (Flaubert).

JKLM - Creazione di Dante.

NOPQ e RSTU - Tipi di alto simbolismo.

B - Punto della contemplazione distaccata delle realtà da superare.

O, S, K - Punti di comprensione intuitiva delle realtà superiori.

C, Q, P, L, T - Punti di contemplazione apollinea degli apogei dell'ascensione, « sogni » dell'artista.

D, H, Q, M, U - Punti di incarnazione artistica (così M - « Divina Commedia »).

IV

La creazione artistica, in senso proprio e non nel senso degli stati preparatorii e delle condizioni qualitative preliminari della personalità, è discesa; e soltanto la discesa, che determina l'arte come atto, determina anche l'azione che l'arte esercita. La prima condizione ne è il consenso della materia ad accogliere la forma che le vien portata o — per meglio dire — preannunziata come pegno della sua futura liberazione. L'azione dell'arte è proporzionata al suo valore simbolico, cioè alla sua concordanza colla legge delle realtà superiori, la quale concordanza viene suggellata dal consenso della materia a questa legge. Più ricca di contenuto è la rivelazione delle realtà superiori, esprimibili col consenso della materia nell'opera d'arte, e più radicale è l'azione liberatrice dell'arte.

Quanto meno ricca di contenuto è quella rivelazione, tanto meno incisiva è l'impronta dello spirito: la materia rimane non destata, non fecondata, non concepisce dal seme del Logos: ché il genio creativo porta questi semi, come l'ape o il calabrone portano sui fiori la polvere fecondatrice.

Ma se, in forza di quanto si è detto, l'arte è una delle forme di azione delle realtà superiori sulle inferiori, bisogna ammettere che essa nella sua giusta realizzazione sia già teurgica, perché trasforma il mondo? Ciò si può riconoscere solo in un senso tanto limitato e relativo che la parola « teurgia » per indicare la normale attività dell'artista mi si presenta inapplicabile: troppo solenne e sacro è ciò che degnamente potrebbe chiamarsi con questo nome. L'azione dell'arte di cui si è parlato, non è ancora « teurgia », cioè azione segnata dell'impronta

del Nome divino; il mistero del simbolo non è ancora mistero della vita.

Il languore nostalgico dell'artista e il languore della materia a lui obbediente, sono una cosa sola: tutti e due hanno nostalgia di una vita viva, non simbolica della nuova creazione. Piegandosi al genio creatore, la Natura esprime il suo consenso alla collaborazione con lo spirito umano nella realizzazione dell'atteso mondo liberato; essa dice all'uomo: « Conducimi ed io ti seguirò ». Ma il genio umano si contenga di presagi e promesse; vorrebbe e non può compiere l'atto teurgico, e compie soltanto un atto simbolico. La materia fa di più di quanto fa l'uomo: essa manifesta non simbolicamente, condizionatamente ed enigmaticamente, ma direttamente e di fatto, la sua volontà di seguire lo spirito per le sue vie segrete, e c'è più santità nel marmo o nell'elemento della parola e in qualsiasi sostanza materiale di qualsiasi arte, che nell'intelletto, il quale vivifica simbolicamente questa sostanza visibile per l'occhio e risuonante per l'orecchio, ma non va oltre e s'esaurisce in simboli. Il volto della terra risplende dei simulacri della bellezza, simili alle pietre preziose nel diadema della Bella Dormente. Gli uomini li onorano come immagini della divinità, e ad ogni istante son pronti a adorarli come idoli; ma poi dimenticano perfino che sono idoli ed apprezzano in essi soltanto la forma astratta. Allora comincia l'estetismo, cioè la disanimazione della bellezza, e i difensori dell'« arte per l'arte » intonano l'inno funebre all'arte come vita viva, — perché questa vita non era vivificante, ma soltanto viva. Allora il marmo nella statua langue, e langue l'Anima del Mondo nel marmo sdivinizzato e potrebbe dire all'uomo: « Non per questo io ti ho dato ascolto, ti ho prestato fede e mi son data a te, e tu mi hai ingannata »...

Dai tempi più remoti fino ad oggi il seno della Musa è agitato da oscuri ricordi e presentimenti, intorno ai quali essa bisbiglia ai suoi favoriti parole incomprensibili e talvolta seduttrici per l'udito umano. Essa ricorda loro che una volta, nel secolo d'oro delle arti, risuonavano le lire, alle quali si piegavano gli alberi e le fiere, le onde e le rocce, e le statue create da mani esperte vivevano e non invecchiavano. Michelangelo sogna che le sue creazioni sono realmente vive e soltanto fingono di essere pietre. Varcare il limite dove comincia il miracolo, ecco la brama segreta del genio. Ma non è lecito all'artista ispirare magicamente sulla materia la vita propria o una vita tratta dall'esterno; anzi se egli ne avesse concepito il desiderio, avrebbe cessato di essere artista. Il *transcensus* teurgico si definisce invece come aiuto diretto dello spirito alla natura potenzialmente viva, affinché essa raggiunga la propria attualità, e l'aspirazione a questo miracolo dell'arte è una aspirazione logicamente e religiosamente giusta, sebbene trascendente l'ordine naturale. Si tratta infatti dello sbocco in una sfera, che si trova fuori dei limiti di qualsiasi arte finora a noi nota, lo sbocco oltre la cerchia dei simboli, simili a torri intagliate nell'avorio, sollevantisi già ai suoi ultimi confini e aprenti la vista sul mare e i monti dell'eternità: si convertirebbero forse queste torri in navi a vele gonfie del soffio divino e salperebbero? E l'arte stessa in tal caso sarebbe ancora arte?

Se nell'arte, quale noi la conosciamo, l'artista scende alla materia col messaggio delle forme da lui trovate sulle cime della sua ascesa umana, l'arte teurgica presuppone tra l'ascensione e la discesa un rapporto inverso. Nella nostra arte, subordinata all'ordine naturale, ascende l'uomo e discende l'artista: in quella invece, l'uomo deve discendere fino ad un contatto spirituale con

la Madre-Terra e ad una umile assimilazione con essa, mentre l'artista deve ascendere fino all'incontro diretto con le essenze superiori ad ogni passo della sua azione artistica. In altre parole, ogni colpo del suo scalpello o pennello, deve essere uno di tali incontri, — essere condotto non da lui ma dagli spiriti delle gerarchie divine, che guideranno la sua mano. Suo protettore e prototipo deve essere il santo falegname Giuseppe, sposo di Maria: egli sarà vecchio come Giuseppe nella successione storica delle generazioni, — assai tardi forse gli sarà data questa missione, — e, come Giuseppe, umile fino all'ultima esinanizione del suo volto personale; come S. Giuseppe, egli sarà veggente ed ubbidiente, pio guardiano e guida guidata....

Così severe sono le esigenze delle verità sacre, imposte all'artista, e così lontane dallo spirito moderno della ribelle autoaffermazione della personalità artistica, ma nello stesso tempo così semplici, come il comandamento di una vita santa. Non ci illudiamo: la bellezza non salva ancora il mondo. Ma se ha ragione il profeta il quale ha promesso che la bellezza salverà il mondo, egli non intendeva certo la nostra bellezza e la nostra arte di figli di Prometeo desiderosi di saccheggiare il cielo, — mentre il futuro Mistero nel vero senso, cioè nel senso teurgico di questa parola, se avrà mai luogo, somiglierà a quella antica riunione dei fedeli, quando « tutti erano insieme concordi », nel giorno della prima Pentecoste dopo la Risurrezione del Signore....

Così riflettendo sui limiti dell'arte, a chi rivolgersi per consiglio e guida se non all'artista dei regni limitrofi, sia tra l'arte e la natura, che tra l'arte e la mistica, Goethe? Ed ecco nelle « Novella » sul bambino che addomesticò con canto e preghiera il leone, noi troviamo accenni significativi alla natura di quell'arte oltre i limiti, la cui

efficacia divina e taumaturgica sarà indirizzata non più alla creazione di simboli, ma direttamente alla liberazione dell'Anima del Mondo. E a quanto pare sul vessillo di questa arte saranno scritte, secondo il pensiero di Goethe, le parole: « se non vi muterete e non sarete come bambini, non entrerete nel Regno dei Cieli ».

IL SIMBOLISMO E LA GRANDE ARTE

A realioribus Ars ad realia
descendit, ut illa duce ascendamus
a realibus ad realiora.

Il divario (messo in rilievo da Saint-Simon) tra lo stato organico e la fase critica della civiltà si palesa in modo particolare nella diversità dei rispettivi tipi dell'arte. Ben diversa è l'arte molteplice e mutevole d'un'epoca critica, quale è la nostra, dalla grande arte, manifestazione monumentale di quella unità di pensiero e di stile che contraddistingue la cultura organica, ove ogni impresa come ogni lotta si svolge sul terreno comune delle medesime norme della vita. Senonché tale unità non si trova per solito integra: l'esame storico scopre dovunque almeno i germi d'una differenziazione, la quale attraverso una successione di forme miste conduce finalmente la cultura organica verso lo stato opposto che è la cultura critica. In questa, gruppo e individuo s'affermano nel distacco dall'insieme; la coscienza unica si spezza; i criteri comuni del vero, del bello, del bene sono invalidati; la ricerca critica si sostituisce alla spontaneità creativa. La divergenza degli scopi ed indirizzi, l'analisi fruttifera e liberatrice, l'emulazione inventiva favoriscono il perfezionamento delle singole attività, insieme con stravaganza, artificiosità, preziosità; ma l'arte, per fulgida che sia, smarrisce le sue pristine caratteristiche di necessità e semplicità, di freschezza e vigore, soprattutto di grande stile.

La cultura critica elabora due tipi dell'arte minore, che possono essere rispettivamente definiti come l'arte demotica e l'arte da camera. Quella mira a colmare la lacuna causata dall'estinzione della grande arte rivendicandosi un valore unificativo, sintetico, relativamente monumentale, a fissare cioè un momento stabile nel flusso del divenire. Il pregio dell'arte demotica si manifesta segnatamente nel grande romanzo dell'epoca moderna, dal Cervantes in poi, fino ai giorni nostri. Questo genere epico ritrae in un quadro complessivo la società multiforme del suo tempo e quasi, si può dire, fa le veci dell'epopea antica, senza poter per ciò ritenersi grande arte, poiché rimane tentativo d'un singolo di dare al processo collettivo una interpretazione sintetica e soprattutto poiché l'oggetto stesso di tale tentativo è una unità non data ma ricercata. L'arte da camera, bisogno e diletto, secondo le condizioni sociali dell'epoca, ora delle classi superiori, ora dei cenacoli avanzati che finiscono coll'imporre i gusti loro a vasti ceti, esprime nel modo più caratteristico le proprietà dell'epoca critica. Ma la differenziazione non si ferma qui: in cerca di soverchia raffinatezza e di squisitezze rare, l'arte, straniandosi dalla vita, vuole essere un mondo per sé e lo scopo a sé stessa. L'artista spinge l'isolamento della sua intima esperienza e creatività autonoma fino al distacco completo dal volgo, ed oltre, fino alla tragica scoperta dell'impossibilità generale d'una mutua comprensione fra le anime, chiuse ciascuna nella propria solitudine. Al linguaggio delle cose ben circoscritte e dei concetti distinti occorre sostituire una segnalazione allusiva per mezzo di immagini fluide e vagamente suggestive, le quali vengono battezzate col nome antico di simboli. Questa è l'ori-

gine del simbolismo soggettivistico, mediatore fra le coscienze isolate.

Accanto a questo simbolismo di nuovo conio e sulle prime, come nel caso di Baudelaire, in una illegittima simbiosi con esso, risorge un altro simbolismo di stirpe vecchia, poiché la sua legge risale, attraverso Novalis e Goethe, alla grande arte anagogica di Dante e oltre per secoli, quello non già orientato verso il soggettivismo idealistico, bensì intento a far trasparire nelle cose rappresentate la segnatura del loro valore e nesso ontologico. Qui alla voce « simbolo » viene restituito il suo genuino significato di una qualsiasi realtà considerata sotto l'aspetto di correlazione o corrispondenza con una realtà superiore, cioè più reale, nella scala del reale; tale rappresentazione delle cose reali diventa un'avviamento a *realibus ad realiora*. È ovvio che il simbolismo così concepito è una diretta negazione del principio disgiuntivo e analitico che regge la cultura critica, mentre il simbolismo soggettivistico ne è l'affermazione spinta all'estremo. Così nei limiti storici di questa si delinea un altro tipo dell'arte, che la nega; claustrale si può denominare codesto tipo, in cui s'incontrano varie manifestazioni della sete spirituale che rende gli assetati, per dirla con Nietzsche, « eremiti dello spirito ». Essi infatti, ancorché svolgano la loro attività nei confini, per esempio, dell'arte demotica, come Dostoevskij, sono però unanimi nel presupposto ideale e nell'annuncio d'una nuova epoca organica; Beethoven nella conclusione corale della Nona non contempla solo, ma evoca l'umanità spiritualmente unita dell'indomani. E questa aspirazione coincide per loro col postulato estetico della grande arte risorta.

Unitiva dunque s'afferma la tendenza dell'arte clau-

strale, e tal'è in particolare la virtù del simbolismo realistico, comprovata dalla forza inerente al vero simbolo di generare il mito, il quale è di natura unitivo, perché, se è vivo, perpetua o inizia un culto. Il mito, ridotto alla più breve espressione, è una proposizione sintetica in cui al soggetto-simbolo è aggiunto un predicato verbale. « Amore » nel linguaggio dantesco è un simbolo pregno di molteplici intuiti, suscettibile di varie interpretazioni, eppure muto per coloro in cui non opera come una forza viva; ma quando Dante aggiunge al nome arcano un verbo: « muove il sole e le altre stelle », quando cioè attribuisce al nume un atto, ecco sorgere un mito che unisce obiettivamente la comunità degli spiriti capaci di cotale contemplazione e li invita alla comune preghiera. Come il simbolo si attua solo in una comunione di anime, così anche il mito permane una immaginazione qualsiasi, soltanto una finzione poetica, finché non gli venga incontro un assenso collettivo, un sì corale. Tale coro, l'arte claustrale lo presuppone come virtualmente esistente, né teme, nella sua sfida al mondo moderno, di essere tacciata d'utopismo; anzi preferisce l'incomprensione alla posticcia realizzazione prematura, materialmente sempre possibile, dei suoi sogni della grande arte avvenire. Solo una vera unanimità ancora insospettata può destare nelle moltitudini quell'entusiasmo dionisiaco donde nascerebbe una sinfonia musicale in cui il coro ormai concreto ritroverebbe la sua voce. E come nell'antica Grecia il coro fu il nucleo del dramma, nello stesso modo di fronte al coro, depositario della secolare saggezza collettiva, sorgerebbe l'eroe, iniziatore ardimentoso, e nei molteplici rapporti fra il coro e il protagonista il mito rivestirebbe le forme sia d'una tragedia simile a quella antica, sia d'un sacro mistero, sia pure d'una

alta e fantasmagorica commedia, non già borghese, sibbene analoga a quella dei tempi d'Aristofane. Corale sarà questo dramma e perciò lo stato d'animo dei presenti essenzialmente diverso dalla partecipazione sentimentale e tutt'altro che catartica degli spettatori odierni alle vicende della vita raffigurata; invece dell'immedesimarsi nell'immaginazione coll'eroe, essi si sentiranno una parte della coscienza collettiva che parlerà per la bocca del coro. E nel coro troveranno una solenne espressione in modo quasi plebiscitario la fede e la volontà del popolo libero.