

CRITICA DEL CONCETTO DI ORIGINALITÀ NELL'ARTE.

Von G. A. BORGESÉ.

I. Chi presenta questa breve memoria al Congresso di Heidelberg si propone di analizzare, in una vasta trattazione, la mentalità della civiltà contemporanea, cioè quel complesso di principii generali — detriti di sistemi filosofici e, nello stesso tempo, invisibile sostrato di nuovi sistemi filosofici — i quali non sono per solito nei libri, ma vivono consuetudinariamente e impregnano tutto il pensiero di un'epoca. Una volta superati, si chiamano pregiudizii. Finché non sono superati, però, essi valgono come dogmi, anche quando una chiesa non li abbia promulgati e catagolati. I due dogmi essenziali della civiltà contemporanea sono il principio di progresso e il principio di personalità.

Le idee appartenenti al ciclo del progresso non hanno avuto un'influenza diretta sull'estetica, mentre l'idea di personalità vi ha spadroneggiato. Per qualunque uomo colto, filosofo o non filosofo, dell'epoca nostra è fuor di dubbio che nell'opera artistica e nella sua valutazione la personalità dell'artista occupa il primo e quasi unico posto (in der Kunst ist Persönlichkeit alles). Noi crediamo o crediamo di credere che l'opera d'arte sia bella soltanto quando e in quanto vi si riveli un temperamento originale d'artista.

Dobbiamo dunque considerare con sorpresa l'assenza o la tiepidezza di questa convinzione nelle epoche d'arte che precedettero il romanticismo. Sino alla fine del secolo XVIII l'umanità andò avanti senza l'idea del progresso, e l'arte produsse senza il concetto di originalità. Anzi, un'idea diametralmente opposta dominava il cervello degli antichi: l'opera d'arte tanto più pareva bella e degna di lode quanto più fedelmente ripeteva i modelli anteriori. Imitazione era per essi parola d'encomio; il plagio era gloria. Per circa venticinque secoli furono ripetute a sazieta le comparazioni omeriche; le immagini più trite (*la*

verginella è simile alla rosa) si tramandarono di generazione in generazione. Spiriti, forme, argomenti, situazioni, facezie erano studiosamente, infaticabilmente, candidamente ricalcate e copiate. Il nuovo sorgeva inavvertito, e s'insinuava nell'opera del poeta, contro l'intenzione e l'ambizione del poeta. Ma Orazio s'innalzava da sé un monumento più durevole del bronzo per avere introdotto i metri eolici nella poesia romana, e il Tasso moriva beato per aver contraffatto l'Iliade. Poeti d'un'originalità ben altrimenti fragorosa e innovatrice che quella d'un Verlaine o d'un Maeterlinck, poeti come Ludovico Ariosto, ne rimasero inconsci ed incuranti per tutta la lor vita. Altri credettero ingenuamente di ripetere mentre scoprivano, e Virgilio s'illudeva di copiar Teocrito, Dante asseriva energicamente d'aver imitato il suo stile da quello di Virgilio, il poeta al quale meno somiglia.

Attraverso innumerevoli cambiamenti di regime, di lingua, di religione, di pensiero, il canone estetico dell'imitazione rimase inconcusso, se alcuno non voglia esagerare i radi e incerti tentativi di originalità volontaria, negli ultimi secoli della letteratura romana, dapprima, nell'epoca barocca, di poi. Ma il romanticismo liberò l'individuo anche nel campo estetico. Allora l'artista sentì il dovere di „sviluppare il suo io“, e il critico gli chiese personalità, originalità, novità. In questo campo, la teoria, invece di precedere, seguì i fatti; e, dopo lunghe e laboriose preparazioni tedesche, la nuova coscienza estetica generò in Italia l'opera monumentale di Benedetto Croce.

Nell'opera del Croce e, in generale, nelle trattazioni di estetica romantica e post-romantica, è trascurato, fra tutti i pregiudizii dell'estetica classica, precisamente quello che cumulava il disprezzo dell'originalità con l'elogio dell'imitazione, appunto perché questo pregiudizio non era legge scritta, ma consuetudine diffusa. In ogni modo, l'edificio della retorica fu distrutto, e con esso svanì anche la sua atmosfera. A noi, epigoni, resta un compito, però: analizzare, nell'estetica, i pregiudizii romantici. Quando quest'opera sarà compiuta, si vedranno gli errori dell'estetica e della critica classica, non già riabilitati, ma messi in altra luce, più indulgente e più larga, con la loro parte di verità o col loro senso di verità. Ma una, sia pur moderata, apologia della retorica presuppone una critica definitiva della mentalità romantica, il cui cardine è precisamente nel principio di originalità. Non basta riconoscere che gli antichi avessero torto, negando l'au-

tonomia dell'artista: bisogna scendere nel fondo di quest'errore e tentarne un'interpretazione.

II. L'originalità è, in ciascuna cosa e in ciascun individuo, ineliminabile. *Expellas furca, tamen usque recurret*. Ogni uomo, sia pure il più volgare, dal momento in cui nasce, è un fatto nuovo aggiunto al mondo. Egli è lui, con la sua faccia, con la sua voce, coi suoi gesti, con la sua scrittura, con le sue passioni, coi suoi sentimenti, lui e nessun altro; sempre riconoscibile, sempre inconfondibile. La diversità è talmente nell'ordine delle cose, che si dice: *una meravigliosa somiglianza*, ma non già *una meravigliosa dissimiglianza*. I Sosia ed i Menecmi, i gemelli ed i falsi pretendenti hanno, in ogni tempo, eccitato la fantasia del popolo e degli artisti, come un miracolo. Soltanto il pensiero produce l'unità; la realtà non conosce due foglie compagne.

È dunque possibile mettere al mondo una poesia o una statua brutta, non già una poesia o una statua priva d'originalità. Tradotto il problema di originalità nel problema di somiglianza, esso perde ogni interesse per il filosofo, il quale, ignorando i concetti empirici di somiglianza e di dissomiglianza e non conoscendo che l'identità e la diversità, deve ammettere che ogni opera d'arte, bella o brutta che sia, essendo necessariamente diversa da tutte le altre, è anche necessariamente originale. La difesa dell'estetico moderno consiste nel dire che egli non parla dell'originalità extra-estetica, ma dell'originalità estetica, cioè di quella che si riscontra soltanto nelle vere opere d'arte, nelle opere belle. Ma, così facendo, egli precipita nel vuoto; giacché, quando distingue l'originalità dell'opera bella dall'originalità dell'opera non bella, egli ha implicitamente presupposto come avvenuta la distinzione del bello dal non bello. Cosicché, se l'estetico moderno o il critico suo scolaro sentenzia, come fa cento volte al giorno: *quest'opera è bella perché è originale*, egli si burla di se stesso e di chi lo ascolta, introducendo con forza dimostrativa per un caso speciale un elemento che o è comune a tutte le cose viventi o è una ripetizione del giudizio di bellezza. Degradato alla funzione di pericoloso ed equivoco sinonimo del bello, il concetto di originale si elimina da sé.

Più importanti che quella dei filosofi sembrano a prima vista le obiezioni degli psicologi, i quali dimostrano coi fatti alla mano che, quand'io entro in una galleria, il mio occhio distingue

immediatamente l'opera di Rembrandt o di Tiziano, mentre amalgama in una nebbia uniforme la roba del *servum pecus*. La verità psicologica è, tuttavia, diversa: non che noi chiamiamo belli i quadri di Tiziano perché sono originali, ma ne riconosciamo l'originalità perché sono belli e li abbiamo osservati più intensamente. Allo stesso modo noi riconosciamo più facilmente i nostri fratelli, non perché siano più nettamente differenziati degli altri mortali; ma perché ci sono più cari e li abbiamo guardati più spesso.

L'opinione che il capolavoro è *più* diverso, *più* singolare dell'opera d'arte mediocre è molto deficiente, come tutti i criterii fondati sulle sfumature di più e di meno. In ogni modo, anche i fatti s'oppongono. Un pazzo dilettante di pittura è immensamente più differenziato di Raffaello. Tra poetastro e poetastro, nelle epoche di decadimento, è più facile distinguere che tra i grandi maestri della scultura ateniese o della pittura senese. Si suol dire che a questi la lontananza dei tempi dà una cert'aria di famiglia, facendo sbiadire le caratteristiche individuali. Ma si dimentica, così dicendo, a quale malgoverno si assoggetti un criterio estetico, che, essendo estetico, dovrebbe essere universale e non perdere o aumentar di valore, secondo la maggiore o minor distanza, a mo' di un binocolo da teatro.

Infine sia lecito fare osservare agli psicologi che nel linguaggio comune, pur così ricco di suggerimenti per gli psicologi, originale vuol dir nuovo, ma anche ridicolo e bizzarro. Che un eroe è sempre originale, ma che un bell'originale non è sempre un eroe. Che il brutto è spesso più originale del bello, essendo il brutto una deviazione perdentesi nel mar dell'essere, ed essendo il bello un'approssimazione all'idea, la quale è unica e monotona.

III. Ritornando tra i filosofi, osserveremo che, quando vogliamo indicare con una parola l'originalità, la personalità, l'incomunicabile ed inviolabile caratteristica di un artista, usiamo dire che egli ha uno stile suo. Ma la parola stile è adoperata in tre significati diversi.

In primo luogo, le viene attribuito quel senso di personalità dell'artista, costante e riconoscibile nelle sue opere. Ora, se si ammette che le varie opere di un artista corrispondono a un tipo comune, si nega l'originalità di ognuna di queste opere, considerata a parte, rispetto alle altre opere del medesimo artista.

Ma se un artista, che non porta novità, è condannabile, dev'essere anche l'opera, che non porta novità, condannabile. Anzi l'estetica e la critica non han da considerare l'uomo e il complesso delle sue opere, ma ciascuna delle sue opere, *singulatim*, come se fosse d'autore ignoto e d'epoca indefinita. Da un lato dunque si esalta l'artista, dall'altro si condannano le sue opere; o, per meglio dire, si eliminano tutte quante, meno una, quella tale che esprime più perfettamente la sua originalità, rendendo superflue tutte le altre, in cui la sua originalità è ripetuta, cessando così d'essere originale.

In secondo luogo, s'attribuisce alla parola stile il significato di: segno caratteristico dell'epoca o della nazione, da cui l'opera d'arte emana (romanico, gotico, barocco, rococò, veneziano, fiammingo ecc.). Sebbene queste distinzioni siano imprecise e fluttuanti, è indubitabile che un uomo mediocrissimamente colto, collocato innanzi ad una statua ignuda o a tre battute di canzone, le colloca immediatamente, con sufficiente approssimazione, nello spazio e nel tempo. Il filosofo non può ignorare questo fatto, il quale basta a provargli che l'originalità soggiace a un inesorabile imperativo: l'obbligo di sentire, di pensare, di vedere come pensano, sentono e vedono i nostri vicini e coetanei. La quale verità compie il pendolo con quella enunciata di sopra. Come non v'è uomo né artista, per quanto mediocre, che possa perdere la sua originalità, così non v'è cervello originale, per quanto forte, che possa scuotere la servitù dell'esempio altrui.

Arrivati a questo punto, apparirebbero egualmente falsi il principio classico dell'imitazione e il principio romantico dell'originalità, elementi ambedue necessari e coesistenti nell'opera d'arte, ma estranei alla sua natura specifica di opera d'arte e indifferenti per il suo valore di bellezza. Se non che l'artista praticamente e, teoricamente, il filosofo può accentuare a preferenza l'una o l'altra necessità. L'artista moderno, p. e., pur non essendo né più né meno originale dell'antico, dedica allo „sviluppo del suo proprio io“ quel tempo e quell'energia, che l'artista classico dedicava all'assimilazione dei modelli. Invece di zoppicare dietro a Raffaello, strizza gli occhi per scoprire nel mondo non mai viste combinazioni di sfumature. E il critico, collocato di fronte all'opera di un grande artista, non si fermerà a contemplare gli elementi generici, che quell'opera deve ai tempi, alla tradizione, all'imitazione cosciente e incosciente, considerandoli come un

residuo o come un male necessario o, in ogni caso, come un fattore trascurabile.

L'estetica, lasciando ogni personale libertà al critico e all'artista, si giova dell'occasione per collocare in altro modo l'antico problema: considerato per un solo istante come filosofo, pensa più giustamente l'artista che combatte contro la servitù, o quello che alla servitù s'educava? Per criticare la risposta dell'estetica moderna, indubbiamente favorevole al primo, noi chiameremo in soccorso il terzo significato della parola stile, che si trova in un suo derivato: stilizzazione; parola, che indica un vasto e complesso fenomeno estetico, troppo volentieri trascurato da quei filosofi, che badano esclusivamente al fatto letterario. Intendiamo per elemento stilizzato un rilievo quasi geometrico, che simboleggia la natura nelle sue forme essenziali. Ora, tutta l'architettura è costituita di stilizzazioni: pochissime, costanti, monotone fino all'apparente sterilità nei capolavori della scuola dorica. Come potremo includere questo fenomeno nel quadro dell'estetica post-romantica? Il grande architetto, che disegna per i capitelli un'invariabile foglia d'acanto, contraddice a due principii essenziali dell'estetica, sotto il cui regime noi viviamo: 1°) al principio del particolare; giacché egli tende, non all'espressione di un particolare, ma a quello di un tipo immobile e fisso; 2°) al principio dell'originalità; giacché egli, sforzandosi di disegnare quella foglia d'acanto come altri mille architetti, grandi e piccoli, l'hanno designata prima di lui, abdica, pur mentre crea, nei limiti del possibile, alla sua personalità.

Osservando più davvicino il fatto della stilizzazione, vedremo che esso non è un privilegio dei piatti di porcellana, ma comprende quella immensa serie di fenomeni, che l'estetica moderna proscrive, per sbarazzarsene, nel limbo della „tecnica“ (composizione del gruppo, del tondo, del trittico, panneggiamento, fondo d'oro, struttura dell'aria della sinfonia, forme metriche, passi di danza). Stilizzazione è, in genere, ogni simmetria ed ogni ritmo. Ora, se noi vogliamo stabilire una equivalenza tra stilizzazione e decorazione, arriveremo facilmente alla conclusione che tutta l'arte e tutte le arti tendono alla decorazione come al loro stato ideale. Ma, in realtà, decorazione è la parola volgare che, interpretata nella sua essenza, vuol dire: tipo, simbolo, idea. Come tutte le attività dello spirito, anche l'arte aspira verso l'unità dell'idea: la diversità delle cose viventi, che le fa

efimere e caduche, la tormenta come un'illusione da superare. Ma non la supera per la via del pensiero; non la scioglie nei concetti e nel raziocinio; essa segue la sua via, pretendendo superar la realtà e pur salvarla, crear come una sintesi finale del mondo, che sia rigida come una metafisica e pur viva come un giardino di primavera. È un problema tragico, come tutti i problemi ultimi dello spirito.

L'arte tende verso la sua soluzione per mezzo d'infiniti sforzi — l'immagine o metafora: affermazione d'identità fra due apparenze generalmente percepite come diverse; la forma decorativa: rappresentazione totale d'innomerevoli fatti singoli; il ritmo: legge universale imposta alla contingenza — che tutti si raggruppano nella determinazione di: *simbolo* o *stile*. La storia di questi sforzi è la storia dell'arte, nella quale abbiamo tre periodi eternamente ricorrenti: 1°) il periodo arcaico: realtà sentita con insufficiente chiarezza, stilizzazione spesso involontaria; 2°) il periodo classico: approssimazione all'ideale dell'universalità senza astrazione, del simbolo carico di vita. Le finestre dei palazzi s'allineano già in perfetta simmetria, le linee direttive dei quadri si curvano come segnate dal compasso, i personaggi delle tragedie parlano in sticomitie, la commedia ha creato un tipo immortale, in cui tutti gli avari, niuno escluso, son rappresentati. Le arti plastiche divengono geometria, la musica è tutta ballo, si dissecca nel raziocinio la poesia. A questo punto l'equilibrio è già turbato, e dal classico, divenuto classicista, precipitiamo nel 3°) momento: il periodo romantico: reazione della realtà contro lo stile, che l'aveva impoverita e consunta. Si raccoglie materia per la nuova fiamma. Ora è tempo di proclamare che l'arte esprime il particolare, che l'artista deve sviluppare il suo io, che bisogna aprire i vetri, buttar nelle immondizie la tradizione, rompere la linea dell'aria, rinsanguare i motivi di decorazione, spezzare la vecchia metrica, calpestare la grammatica, inondare di parole barbariche il vocabolario. Senza di che, l'arte avrebbe finito per confondersi coi teoremi di Euclide. Essa fa un bagno di natura, ed ha appeso all'attaccapanni lo stile. Verrà un periodo di oscurità. Poi si ripeterà l'eterno ciclo: prima arcaici, poi classici, poi romantici o decadenti: come avvenne pei Greci, da Dedalo a Sosos; com'è avvenuto per noi, dai mosaici ravenati a van Gogh; come avverrà per quelli che verranno dopo di noi.

IV. Concludiamo: Il concetto di originalità, che per tal modo viene in contatto coi concetti di caratteristico, di particolare, d'interessante e consimili, viene giustificato *storicamente*, in rapporto alle necessità delle epoche cosiddette romantiche. In un'estetica, che non debba servire esclusivamente ai bisogni di una scuola o di un'epoca d'arte, il particolare non ha senso senza l'universale, l'originalità non ha senso senza l'umanità. Quando gli antichi dicevano scuola, tradizione, imitazione, regole, modelli intendevano dire umanità (cf. la parola *umanismo* in paragone all'*individualismo* romantico). Giacché l'arte, esprimendo uno stato d'animo personale, non è arte se non in quanto presupponga la possibilità di comunicar quell'espressione ad altri uomini, e in quanto dal contingente distilli l'eterno. Teoricamente essa si rivolge allo spirito, fuori dello spazio e del tempo, ed esprime le idee. Raggiungere questo limite è al di là dei suoi mezzi. Il suo stato di perfezione (capolavoro) consiste nel punto critico, ove l'ansia verso il simbolo non distrugge la realtà né soggiace alla realtà. Chiamiamo epoche classiche quelle in cui più frequentemente si raggiunge questo „punto critico“, che, del resto, qualunque artista, in qualunque epoca, può raggiungere.

La forza con cui gli s'avvicina è lo stile. Il quale non è dunque la caratteristica e l'originalità dell'artista, ma l'idea contraria di queste cose. È lo sforzo di creare fantasmi che tendano verso l'universale e di esprimerli con una forma non limitata dalle contingenze. Anche l'artista decadente si assoggetta a questo principio, quand'egli impara la lingua (che è pure un immenso tesoro di stilizzazioni), quando ripete frasi e parole che furono già usate infinite volte, quando scandisce i suoi pensieri su un ritmo ricevuto per tradizione. Solo che i classici andavano più oltre; ed insegnavano a ripetere non solo la parola, il ritmo, la linea, ma i pensieri, le immagini, le situazioni, la struttura dei capolavori precedenti. Distrutto il precetto d'imitazione, resta la base di pensiero, dall'alto della quale esso fu proclamato.

Il problema dell'originalità, della personalità in rapporto all'arte, annega nel grande problema della realtà in rapporto allo spirito. L'opera d'arte non è tanto bella quanto è grande il residuo di personalità che vi si riconosce (il pazzo dilettante in paragone di Raffaello), né è tanto bella quanto il residuo è piccolo (Dante, per parlare con gli psicologi, è più originale di un petrarchista).

La personalità è un dato preesistente allo sforzo artistico; quel che ne resti e quanto ne resti non è problema che tocchi l'estetica né la critica estetica. La bellezza non è data dal valore della personalità e delle altre contingenze; ma dallo sforzo che l'artista compie per superarle. Lo stile è l'ascesi dell'artista. Comparato ai fatti morali, esso è l'abnegazione dell'individuo in favore dell'umanità; ricondotto nel regno dello spirito teoretico, esso è ancora un momento nel quale il fatto rende omaggio all'idea.
