



MAX BILL - « Unité tripartite » - 1947-'48.

MALAPARTE E METODO CRITICO

Quasi ogni volta ci si imbatte in un accenno di certa distensione a problemi d'arte, avviene di constatare una perniciosa confusione di termini o una estensione arbitraria del discorso che porta a malintesi ed errori. E' veramente invalso l'uso, poco rigoroso, di pensare le manifestazioni artistiche dipendenti, anche nel loro più universale valore, da circostanze e momenti particolari. Il che denunzia una indiscutibile tendenza a sconfinare continuamente, pure partendo da tentativi di appunti estetici, in giudizi che possono essere di interesse più vasto e più ristretto a un tempo, in giudizi di cultura. E si direbbe che l'eccezionale lavoro critico del nostro tempo sia per volgersi a confusione e superficialità, poichè accetta, nel discorso intorno alla poesia, tutti i termini di una insistente polemica letteraria, un poco societaria e si crea preoccupazioni che vorrebbero essere scontate in un tono di maggior purezza e comprensione. Vogliamo insomma dire cosa che troppo vanamente si accuserebbe di superficialità: il critico che oggi si trova di fronte a un libro, anche se si proclama lettore di poesia, è portato ad accentuare i motivi più caduchi che emergono da quella lettura, ossia il maggior o minor impegno sociale dell'autore, il suo aderire in varia misura a certo tono spirituale che deriva dalla varia problematica del nostro tempo: ciò che sarebbe poco grave, potendosi un libro giudicare anche da quel punto di vista, se non si ingenerasse finalmente un equivoco: equivoco derivante dalla pretesa, forse inconsapevole, di trasferire questa considerazione di sociale ricchezza o povertà nel giudizio poetico. Si dirà la cosa legittima, vivendo ogni artista del proprio tempo e facendo materia dell'opera la varia vita che lo circonda; si dirà che importa, per giudicare la poesia, constatare fino a che punto l'artista abbia realizzato l'espressione del suo mondo. Ma è chiaro che il problema non si riduce a questa semplicità: l'errore nasce anche da un vizio metodico, dal partire non dall'opera d'arte per ricostruire una figura artistica, ma da schemi mentali e precostruite necessità.

Non esiste in effetto un legame necessario tra una poesia ed un ambiente, non fosse per altro, per il fatto semplicissimo che, se l'ambiente può essere utilizzato, deve, per farsi elemento di poesia, trasfigurarsi e diventare favola; mentre c'è un legame costante tra l'am-

biente e l'oratoria o le molte preoccupazioni extrapoetiche di uno scrittore, nel senso che questi, accanto alla poesia, porrà sempre qualche elemento di diversa natura o realizzazione: sarà il segno di una partecipazione al suo tempo, che di volta in volta potrà farsi discorso più o meno vivace, più o meno vero, e affrontare problemi di varia complessità. Voglio dire che la poesia non vuole riterimenti di tempo e spazio, nè vuole essere avvertita in legami estranei, in arbitrarie proiezioni su situazioni che possono al più offrirle un relativo pretesto, uno spunto parziale.

Gli esempi per avvalorare queste affermazioni si potrebbero rintracciare senza alcuna difficoltà, in qualsiasi volume di prosa o versi: si tratta infatti di una precisazione metodica universalmente valida. Molti ritengono doveroso valorizzare diversamente i poeti in base ad una denuncia di umanità che si riduce veramente ad un restringimento arbitrario della loro persona: umanità s'intende in tal caso quella palese partecipazione alla contingente problematica di cui abbiamo detto sopra. Nè si comprende che in questo modo si rischia di togliere ad un artista la parte più vera o importante della sua umanità stessa, la poesia, che vive solo di una ricchezza di fantasia, di modulazioni tonali, di note cromatiche e melodiche: una virtù che si sarebbe tentati di dire di sorriso.

Il miglior senso del lavoro critico dovrebbe essere appunto questo chiarificare motivi diversi: un'opera può vivere un poco per la sua poesia, un poco per altri valori tra i quali ha posto anche l'attenzione sociale e la problematica, che son pur parte dell'umanità dell'autore, la quale varia e consta le molteplici sfumature. La critica dovrebbe ignorare (se è critica di poesia) le polemiche stesse tra artisti e movimenti e persino gli apporti estranei di un artista, che potrebbero essere tema di altro giudizio o di altri giudizi. Parrà che così si neghi all'artista, ogni funzione nella società e si ritorni alla vecchia sentenza della poesia o dell'arte pura: termini spiacevoli che parzialmente dicono una verità. La funzione sociale è in effetto dell'artista in un solo senso: il suo prodotto è cosa che dalla bellezza stessa deriva un potere educativo. Ogni altra cosa, ogni altro discorso che non sia favola, avrà forse valore sociale, ma non avrà valore di poesia.

C'è un clima in ogni opera d'arte, come una atmosfera sottile e diffusa, ma sarebbe errore grave riportarlo ad una contingenza temporale e spaziale: quell'atmosfera, nell'attimo in cui si fa poesia, perde l'originario senso e sapore per acquistarne uno nuovo, che è di valore universale.

Queste cose penso leggendo l'ultimo volume di Malaparte, « La pelle », e, più, il consenso imponente di critica ch'esso

Klee è sempre l'espressione raffinata di una anima fantastica e sognante.

OPINIONI SULLA CREAZIONE

I.

L'arte non riproduce il visibile, ma rende visibile. La natura dell'arte disegnativa conduce esattamente all'astrazione. E' presunta l'incorporea e favolosa qualità di ciò che è immaginario e che al tempo stesso si esprime con grande precisione. Più grande è l'enfasi sugli elementi della rappresentazione, più l'opera è difettosa a causa della realistica rappresentazione delle cose visibili. Gli elementi formali dell'arte disegnativa sono: punti, forze lineari, piano e spazio. Una semplice forza di piano è, per esempio, l'energia prodotta da un tratto largo e deciso di una pastosa matita a pastello. Un esempio di elemento spaziale è una macchia umida e vaporosa di varia intensità di colore fatta da un pennello inzuppato.

II.

Sviluppiamo, cerchiamo di fare, sulle basi di un piano topografico, un piccolo viaggio nel campo della conoscenza più profonda. Il punto statico deve essere superato da una prima azione di movimento (linea). Dopo breve tempo, fermatevi a prendere fiato (linea spezzata articolata da arresti ripetuti). Uno sguardo indietro per vedere fin dove siamo arrivati (movimento calcolatore). Nel pensiero considera il tuo cammino da qui fin là (un fascio di linee). Un ruscello tenta di ostacolarci; noi usiamo una barca (movimento a onda). Più lontano ci sarebbe un ponte (serie di curve). Dall'altra parte ci troviamo con la medesima intenzione che desidera andare dove è possibile trovare più grande profondità di anima. Dapprima un gioioso accordo (convergenza), ma gradatamente sorgono infinite divergenze (direzione indipendente delle due linee). Un certo eccitamento da entrambe le parti (espressione, dinamica e spirito della linea). Attraversiamo un campo non arato (linee che attraversano un piano), poi fitti boschi. Subentra un senso di smarrimento. Sul nuovo territorio del fiume si stende la nebbia, (elemento spaziale). Ben presto diventa più chiaro. I panieri e i loro carri (la ruota). Con loro un bambino dai riccioli ribelli (movimento a cavatappi). Più tardi diventa afoso e buio (elemento spaziale). Lampi all'orizzonte (linea a zig-

zante; impostosi praticamente colla nascita del fonofilm, non sembra però giunto ancora ad una valida soluzione. Quando infatti nel 1929 la scoperta del « sonoro » permise l'ingresso nel cinema di tre nuovi elementi - la parola, il rumore e la musica - il problema nei due primi casi si pose e si risolse subito nei termini tecnici del sincronismo (e solo l'ulteriore sviluppo dell'arte cinematografica permise di cogliere l'alto valore drammatico di un loro più libero uso, cioè dire dell'asincronismo); mentre al contrario per la musica, il problema non riuscì ad evadere dalle strettoie della propria stessa impostazione, che da un lato voleva rispettata l'osservanza dei valori musicali, e dall'altro pretendeva inserire la musica come fattore « centrale », fra gli altri, nel linguaggio cinematografico. E' logico che, intesa in questi termini, la questione si deve ritenere ancor oggi ben lungi dall'essere superata.

IV.

Il movimento sottolinea tutti gli stadi del divenire. Nel « Laocoonte » del Lessing, sul quale perdemmo tanti dei nostri giovanili tentativi di studio, si fece gran scalpore sulla differenza tra l'arte temporale e l'arte spaziale. Dopo un esame più attento, noi troviamo che tale differenza è illusione accademica poichè lo spazio stesso è entità di tempo. Quando un punto si sposta e diventa linea, impiega tempo. La medesima cosa, quando una linea diventa piano. Ugualmente accade per il movimento dei piani negli spazi. Forse che il quadro diventa tale in un attimo? No, esso è costruito pezzo per pezzo. Forse colui che osserva prende immediata visione della intera opera? Spesso, sì, sfortunatamente. Non disse Feurbach: « Per capire un quadro è necessaria una sedia »? Perciò: Tempo.

Carattere: Movimento. Soltanto il punto statico è fuori del tempo. Pure nell'universo il movimento è cosa ovvia. Sulla terra la completa mancanza di movimento dipende da un arresto accidentale. E' delusione considerarlo punto di partenza! La creazione è esempio di movimento. L'opera d'arte è considerata in primo luogo come processo in formazione, mai come prodotto. Un determinato fuoco prende vita, guizza, sfugge attraverso la mano, scorre sulla carta e vola indietro come una scintilla da dove è venuto, completando così il cerchio: indietro nell'occhio e su di nuovo. Similmente l'attività di colui che osserva è circoscritta nel tempo. Egli trasporterà ogni parte del quadro nel suo campo visivo e per vederne un'altra parte deve lasciare quella già vista. Egli si ferma una volta e poi se ne va, come l'artista. Se egli pensa che sia il caso di soffermarsi nuovamente l'attenzione, ritorna, come l'artista.

Nell'opera d'arte viene stabilita una via che gli occhi dell'osservatore devono seguire. L'arte pittorica scaturisce da un movimento: è essa stessa un movimento fisso e percepito dai muscoli ottici.

(continua a pag. 3)

Luigi PESTALOZZA

(continua a pag. 2)

ha ottenuto. E' facile intendere che quel consenso deriva dalla confusione che si fa tra il giudizio estetico e gli altri giudizi. « La pelle » è un'opera fallimentare dal punto di vista poetico e, pur con una infarinatura di facile umorismo e sentimentalismo, ricorda a tratti il Malaparte delle prime opere, naturalmente fatto più accorto, malizioso e più vastamente preoccupato. C'è invece nel libro una polemica tra politica e umana che, pur con esagerazioni e falsature, si fa talvolta apprezzare. Tutt'al più giova dire che questo libro è fuori tempo, vuol riportare i lettori a problemi che il tempo e la coscienza degli uomini hanno superati, scontati.

Comunque v'è anche chi accennando all'autore ne fa quasi sostituto di D'Annunzio nella cultura europea. E questo avviene perchè l'oratoria polemica di Malaparte e l'eco ch'essa può suscitare in molti lettori, si scambiano per poesia. L'esempio giova dunque a chiarificare l'appunto che sopra abbiamo fatto.

Giancarlo BUZZI

PAUL KLEE - « Contours rapides » - 1935.

