

ARTIFEX ADDITUS ARTIFICI

**NUOVE RIFLESSIONI SULLA CREATIVITÀ
DELLA CRITICA**

IN MARGINE A *IL CRITICO COME ARTISTA*

DI MATTEO VERONESI

ELISABETTA BRIZIO

*Come colui che
è sottoposto al
fato non compie
ciò che egli
vuole e intende,
ma ciò che gli
impone il
destino
incomprensibile,
sotto la cui
influenza si
trova, così pare
l'artista, per
quanto sia pieno
d'intenzionalità,
pure, in
rapporto a ciò*

*che vi è di
propriamente
oggettivo nella
sua creazione,
si trovi sotto
l'influsso di una
forza che lo
distingue da tutti
gli altri uomini,
e lo costringe ad
esprimere o a
descrivere cose
che egli stesso
non penetra
interamente, e la
cui
significazione è
infinita.*

Friedrich Wilhelm Schelling

*Uno stupore
contemplativo
mi avvinse in
confronto alla
parola, la quale
mi si risuscitava
in tutta la sua
vita millenaria,
tale che provai
la necessità di*

*fermarla nel
compimento,
staccata in
pause.*

Giuseppe Ungaretti

L'attività estetica – diceva Schelling nel fondamentale e fondante suo *Sistema dell'idealismo trascendentale* – vede il convergere di produttività conscia e inconsapevole, e in essa, in quanto conoscenza assoluta, avviene l'unificazione tra la sfera della natura e quella dello spirito. L'arte estrinseca l'identità originaria di natura e spirito, di necessità e di libertà, di atto soggettivo e intenzionale e di attività inintenzionale. Nel prodotto estetico è dunque sottesa una unità originaria che lascia trasparire l'elemento della necessità: l'opera non può corrispondere alla volontà realizzatrice dell'artista perché l'azione umana, secondo il vichiano e wundtiano principio dell'eterogenesi dei fini applicato all'arte, può sortire effetti diversi, o anche opposti, rispetto a quelli che l'individuo si era proposto. Nella realizzazione estetica, che culmina in un prodotto, l'io acquista una consistenza reale, nel senso che percepisce sé stesso in qualcosa che è divenuto oggettivo, cioè oggetto, in un prodotto che nondimeno appare inintenzionale: una volta compiuta, l'opera non appartiene più all'artista e diviene autonoma rispetto al suo creatore, non appare più l'esito di una mozione libera, diversamente dall'azione morale, ispirata dalla libertà che

incessantemente produce riaprendo di continuo la già avvenuta realizzazione.

L'opera è libera nella misura in cui contiene un segno progettuale, ma è anche necessaria per il suo stesso carattere di oggettività. Il principio unificatore di libertà e necessità, spirito e natura – la cui unità è dominio dell'Assoluto – è la nozione di genio, il riflesso dell'Assoluto, “il gratuito favore – afferma Schelling – di una natura superiore, la quale ha reso possibile, con tal mezzo, l'impossibile”: l'immissione del “non voluto”, dell'inintenzionale, del “fine ulteriore”.

Sotto il profilo dell'inintenzionalità del prodotto, l'arte contiene una componente tragica: l'insinuarsi dell'irrazionale nell'ambito di un progetto razionale; in tal senso, l'artista somiglia all'eroe tragico designato dal destino: non riesce a realizzare ciò che era nelle sue intenzioni, una forza straniera lo induce ad operare in maniera intrasparente ma infinita, perché infinito è l'Assoluto che essa è chiamata a manifestare. L'arte è dunque il luogo dell'accadimento dell'inatteso, e l'opera si configura come un confronto che coinvolge il contemplante: il destinatario-decodificatore viene fattivamente chiamato nel momento della fruizione in vista della conciliazione della contraddizione dei binomi libertà-necessità, spirito-natura, inerenti e consustanziali all'opera.

A ben vedere, la poetica preromantica e romantica del Genio, una volta disancorata dai suoi presupposti idealistici e metafisici, conteneva già in sé il principio della propria razionalizzazione, e dunque del proprio superamento, della propria *Aufhebung*. I confini tra coscienza ed incoscienza, tra intenzionalità dell'atto creatore e oscurità del germe ispirativo, tendono ad assottigliarsi fin quasi a

svanire. L'inconsapevolezza, almeno relativa, dell'artista nell'atto della creazione dischiude il margine di autonomia dell'ermeneuta, che può arrivare a comprendere l'opera, come diceva già Schleiermacher, “innanzitutto al pari, e poi meglio, dell'autore stesso”. Ma quella coscienza riflessa (seconda, successiva, subentrante non tanto sul piano cronologico, quanto su quello onto-gnoseologico - un po' come le fasi, gli “stadi” della dialettica tragica di *Hybris* e di *Ate*, di colpa, condanna ed espiiazione) verrà poi riassorbita nella sfera stessa della creazione, facendo evolvere la poesia in metapoesia (perlopiù implicita nel romanticismo, esplicita, se non esclusiva, nel simbolismo), e divenendo uno dei cardini, degli elementi essenziali e distintivi della coscienza estetica di una *modernitas peremnis*, mai del tutto estinta.

In un'ottica non dissimile da quella schellinghiana, Angelo Conti – che tanto dell'estetismo europeo doveva riversare nel “Convito” di Adolfo De Bosis – poteva far dire a D'Annunzio, nel dialogo filosofico *La beata riva* (sorta di lunga e immaginosa glossa filosofica al romanzo *Il Fuoco*): “La tragedia è l'essenza della mia vita”. Come l'eroe tragico vive e persegue consapevolmente, fino in fondo, un destino che pure egli non può mutare, così l'artista (e con lui il critico-artista) della modernità postromantica fonde la necessità espressiva, a cui comunque non potrebbe sottrarsi, con la lucida e sofferta coscienza riflessa della creazione, con la spasmodica tensione intellettuale (quasi, per così dire, con il crampo o il cortocircuito mentali) della consapevolezza.

Dramma, tragedia, conflitto, si dirà, spesso artefatti, voluti, esibiti. Ma l'arte è di per sé artificio, verità che usa la menzogna, l'infingimento, l'inganno

(la *apate* degli antichi greci) come strumento della propria rivelazione, a tal punto da relativizzare decisamente l'idea e la possibilità stesse della (tanto mitizzata un tempo) "sincerità" d'ispirazione. Critica e arte si fondono proprio sul terreno fatato e sacro, nello spazio magico, nel *temenos* sacrificale, dell'artificio. Il quale è, etimologicamente anche, armonia, ricomposizione, o meglio dialettica coesistenza e intreccio tumultuoso, di volontà e destino, di necessità (espressiva e anche storica) e consapevolezza. Quello di Schelling (al di là degli sviluppi della sua speculazione) è uno dei più profondi, ontologici ed esistenziali, richiami al problema della creatività, e, di conseguenza, al riconoscimento dell'infinità dei significati dell'opera che – in qualità di prodotto autonomo accessibile a tutte le coscienze – oltrepassano l'originaria ideazione estetica: del confine, in altre parole, tra la componente intenzionale e quella inintenzionale quali fondamenti di ogni opera d'arte.

E l'interpretare è compito tradizionalmente deputato alla critica, la quale nondimeno talora può assumere essa stessa tutte le caratteristiche di un'arte peculiare, istituendosi come vero e proprio genere letterario. È quello che si ricava dal bel volume di Matteo Veronesi, *Il critico come artista dall'estetismo agli ermetici* (Azeta Fastpress, Bologna 2006), peraltro ancora un'opera unica, nell'ambito della critica letteraria (ma non unicamente letteraria) e della teoria della letteratura. Il libro è incentrato sulla visione dell'*artifex additus artificii*, dell'artista aggiunto all'artista: un creatore di secondo grado, che trae ispirazione dall'opera d'arte altrui, così come l'artista propriamente detto trae ispirazione dalla realtà, dalla natura, dall'umano.

Presupposto fondamentale di Veronesi è che

una critica artistica, una critica della critica, una metacritica, possano avere un valore e uno spessore letterari, possano davvero cogliere – come uno specchio riflesso in uno specchio, o come una coscienza, una mente che, per citare il Valéry della *Jeune Parque*, «si vedono vedersi» – l'essenza di una poesia autocosciente, che è dunque, in certo modo, anche critica di sé stessa. Analogamente, solo una metacritica intesa essa stessa come forma d'arte può cogliere il valore e il messaggio di una saggistica intesa come genere della letteratura, come forma di creazione di secondo grado.

Veronesi esordisce ribadendo l'inadeguatezza della metodologia crociana, non solo in quanto fondata sulla nota e rigida opposizione formulare tra poesia e non poesia, quanto perché mostrava di disconoscere il fondamento della modernità, tutto ciò che di riflesso e di mediato vi è nella produzione estetica.

La definizione del critico *artifex* investiva anche la dialettica con il crocianesimo. Per Croce, il critico era piuttosto *philosophus additus artifici*, ovvero non un artista, un creatore, bensì un pensatore sistematico che inseriva le opere e gli autori (i loro "sentimenti fondamentali", nitidamente definiti e fissati in una formula) entro un rigoroso sistema di coordinate filosofiche ed etiche incomunicanti con l'arte. Il procedere crociano, dunque, non approda a una riscrittura creativa o a una anamorfosi, a una forma seconda che sveli o inveri le risonanze e le analogie, nonché gli accostamenti sinestetici e le misteriose affinità implicate nella pagina, ma si riduce, scrive Veronesi, a “una delucidazione dei suoi contenuti e delle sue valenze, umani ed espressivi, alla luce di categorie etiche ed estetiche preesistenti”, entro le quali inquadrare, anche attraverso forzature

funzionali, ogni figurazione dell'arte. Di qui la crociana incomprensione nei confronti della critica poetica e creatrice dell'estetismo italiano, da Croce liquidata come una iperbolizzazione dell'artificio e una esibizione di "escogitazioni analogiche" e di sceveramenti scomposti e irresoluti.

Facendo un passo indietro, il sociologismo estetico considerava l'opera quale esito di una mozione deterministicamente eseguita con l'intervento di elementi specifici: la priorità accordata al comprovabile fattore del determinismo portava a una svalutazione del coefficiente personale e soggettivo dell'autore. Ma l'imparzialità della decodifica, l'eccesso di scientificità del metodo, dice Veronesi, spesso finirono per comprometterne la stessa obiettività. Analogamente, la specificità e l'immanenza dell'opera saranno affrontate dal formalismo russo – che peraltro pone l'accento prevalentemente sulla testualità – con un rigorosissimo metodo che esclude anche solo l'ipotesi di una critica come arte: la critica ritorna ad essere eteronoma rispetto al metodo.

Sulla scorta del positivismo, il metodo storico tendeva a estendere finanche alla sfera spirituale le procedure proprie della scienza: anche la critica si misurava sul documento e sul verificabile. Nondimeno, essa è consapevole del fatto che la quintessenza del prodotto estetico si sottrae all'indagine critica, e, di conseguenza, della marginalità dei risultati della propria indagine. La poesia è un *arreton*, un fatto ineffabile: del resto, anche l'età del positivismo sentiva la presenza del mistero, l'esistenza di un confine da non varcare, come se l'interpretazione fosse la profanazione di un luogo abitato da un demone o da un dio.

Pur condividendone la disciplina, Carducci si

allontana dalla scuola storica giacché avverte tutta l'insufficienza di un atteggiamento valutativo e definitorio. Dalla sua "religione delle lettere" si trae l'idea essenziale di una letteratura come sfera autonoma che lungo i secoli segue leggi proprie e interne. Letteratura è una condizione d'elezione, una devozione verso la parola da parte di chi si è educato al culto della forma. Ma non dell'arte per l'arte: l'ideale carducciano di poeta è quello di un "parnassiano militante".

Il rapporto tra poesia e critica, dice Veronesi (le cui argomentazioni sono volte a cogliere una ideale continuità nella visione del critico *artifex* anche all'interno di movimenti tradizionalmente dissimili, come quello simbolista e quello degli ermetici), non è una caratteristica esclusiva della modernità letteraria postbaudelaire (emblemizzata da Baudelaire nel chiaroveggente e beffardo ammiccare all'*hypocrite lecteur*). Nondimeno, essa è il segno stesso della modernità, vale a dire del consapevole allontanamento dalla natura come principio ispiratore dell'arte. Se già Schiller e Leopardi parlavano di poesia sentimentale e filosofica come compianto di quella ingenua degli antichi, è con il simbolismo che si consuma una insanabile inversione di valori: non l'arte imita la natura ma la natura imita l'arte, diceva Oscar Wilde (e Guido Gozzano, di rimando: "non la vita foggia la letteratura: la letteratura foggia la vita", risolvendo tale riconoscimento nella legittimazione di una inevitabile "intossicazione letteraria", nonché nella sua estetica – ma ancor prima ontologica – riabilitazione del passato).

Nella prospettiva della vita come letteratura, imitare l'arte ("la villa sembra tolta da certi versi miei", scriveva Gozzano) equivale a migliorare

esteticamente l'esistenza. L'arte è dunque artificio: corregge la natura e accede alla bellezza in un itinerario di elevazione rispetto al "grigio diluvio democratico odierno" di cui parlava il dannunzianissimo Sperelli. L'arte è artificio, si diceva, una attività riflessa, "la natura della critica", "una fonte d'arte", dice Veronesi, e la critica può esercitarsi risolvendosi in una scia di suggestioni in margine, aggiuntive, che coinvolgono il tempo del soggetto contemplante: in una parola, in un'arte di secondo grado.

Maggiore apertura di Croce mostrerebbe Giovanni Gentile, nel considerare l'opera come generazione di un soggetto, come prodotto di un pensiero generatore, cui il critico dovrebbe avvicinarsi in maniera empatica e partecipe. Ma il modello crociano, più che abbandonato, doveva per lungo tempo essere aggirato, o sottilmente riplasmato. Veronesi porta l'esempio di Walter Binni e di Luciano Anceschi, che postulano una poetica come autoriflessione del poeta sull'arte, circostanza che escluderebbe la visione del critico *artifex*, giacché il poeta è già il critico di sé stesso. Secondo Mario Fubini, se la poesia procede con la critica, nondimeno quest'ultima non può mettersi in tenzone con la poesia, ma individuarne un simbolo che la qualifichi nella sua totalità. Forse è solo con *Critica e verità* di Roland Barthes che si apre una nuova prospettiva *a parte lectoris*: la scrittura critica è un prolungamento dell'opera che ne moltiplica la metaforica componente e la restituisce al suo ambito specifico, quello della letteratura.

In Italia, a parte il caso isolato di Ugo Spirito che nega la stessa distinzione tra critica e poesia (due manifestazioni della stessa "problematicità"), solo con l'estetica dichiaratamente anticrociana di Luigi

Pareyson la nozione di critica come forma d'arte riceve una anticipazione adeguata, sulla scorta della sua "teoria della formatività", secondo cui l'arte non tanto riproduce una visione, quanto dà luogo a una forma. La concezione della lettura come esecuzione è una costante dell'estetica di Pareyson, che aveva emendato l'estetica crociana almeno in un passaggio fondamentale: a una visione dell'arte come intuizione-espressione aveva opposto quello di produzione; di conseguenza anche l'atto ermeneutico, momento in cui, secondo Pareyson, la ricettività e l'attività non sono isolatamente distinguibili, mostra il suo carattere dinamicamente rievocativo – piuttosto che contemplativo – del processo artistico, insieme al suo progetto. Il concetto di interpretazione diventa allora centrale di fronte a un'opera considerata dinamicamente, in cui l'attenzione si sposta sul momento genealogico anziché sul prodotto in sé stesso. L'opera come forma, quindi mutevole e indefinita, è comunque qualcosa di definito che al contempo contiene in sé la possibilità di infinite interpretazioni.

Ma con il marxismo, lo strutturalismo, la semiologia, la psicoanalisi la critica viene di nuovo concepita e praticata come metodo, e il poeta, scrive Veronesi, "tende ad apparire come una sorta di operatore inconsapevole e passivo, di soggetto 'agito' dal linguaggio e dalla sua interna forza, più che 'agente' su di esso e attraverso di esso, di esecutore mosso e guidato da una spinta autopropulsiva interna al linguaggio e al testo, alle loro dinamiche e ai loro meccanismi, anteriore e indipendente rispetto all'autocoscienza dell'autore". È la formulazione dell'autonomia del significante, che autorizza il critico a dominare l'opera e ad assumere le caratteristiche di uno sperimentatore che all'arte

sovrappone determinate procedure. Nota Veronesi come con lo strutturalismo paradossalmente ricompaia il nesso crociano tra estetica e linguistica, ma attraverso il suo rovesciamento: ora è la poesia a costituire una parte della linguistica, oggetto della critica come strumento conoscitivo.

Veronesi fa riferimento all'ermeneutica e all'estetica della ricezione. I critici artisti del tardo Ottocento e del primo Novecento esibivano una soggettività radicale, dichiarata, mentre nell'ermeneutica il testo da interpretare, l'*interpretandum*, è materia da plasmare o metabolizzare, ma non da vampirizzare: spunto di partenza, campo di azione e di movimento, ma anche limite, conferma, riprova, riscontro e termine di verifica, o viceversa di falsificazione.

Una riattualizzazione *a parte critici* del critico *artifex* avviene per Veronesi con Hans Georg Gadamer, e in particolare con le implicazioni del principio della *Wirkungsgeschichte* o “storia degli effetti”, fra i quali va annoverata anche la critica: l'opera acquista senso in virtù di una “tematizzazione secondaria”, necessaria non solo allo scopo di penetrare il senso autentico dell'opera, ma anche a trarla dal suo oscillare tra storia e tradizione. Un “ringiovanimento del passato” coinvolge qualcosa che va ben oltre il puro intervento filologico. Confrontarsi con l'opera comporta più o meno consapevolmente l'aver a che fare con la storia dei suoi effetti, laddove la distanza temporale è l'occasione per una comprensione più avanzata che presenzializzi il proprio oggetto di indagine. Per una definizione del critico *artifex*, dice Veronesi, è necessario valutare tanto la relazione tra il critico e l'opera, quanto “la posizione che lo studio di oggi deve assumere rispetto a tale oggetto”.

Il critico, scrive Veronesi, “è *artifex* nella misura in cui la sua individualità ermeneutica, posta di fronte ai dati disuniti e disgregati dell’osservazione e della percezione, è capace di ordinarli e di fonderli ricavandone una *forma* che ha, essa stessa, densità e pregnanza di opera d’arte”. In vista di una ricezione fattiva operano i critici dell’estetismo, i vociani e gli ermetici, in un comune metodo antimetodico che intreccia la critica alla creazione e all’origine del senso. La decostruzione andrà oltre l’ermeneutica, contemplando la deriva dei significanti e dei significati, risolvendo l’interpretazione in soggettività, e quest’ultima in testualità e riscrittura, e viceversa.

Nel *Prologo* del primo numero del *Marzocco* si legge, con chiara e polemica allusione al sociologismo estetico, che ogni ricerca del documento conculca e inibisce qualsivoglia visione della critica come partecipazione alla genesi dell’opera, nonché il risuonare di quest’ultima nel tempo e nell’analogia universale.

I manifesti dell’estetismo critico – le dannunziane *Note su Giorgione e la critica*, *Giorgione* di Angelo Conti, e prima ancora *The Critic as Artist* di Oscar Wilde e il *Rinascimento* di Walter Pater, per fare alcuni esempi significativi – rivendicano il soggettivismo critico attraverso il gusto della sensazione analogica, una sorta di controcanto al testo fatto di polivalenze e di rimandi che integrano – o enfatizzano – quei *blancs* reificanti, se così si può dire, la “poétique du silence”, lo scarto tra la “volontà di dire” e la difficoltà a verbalizzare l’inesprimibile (aspetti che saranno poi eminenti in Serra e De Robertis): margini, dunque, per l’originalità e per la libertà creativa dell’interprete che può colmare della propria individualità rimeditata

quei vuoti, quelle lacune, quegli iati, alla maniera in cui l'esecutore musicale adotta le pause per scandire e ritmare la propria lettura.

Una riscrittura, quella della critica creatrice, non dissimile dalla prosa d'arte. Riscrittura in cui il critico *artifex* stila il rinvenimento di qualcosa che l'autore – dice Wilde – “never dreamed of”, dell'imponderabile, delle dannunziane “ombre dell'infinito”. È “il nesso sottile che lega la poetica e la mistica del silenzio alla specularità esistente tra critica creatrice e poesia autocosciente”, scrive Veronesi.

E parallelamente si affaccia l'idea dello stile come *homo additus naturae*, non per una mimesi della natura quanto piuttosto per la sua traducibilità, sulla scorta dell'idea baudelairiana del poeta come “déchiffreur” (ma anche, più da lontano, della visione baconiana dell'uomo “naturae minister et interpres”). Allora assistiamo, dice Veronesi, all'emergere della “concezione, fondamentale per gli esteti, dello Stile come valore estetico, e anche conoscitivo, assoluto e supremo, come ‘empreinte de la pensée humaine sur la nature’”.

Attraverso lo stile l'opacità e l'intrasparenza dei referti del mondo visibile vengono trasfigurate, e l'artista, e il critico creativo con lui, finiscono per collaborare alla perfettibilità della natura, la portano, in altri termini, alla perfezione: come prefigurato da Mallarmé, “tout au monde existe pour aboutir à un Livre”. E si afferma anche l'idea, che sarà poi dei vociani e degli ermetici, di una critica come autobiografia, occasione per svelarsi a sé stessi, per esprimersi attraverso la soggettività e la creatività di una interpretazione che nel presentificare diviene momento di rivelazione.

A parte artificis, dice Veronesi, nell'estetismo

opera una “volontà d’arte”, un *Kunstwollen* peculiare: avvertito non tanto come impulso, ma come determinato e consapevole intento, accompagnato dalla consapevolezza delle tecniche: è la dannunziana “volontà di dire”, insita nell’artificio tipico della *décadence*, il quale non imita, non mima, ma prosegue e perfeziona l’opera della natura.

“Vivere con l’intera somma delle umane esperienze”, scriveva D’Annunzio (la cui lezione, seppure indebolita, giungerà fino agli ermetici), partecipare intimamente allo spessore della storia, in un “tempo senza età”, divenuto, cui l’instabilità non attiene, e in cui l’esistenza sembra trovare una dimensione: come, e diversamente, nella pirandelliana teoria della forma, dice Veronesi, laddove la vita “diviene la sede dell’irrigidimento, della stasi, della morte”. In fondo, solo la persistenza promuove la conoscenza. E non è casuale che in *Alcyone* l’arte venga definita “sorella eternale” della morte: perché sottrae definitivamente la vita alla mutevolezza del tempo. In tal senso, dice Veronesi, la coscienza critica coincide con “la coscienza tragica dell’esistenza”. Come esemplarmente accade nell’arte di Leonardo Bistolfi, artista che scolpisce l’eternità insidiata dalla morte, il quale, scrive Veronesi, riesce “a far parlare e risuonare la pietra ed il bronzo, vincendone la greve durezza, traendone linee e forme sospese ed eteree, così la parola dell’*artifex additus artificum* tendeva ad infondere nuova vita in quella ‘materia foggata’, come stemprandola ed effondendola nella sostanza verbale, aspergendo la scrittura e la pagina dell’anima silenziosa fermata *in aeternum* nelle figure e nei gesti della scultura”.

Si potrebbe però osservare che, malgrado questo, la critica impressionistica non oltrepassa la

crociata fase della sensibilità, vale a dire di un sentire estetico che trapassa in riscritture estatiche, talora nirvaniche, sorrette da un gusto scaltrito e di sostanza “sentimentale”. Il critico impressionista enfatizza le emozioni sorte sulla lettura e le trasfigura a sua volta attraverso il vibrare della propria sensibilità per ripercorrere con l’autore i luoghi d’origine della significazione, finendo quasi per competere con lui, se non per surrogarlo. È una maniera soggettiva che ignora i contenuti extraestetici dell’opera, quasi essa fosse un’occasione pretestuosa per un raffinato esercizio scritturale sulle impressioni suscitate dal testo. Nondimeno, questa non sottomissione al testo non implica il tradimento del testo: il critico *artifex* procede seguendo la propria personale eccitazione estetica, la stessa che vuole trasmettere agli altri, per una moltiplicazione delle risonanze comuni e trascendenti evocate dal testo stesso. Il critico impressionista spodesta l’autore, il quale si riconosce a sua volta nell’interpretato in un reciproco risarcimento infinito: circostanza che Veronesi esemplarmente delinea nel capitolo “D’Annunzio nello specchio delle interpretazioni”. Quella suscitata dall’opera è come l’ostensione di una “*voie antérieure*”, luogo metafisico di archetipi che – rivissuti nella mente del singolo esegeta un po’ come i “concetti”, gli *eide*, in senso husserliano – vengono proiettati e fatti riverberare sulle diverse opere e sui diversi oggetti di interpretazione con cui il critico *artifex* viene di volta in volta in contatto.

I presupposti della critica impressionistica possono essere in parte rinvenuti nel pensiero di Francesco Acri: partendo dall’assunto dell’impossibilità, *a parte critici*, di ricostruire la bellezza come si è generata nella mente dell’autore

(individuazione, questa, impossibile anche da parte dell'autore stesso, dal momento che l'ispirazione originaria generatrice è mutevole finanche nel poeta), non resta al critico che descrivere la bellezza così come viene accolta nella fruizione. Il linguaggio poetico è come il paesaggio trascorrente di Monet, un turbinio che continuamente varia e ineffabilmente transita: pare inverosimile, dunque, poter sorprendere e fissare il divenire; nessun linguaggio riuscirebbe congruamente a verbalizzare la verità dell'io.

Proprio il riferimento alla sfera figurativa (entro la quale si potrebbe citare anche il Mallarmé poeta di danzatrici e ninfee, ammiratore di Whistler, di Berthe Morisot, dello stesso Monet) induce a richiamare un altro aspetto dell'artisticità della critica. Ci si può domandare, in altre parole, in che modo e in che misura lo spirito del *liberty* (la “condizione liliale”, come altrove l'ho definita) si traduca, sul versante figurativo, dall'estetismo a Roberto Longhi, in una forma di critica creatrice, ricondotta programmaticamente "nel grembo della poesia". Forse perché, smaterializzando, con la sua esile e quasi impalpabile – eppure sottilmente sensuale – stilizzazione, gli oggetti e le forme del mondo, e così pure quelli delle figurazioni, ne favorisce la riplasmazione, la ricreazione nella parola del critico. Le forme si sfaldano, si dissolvono nella rappresentazione idealizzata (l'“incarnat léger” delle ninfe nell'*Après-midi d'un Faune*), e divengono così – al pari delle parole, degli emblemi, delle evocazioni propri della *poésie pure* – la materia volatile ed inafferrabile della nuova creazione operata dal critico-poeta (per via certo più intuitiva, soggettiva in Ruskin o Pater, in Conti o in D'Annunzio, più filologicamente e storicamente fondata in Longhi, in Arcangeli, in Graziani).

“Dopo il dono di fare la divina poesia – diceva Carducci –, il dono largito dagli dei ai loro prediletti è di ammirarla fino alle lacrime: questo secondo dono io l’ho”: è la professione di fede di Renato Serra, per il quale un siffatto dono è privilegio e oblazione, virtù e fragilità.

La critica non è luogo di trasmissione di valutazioni, ma è “saper leggere”, cogliere quei tratti avantestuali indeterminabili e indefinibili per definizione. A una critica in tal senso è sottesa una forma di autobiografismo, e lo stesso impressionismo dell’interpretazione finisce per convergere con la carducciana *religio litterarum*, vale a dire con la consapevolezza del privilegio di appartenere a una casta, astorica e aristocratica. Saper leggere è un profondo esercizio dello spirito, una sorta di trascendentale autobiografia che conduce a una purificazione attraverso la lettura multivoca dei versi altrui; interpretare equivale ad introdurre l’opera nella nostra durata in quanto è la nostra esperienza interiore che restituisce una vita, una presenza, alle cose, e solo la durata consente questo fluire, incorporandosi alle forme del tempo coscienziale dell’interprete.

Serra “poeta della critica” si rifà ad Enrico Nencioni e a Giuseppe Saverio Gargano, alla loro maniera di procedere, ma certo aggiunge una componente marcatamente etica, quella di ripensare sé stesso e la propria autobiografia: come la vita è una riproduzione di forme che altrove hanno avuto luogo, così l’interpretare è assimilarsi all’eterno tornare delle forme dell’arte. Anche nei vociani Serra e De Robertis c’è l’idea di una letteratura che “vince la morte”, “nella stessa misura in cui – scrive Veronesi – dissolve e abolisce la vita”, pur essendo la parola, dannunzianamente, un ipnotico medicamento

della dissoluzione. Appropriarsi della tradizione suppone infatti una dedizione e uno sforzo incondizionati, una vocazione alla letteratura che finisce per sottentrare alla vita e all'esperienza, sostituendole, seppure non nella forma dell'estetismo.

Secondo l'ermetismo critico, dato il suo carattere di conclusività il fatto artistico non necessita di ulteriori interpretazioni logiche o allegoriche. La poesia va al massimo accostata con dispositivi e disposizioni di natura poetica. Una volta rigettato ogni interesse verso la descrizione del contenuto e ogni tentativo di inquadramento storicistico del testo, non avanza al critico che accondiscendere istintivamente alla pagina attraverso una sensibilità che costituisce la regola stessa del suo inoltrarsi nell'arte. Il critico deve astenersi dal valutare e limitarsi a condividere i testi attraverso una riscrittura in margine che sia un prolungamento dell'atto creativo. Inabissandosi nel testo e attraversandolo fino all'origine dell'ispirazione poetica, alla mozione generatrice della parola e della sua durata: ma non in vista di una decodifica destinata alla condivisione, quanto per una solipsistica (vissuta nell'assenza "dal tempo e dallo spazio", avrebbe detto Gozzano) soddisfazione della propria esigenza di assoluto. Una critica, dunque, non di svelamento, ma finalizzata a un incremento delle risonanze poetiche nell'intreccio dell'interpretazione.

Se la critica ermetica è una, seppure solipsistica, euristica della verità, è nondimeno consapevolissima che la verità sia inattuabile, alla maniera in cui l'essere è ineffabile all'esistente. Paradossalmente, la poesia è una evasione (non le inerisce la funzione di comunicare, né quella di testimoniare la storia) volta a cogliere autenticamente

la vita e l'infinito che essa prefigura: poesia è affrancarsi e trascendere il "tempo minore" dell'esperienza per accedere a quello "maggiore", all'evento a sé stante dello spirito. Gli ermetici scartano l'idea, fondamentale nell'estetismo, della vita come letteratura, e sulla scorta dell'esistenzialismo codificano una letteratura che assimili e faccia propria la vita, in una interrogazione, nel solco dei secoli, destinata a rimanere tale. In tal senso il discorso critico degli ermetici costituisce una forma di diarismo, condotto sul fondo scrittoria già depurato e purificato dell'arte. Ne deriva, dice Veronesi, un "diarismo trascendentale", la cristallizzazione di una condizione esperienziale che sorge e si incrementa dai testi, insieme ai quali l'interprete intravede la traccia permanente dell'assoluto.

La critica ermetica sembra colmare i vuoti che incidono e costellano l'essenzialità della poesia ermetica: alla sostanziale escoriazione della parola nella poesia corrispondono l'effusione, se non a volte la verbosità, della critica, anch'essa "critique d'analogie", basata su accostamenti, raffronti alati e spesso extrarazionali, quasi a voler aggiungere una fondamentale reticenza, o a vaticinare l'irripetibilità del verbo poetico. Anche l'ermetismo critico, dunque, a lungo accusato di nebuloso e misticheggiante soggettivismo (e ancor oggi forse meno considerato di quanto meriterebbe, se non altro per il suo interesse storico innegabile, che Veronesi sottolinea e documenta), concepisce l'interpretazione come esecuzione, intimamente partecipata, del discorso e del travaglio creativo dell'autore.

Come scriveva Carlo Bo, emblematicamente, nella celebre conferenza *Letteratura come vita*, "là dove smette lo scrittore nasce il critico, in uno

scambio perfetto di vita. Più che l'approvazione cerca la risposta: non sono movimenti che si plachino per una vana rappresentazione di forme. È una serie di postulazioni e su di esse la possibilità di commenti, un'altra novità".

Vi era effettivamente, in Carlo Bo, quasi una forma di lucida mistica della letteratura e della lettura (lo "scambio di vita" è simile a quello dell'eucaristia, mentre la creatività della critica trae spessore, facendola intimamente rinascere, dalla "pulchritudo tam antiqua et tam nova" di cui parlava Agostino, o dall'armonia prestabilita tra la luce e lo sguardo, tra l'occhio e i colori del mondo, di Plotino). Come in un rito primaverile di rinascita, l'atto esegetico trasfigura e riplasma le forme perenni del bello, favorendone la perpetuazione e la sopravvivenza.

A questo punto, viene spontaneo domandarsi (stando anche al peculiare stile dell'autore, abissale ed esatto, citazionista e d'evocazione, rigoroso e indulgente a una dilazione infinita che avvolge con passaggi anche iperbolici lo spessore verticale delle *humanitates*) a quale genere letterario appartenga questa complessa e ricca opera di Veronesi, che ripercorre, da D'Annunzio e i suoi alfieri alla "Voce" fino agli ermetici, le varie forme della creatività, della simpatetica e mimetica *artisticità* insite nella critica (letteraria, figurativa, musicale, finanche filosofica, anzi "Critica" senza aggettivi e delimitazioni, in senso assoluto, nodo di pensiero concezione riflessione creazione, *Kritiké Téchné*, "arte critica": la critica è, implicitamente, arte, sin dall'origine del suo attestarsi, anche terminologicamente, come facoltà autonoma, in sé fondata, come pura, e dunque originale, soggettiva e vissuta, attività intellettuale) entro il quadro variegato e diveniente della cultura italiana fra Ottocento e

Novecento: essa avrebbe tutte le caratteristiche per essere definita un'opera di terzo grado, dove letteratura equivale a una meta-meta-critica, attraverso un libro che parla di libri che parlano di altri libri.

Che altro fanno, del resto, i creatori originali, se non rivisitare e riplasmare temi e motivi e suggestioni derivati e alimentati dalla preesistente tradizione letteraria? I poeti, dice Platone, sono gli interpreti degli dei, e i rapsodi gli interpreti dei poeti. I rapsodi sono *hermeneis ton hermeneon*, gli interpreti degli interpreti.

Bibliomanie.it