

Aesthetica Edizioni

PREPRINT

Periodico quadrimestrale

in collaborazione con la Società Italiana di Estetica

N. 107

gennaio-aprile 2018

Fondato da Luigi Russo

DIRETTORE SCIENTIFICO: Paolo D'Angelo (Università degli Studi Roma Tre)

COORDINAMENTO REDAZIONE: Leonardo Distaso (Università degli Studi di Napoli Federico II)

SEGRETERIA DI REDAZIONE: Giacomo Fronzi (Università del Salento), Lisa Giombini (Università degli Studi Roma Tre), Leonardo Monetti Lenner (Università degli Studi Roma Tre), Gioia Laura Iannilli (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

COMITATO SCIENTIFICO: Hans-Dieter Bahr (Eberhard Karls Universität Tübingen), Simona Chiodo (Politecnico di Milano), Pina De Luca (Università degli Studi di Salerno), Elio Franzini (Università degli Studi di Milano), Tonino Griffero (Università degli Studi di Roma Tor Vergata), Stephen Halliwell (University of St Andrews), José Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid), Jerrold Levinson (University of Maryland, College Park), Giovanni Matteucci (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), Winfried Menninghaus (Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik), Dario Russo (Università degli Studi di Palermo), Baldine Saint-Girons (Université Paris-Nanterre), Richard Shusterman (Florida Atlantic University), Victor Stoichita (Universität Freiburg), Salvatore Tedesco (Università degli Studi di Palermo)

I contributi proposti per la pubblicazione sono sottoposti a *peer review* secondo la procedura *double-blind*

Leo Popper

Scritti di estetica

Aesthetica Edizioni

2018 Aesthetica Edizioni

ISSN (Print) 0393-8522

ISBN 9788877261151

www.aestheticaedizioni.it

info@aestheticaedizioni.it

Indice

Presentazione, di Stefano Catucci	7
<i>Scritti di estetica</i>	27
I – Dialogo sull'arte	31
II – La forza della parola nella musica	37
III – Arte popolare ed animazione della forma	43
IV – Le lettere di Vincent Van Gogh	45
V – Esposizioni parigine	47
VI – Della dissonanza in pittura	53
VII – Pieter Bruegel il Vecchio	57
VIII – György Lukás: L'anima e le forme	65
IX – Karl Kraus	69
X – Per un'estetica dell'aereo	73
XI – Il Kitsch	77
XII – La scultura, Rodin e Maillol	85
Summary	93

Presentazione

di Stefano Catucci

Leo Popper: l'etica e le forme

1. Fino agli anni Ottanta del secolo scorso, di Leo Popper sapevamo quasi solo quel che filtrava dai documenti della sua amicizia con György Lukács. Popper era noto infatti come il destinatario del saggio in forma di lettera che apre *L'anima e le forme* o come l'autore di uno scritto su Bruegel il Vecchio citato per esteso ancora nell'*Estetica* degli anni Sessanta¹. Le carte private e le note di lavoro ritrovate dopo la morte di Lukács avevano poi consentito di moltiplicare i riferimenti e le notizie: era venuto alla luce il carteggio di cui il filosofo era rientrato in possesso poco dopo la morte dell'amico, avvenuta il 22 ottobre 1911², erano stati recuperati scritti nei quali veniva richiamata una teoria dell'equivoco e del malinteso estetico dai contorni rimasti vaghi³, infine ricompariva lo stesso rimando al saggio su Bruegel utilizzato nell'*Estetica* della maturità⁴. Fra le carte di Lukács si trovava inoltre un *Diario* degli anni 1910-11 la cui conclusione coincide con il lutto per la scomparsa di Leo, non ancora venticinquenne, seguita a lunghi soggiorni nei sanatori che abbiamo imparato a conoscere dalla letteratura d'inizio secolo: St. Gilgen, Wengen, Davos e Görbersdorf, la sua ultima stazione, a pochi chilometri da Dresda.

¹ G. Lukács, *Die Seele und die Formen. Essays*, Egon Fleischel, Berlin 1911, traduzione dell'edizione ungherese *A lélek és a formák. Kísérletek*, Franklin Társulat Nyomda, Budapest 1910; trad. it. dal tedesco di S. Bologna, *L'anima e le forme*, SE, Milano 1991. Il saggio in questione è il primo: *Essenza e forma del saggio: una lettera a Leo Popper*, alle pp. 15-37 dell'ed. it. cit. L'altro riferimento è in G. Lukács, *Die Eigenart der Ästhetik*, 2 voll., Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1963; trad. it. di A. M. Solmi, *Estetica*, Einaudi, Torino 1970; ed. ridotta a cura di F. Fehér, 2 voll., Einaudi, Torino 1975, pp. 441-44.

² Le lettere sono ora in G. Lukács, *Ifjúkori levelezése*, a cura di É. Karádi ed É. Fekete, Corvina Kiadó, Budapest 1981; trad. tedesca *Briefwechsel 1902-1917*, Metzler, Stuttgart 1982; trad. it. dal tedesco di A. Scarponi, G. L., *Epistolario 1902-1917*, Editori Riuniti, Roma 1984.

³ Cfr. G. Lukács, *Heidelberger Philosophie der Kunst* (1912-1914), Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1974; trad. it. di L. Coeta, *Filosofia dell'arte*, SugarCo, Milano 1973, *passim*.

⁴ Ivi, p. 163.

Fino al ritrovamento di questi documenti, i pochi saggi pubblicati in vita da Leo Popper non avevano richiamato particolarmente l'attenzione. Non che fossero irrintracciabili, essendo apparsi su riviste importanti e studiate come "Die Fackel", il quindicinale fondato da Karl Kraus nel 1899, "Die Neue Rundschau", il periodico letterario dell'editore berlinese S. Fischer, o "Kunst und Künstler", l'importante rivista d'arte diretta da Karl Scheffler. Gli interventi di Popper erano stati tuttavia troppo sporadici per suscitare quell'interesse che solo la lettura degli inediti di Lukács ha risvegliato, proiettando una prima luce sulla sua figura di critico e di teorico attento soprattutto a questioni di arte figurativa e di musica, ma portato anche a riflettere sui mutamenti introdotti nella sfera estetica dalle novità della tecnica e della moda. Preceduta negli anni Settanta dalla ristampa di alcuni scritti singoli e dalla riscoperta dell'inedito *Dialogo sull'arte*⁵, nel 1983 è uscita dunque in ungherese una prima raccolta complessiva dei saggi editi e inediti di Leo Popper, a cura di Árpád Timár. Un'edizione tedesca dovuta a Philippe Despoix e Lothar Müller, pubblicata nel 1987 con il titolo *Schwere und Abstraktion*, ha poi reso più accessibili quei testi e ha dato ulteriore risonanza al nome di Popper anche grazie a una mostra e a un convegno che hanno avuto luogo nello stesso anno a Berlino Ovest, nella sede del Literaturhaus⁶. Nel 1993, poi, il "Lukács Archivum" di Budapest si è fatto promotore di un volume che ha raccolto tutti gli scritti di Popper, comprese le note di lavoro, le differenti stesure dei saggi, le lettere, gli aforismi e i disegni⁷.

La presente traduzione segue i testi stabiliti da quest'ultima edizione, ma per la scelta dei saggi ricalca il modello del volume tedesco, con l'esclusione dei frammenti e degli aforismi che quest'ultimo raccoglie in appendice. Rispetto alla prima pubblicazione, che risale al 1997, include anche il *Dialogo sull'arte* tradotto da Gianni Carchia nel 1985 (cfr. supra nota 5).

Più che offrire un quadro completo della produzione di Leo Popper o l'equivalente di un'edizione critica, si è preferito con-

⁵ Per lungo tempo ritenuto perduto, il *Dialog über Kunst* è un frammento del 1906, in tedesco, pubblicato da A. Sproede in R. Lachmann (a cura di), *Dialogizität*, W. Fink, München 1982, pp. 250-55, e poi ripreso nelle successive edizioni degli scritti di Popper. La traduzione italiana di Gianni Carchia è apparsa per la prima volta in "Rivista di Estetica", XXVII, 19-20 (1985), pp. 45-50.

⁶ Il convegno *Berlin-Budapest-Wien. Kreuzwege der Moderne um 1900* si è svolto a Berlino dal 24 al 26 aprile 1987 ed è stato seguito da un *Bericht* di P. Despoix e L. Müller apparso in "Kritische Berichte", 1987, 3/4, pp. 53-61.

⁷ Le principali edizioni dei testi di Leo Popper sono dunque: *Esszék és kritikák*, a cura di A. Timár, Magvető, Budapest 1983; *Schwere und Abstraktion. Versuche*, a cura di P. Despoix e L. Müller, Brinkmann & Bose, Berlin 1987, con traduzioni dall'ungherese di A. Gara-Bak; *Dialogus a művészetről*, a cura di O. Hévízi e A. Timár, MTA Könyvtára Lukács Archivum, Budapest 1993.

sentire un accostamento ai suoi scritti che ne rispettasse anzitutto l'intenzione di immediata leggibilità, che ne restituisse il più possibile lo stile ricercato e fermo cui corrisponde tutta un'organizzazione del discorso improntata a un ideale di chiarezza che in fondo contrasta molto con l'«oscurità» rivendicata dal Lukács di quegli anni per il linguaggio della filosofia. Invece di scavare con parole oscure il cammino che porta dall'esperienza comune al pensiero concettuale, ovvero all'elemento iniziatico della filosofia⁸, Popper ritiene che la chiarezza della parola sia sempre un buon criterio per misurare la genuinità dei concetti, senza alcuna distinzione di livelli e dunque senza neppure quelle difese che il linguaggio è capace di erigere attorno ai vuoti di idee. Rispetto alla scrittura del primo Lukács, nella quale l'abbondanza di metafore esprime sempre una tensione verso l'essenza, quella di Leo Popper è al tempo stesso più concreta e più letteraria, più legata al registro quotidiano della lingua e più incline a riconoscere nell'eleganza dell'esposizione un valore. Fra le due cose non c'è contraddizione: anziché essere un effetto secondario della concatenazione dei concetti, come accade nei saggi più riusciti del giovane Lukács, in Leo Popper l'eleganza è più spesso il sostegno dell'argomentazione, l'impalcatura formale che detta il ritmo e la regola alla riflessione. Nonostante quel che scrive di Karl Kraus e dell'idea di un pensiero che si lascia guidare dal linguaggio, Popper è in realtà molto attento a un valore che il discorso porta con sé non quando è considerato dal punto di vista di una «critica dei contenuti», ma quando lo è da quello di una «critica della forma⁹»: è il valore della *composizione*, del ritmo, di un'armonizzazione dei contrari che è appunto per lui il fine di ogni elaborazione stilistica, dunque di una logica “musicale” che fin d'ora inizia a delinarsi come una caratteristica centrale della ricerca estetica di Popper.

Anche lo scambio epistolare con Lukács rivela quanto profondamente Popper sentisse il richiamo dello “stile”, inteso sia come argine nei confronti del diletterantismo, del soggettivismo, sia come principio di omogeneità volto a preservare il linguaggio da ogni tentazione di oscurità e di esoterismo. La lettura dei saggi contestualizza ulteriormente questa preoccupazione e la rende riconoscibile ogni volta che Popper critica il virtuosismo, lo stile che diviene “fine” e non più “mezzo” dell'espressione, la retorica dell'*art pour*

⁸ Cfr. G. Lukács, *Arról a bizonyos homályosságról – Válasz Babits Mihálynak (A proposito di quella certa oscurità. Risposta a Mihály Babits)*, in “Nyugat”, 3, n. 23, dicembre 1910, nuova versione in Id., *Eszétikai kultúra*, Athenaeum, Budapest 1913; trad. it. di M. D'Alessandro, *Cultura estetica*, Newton Compton, Roma 1987, pp. 3-11.

⁹ L. Popper, *György Lukács: L'anima e le forme*, infra.

l'art, come pure l'idea di un'arte che si riduce a semplice ornamento o a godimento momentaneo, a "impressionismo". Il suo modello di stile e di scrittura non è quello aforistico di Kraus, che egli anzi giudica dispersivo e al limite della mistificazione¹⁰, ma non è neppure quello teoretico di Rudolf Kassner, autore nel quale riconosce semmai un simbolo del saggismo di Lukács¹¹. Il suo modello è piuttosto Rilke: il Rilke degli scritti parigini, del saggio su Rodin, dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, il Rilke che prende le distanze dal soggettivismo e dal volontarismo estetico per dare peso alla forza creatrice della materia, o in altre parole il Rilke che – seguendo l'insegnamento di Rodin – diffida dell'«ispirazione» e crede nel «lavoro» dell'artista. Uno studio che confrontasse nei dettagli i saggi di Popper e gli scritti di Rilke troverebbe numerose analogie oltre a quelle evidenti che riguardano la questione dell'«imparare a vedere», la ricorrente immagine del guscio e del nocciolo, che sembra presa a prestito dalle liriche del *Libro d'ore*, o ancora il grande tema del «torso», al quale Popper dedica pagine molto belle nel saggio che – allontanandosi da Rilke – scrive non a favore, ma «contro Rodin¹²». Più in generale, però, quel che anche in un caso come questo Popper cerca attraverso l'esempio di Rilke è l'affermazione di un sentimento della classicità che egli vive anzitutto come disciplina, come misura critica che si oppone all'arbitrio del *Kunstwollen*. Alois Riegl aveva spiegato che l'artista cerca di affermare la sua intenzione lottando contro tutti i condizionamenti materiali dell'opera, forzando la tecnica e astraendo da ogni concetto legato all'utilità¹³. Popper, che pure da Riegl riprende numerosi spunti per quel che riguarda i suoi studi sull'arte popolare e sull'estetica del tappeto¹⁴, pone invece l'accento sulla *funzione critica del materiale*, sulla sua capacità di limitare la volontà dell'artista e di costringerla al lavoro della forma, dunque alla definizione di uno stile. L'ele-

¹⁰ Id., *Karl Kraus*, infra. Popper scrive in realtà degli aforismi che pensa anche di pubblicare, su incoraggiamento del padre e degli amici. Rispetto a quelli di Kraus e al suo stesso stile saggistico, hanno un carattere più astratto ed ermetico, cosa che spesso ne irrigidisce l'effetto di *Witz* a vantaggio dell'eleganza poetica, vd. L. Popper, Aforizmak, in Id., *Dialógus a művészetről*, cit., pp. 218-225.

¹¹ Cfr. la lettera di Popper a Lukács del 7 giugno 1909, in G. Lukács, *Epistolario*, cit., p. 81.

¹² Cfr. la lettera di Popper a Lukács del 7 ottobre 1910, in G. Lukács, *Epistolario*, cit., p. 155. In questa stessa lettera Popper esprime l'intenzione di scrivere un saggio su Rilke, di cui nel 1908, con dedica a Rodin, era uscita la raccolta *Der Neuen Gedichte anderer Teil*, che si apre con i celebri versi dell'*Archaischer Torso Apollon*.

¹³ Cfr. A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, 1901, trad. it. di B. Forlati Tamaro e di M. T. Ronga Leoni, Sansoni, Firenze 1953.

¹⁴ Da questo punto di vista sono importanti per Leo Popper i seguenti studi di Alois Riegl: *Altorientalische Teppiche*, Weigels, Leipzig 1891, e *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*, Siemens, Berlin 1894.

mento che per lui meglio esprime questa funzione del materiale è il *peso*, l'ostacolo che con più forza lega l'artista alla dimensione della finitezza, al punto che l'unica forma d'arte che ne dipende interamente, la scultura, deve all'opera della pietra stessa ben più di quanto non debba alla figura del soggetto creatore¹⁵.

Fin troppo evidente, per chi si sofferma sui numerosi riferimenti di Leo Popper alla virtù formatrice del peso, suona l'analogia con le parole che nel *Libro d'ore* Rilke dedica a Michelangelo:

Die vor ihm hatten Leiden und Lust;
er aber fühlt noch des Lebens Masse
und daß er Alles wie *ein* Ding umfasse [...].

Leo Popper vede operare questa sensibilità per la *massa della vita* in tutte le manifestazioni artistiche per lui realmente significative, dai classici propriamente detti a Bruegel, a Cézanne e alle avanguardie del post-impressionismo. Un'arte che sappia esprimere il carico della materia e la forza che lo sostiene è ancora un'arte che si può abitare, un'arte che si rapporta alla «misura dell'uomo», mentre quella che lo ignora è solo l'illusione di un attimo, l'ideologia di uno sradicamento. Andando contro un indirizzo critico allora prevalente, Popper vede proprio in Rodin il modello dell'artista che per la sua stessa abilità è portato a non sentire la massa della vita e che di questa ci restituisce perciò solo il guscio vuoto dell'apparenza. «Le sculture di Rodin», egli scrive, «ci danno precisamente la sensazione del marmo; ma quel che sentiamo è solo la buccia, non il nocciolo del marmo; solo la sensazione della nostra mano che si posa sul marmo, ma non quella del marmo che pesa sulla nostra mano¹⁶». L'ansia che Rodin ha di oltrepassare la materia non tiene conto della *povertà* che è essenziale all'arte e che consiste appunto nel comprendere il peso, nel rassegnarsi alle sue leggi, come avviene per esempio nella pittura di van Gogh. Il virtuosismo di Rodin non sente invece alcun ostacolo materiale e non ha dunque bisogno di rassegnarsi a nulla: Rodin «può tutto», e allora trascura il fatto «che noi non abbiamo bisogno di tutto¹⁷».

Quel che Rodin fa d'altra parte in modo ancora del tutto artigianale, è diventato quasi una regola nell'epoca in cui le macchine hanno in gran parte vanificato la resistenza del materiale e disorientato la sensibilità per il peso. Al dominio che le macchine esercitano in questo senso sull'uomo, Popper dedica pagine il cui interesse non consiste nei residui di organicismo che possono esservi rin-

¹⁵ L. Popper, *La scultura, Rodin e Maillol*, infra.

¹⁶ Ivi.

¹⁷ Ivi.

tracciati, ma nelle esigenze estetiche che egli rivendica come unica risorsa possibile per affermare un atteggiamento non alienato di fronte ad esse¹⁸. Popper non condanna l'uso delle macchine nella pratica artistica, ma deplora l'individualismo che le si associa: è un soggettivismo falso che prima vede nella macchina un fattore di liberazione, poi finisce per esserne fagocitato e per diventarne semplicemente un'appendice. Romanticamente, egli vede nella bellezza un rimedio, si oppone alle teorie del funzionalismo e sostiene perciò che il bello debba essere ricercato *contro* la tecnica, per esempio con una decorazione che si aggiunga come puro segno della massa vitale su ciò che pretende di sfuggirle. Per questo l'aeroplano, che a lui pareva all'epoca come un ibrido per molti aspetti ancora indefinito, non potrà reclamare alcun valore estetico finché non esibirà in modo chiaro il rapporto che in esso si instaura tra il peso e la forza che lo solleva, finché dunque non esprimerà nella sua forma l'importo critico della materia che lo costituisce. Dovrà diventare tecnicamente brutto, prevede Popper, per venire incontro alla funzione disalienante che solo l'arte può autenticamente attribuirgli. E forse dovrà elaborare un nuovo linguaggio di riferimento, una chiarezza peculiare e nuova sensibilità per le sue forme, se non vorrà continuare a presentarsi in modo disonesto come mimesi di una proporzione estetica che lo smentisce¹⁹.

2. Nello scritto di commemorazione che Lukács pubblica a Budapest a due mesi dalla morte di Popper, egli ricorda che la forma era stata il suo pensiero fisso: «nel mondo di Popper è la forma che lega, divide e libera²⁰». Non esistono possibilità che siano indipendenti dal loro essere "forma", tanto che persino ciò che nella vita o nell'opera resta incompiuto acquista sempre una peculiare compiutezza quando viene trasmesso, detto, interpretato. Questa tragica e paradossale coincidenza, questa unione di compiutezza e incompiutezza è secondo Popper la chiave per comprendere l'opera d'arte²¹. Nella sua esistenza, commenta allora Lukács, egli aveva attinto a qualcosa di compiuto elevandosi al livello di una vita

¹⁸ Id., *Per un'estetica dell'aeroplano*, infra, e *Il Kitsch*, infra.

¹⁹ Sul rapporto tra invenzione tecnica e metafore della mimesi vd. il bel saggio di H. Blumenberg, "Nachahmung der Natur". *Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, in "Studium Generale", 10, 1957, poi in Id., *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Reclam, Stuttgart 1981; trad. it. di M. Cometa, "Mimesi della natura". *Sulla preistoria dell'idea dell'uomo creativo*, in H. Blumenberg, *Le realtà in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano 1987. Sull'esperienza del volo aereo in particolare vd. le pp. 54-55.

²⁰ G. Lukács, *Leo Popper (1886-1911)*, in "Pester Lloyd", 58, . 289, 18 dicembre 1911, trad. it. di X. Gabor in Id., *Sulla povertà di spirito*, a cura di P. Pullega, Cappelli, Bologna 1981, pp. 123-24.

²¹ Cfr. lo scritto di Popper, *Dialogo sull'arte*, infra.

«quale dovrebbe essere» e trovando in questa dimensione la propria «patria», il terreno dove mettere radici: «nell'idea della forma Leo Popper abbandona tutti i limiti e le astrazioni: il mondo della forma è magnanimo, creativo, e rende felici; è più vero, reale e vivo della vita stessa (un classicismo unico in cui Giotto, Bruegel e Cézanne sono egualmente classici²²)».

Popper aveva due anni meno di Lukács, essendo nato a Budapest l'11 novembre 1886. Il padre, David Popper, era un ebreo praghese, violoncellista con una brillante carriera alle spalle e che ora, in Ungheria, si dedicava soprattutto all'insegnamento, anche se faceva ancora parte del Quartetto Hubay e non trascurava l'impegno dei concerti. Da lui Leo Popper ebbe i primi rudimenti di musica e venne avviato allo studio del canto e del violino. La sua lingua madre era il tedesco, abitualmente parlato in casa e utilizzato anche negli appunti privati. L'ungherese, appreso a scuola, era invece la lingua della corrispondenza e delle amicizie. Della sua formazione sappiamo che fu quella di un aspirante pittore e che compì il ciclo di studi superiori da privatista. Le letture sono parzialmente documentabili, ed è certo che la facilità di accesso ai testi originali lo mise presto in familiarità con autori come Alois Riegl, Wilhelm Worringer, Otto Weininger. Da quest'ultimo, particolarmente apprezzato²³, parte forse un filo che lo collega a Nietzsche, l'influenza del quale, se pure avvertibile, non può essere evidenziata altrimenti. Lukács si affidava a Popper per rivedere il tedesco dei suoi primi saggi tradotti dall'ungherese, ma soprattutto a lui si rivolgeva per un confronto critico di fronte al cui rigore egli manifesta un certo timore reverenziale²⁴. In molti casi Popper lo ammonisce affinché non si allontani dalla via della forma, mentre Lukács tende a lasciarsi trasportare da quella leggerezza estetizzante

²² G. Lukács, *Leo Popper*, cit., p. 124.

²³ Il nome di Weininger ricorre spesso nello scambio epistolare con Lukács, per esempio nella lettera del 6 febbraio 1910, in G. Lukács, *Epistolario*, cit., pp. 108-109, ma a Weininger, e in particolare a *Sesso e carattere*, Popper impronta anche la distinzione fra "genio" e "talento" che è presupposta ad esempio nel breve scritto su van Gogh, del quale altrove egli parla come di un «genio senza talento» (cfr. L. Popper, *Schwere und Abstraktion*, cit., p. 86), e in quello più ampio su Rodin, visto invece da Popper sostanzialmente come un talento senza genio.

²⁴ Oltre a quanto si può ricavare dalla lettura dell'epistolario, vd. anche le note autobiografiche di G. Lukács, *Gelebtes Denken*, Sandler, Frankfurt/M. 1981; trad. it. di A. Scarponi, *Pensiero vissuto*, Editori Riuniti, Roma 1983, p. 39: «[...] provavo venerazione e stima per il suo senso della qualità», e subito prima: «Leo Popper è stato forse il più grande talento che abbia incontrato nella mia vita. Possedeva un senso infallibile per la qualità. Nella massima parte dei casi il senso della qualità si trova in contraddizione con l'intendimento teorico. Vi è una certa divergenza. Invece in lui non ce n'era assolutamente nessuna. Per questo è stato un caso tutto speciale nella storia della critica». Nelle stesse note Lukács invece esclude che Popper abbia materialmente tradotto qualche suo scritto dall'ungherese, ivi, p. 40.

che nel *Diario 1910-1911* mostra di vivere ancora angosciosamente come una debolezza, un impedimento nei confronti della sua aspirazione all'«autenticità». Più volte egli fa proprie le critiche di Popper, come quando ammette di dover «superare» lo «stile del “forse”» e confessa di voler «arrivare a un'apoditticità della *forma*²⁵». Intorno a un saggio, però, il loro dissidio resta aperto: è quello su Lawrence Sterne che Lukács intitola *Ricchezza, caos e forma*: una scena di dialogo con due personaggi principali, Vincenz e Joachim, e una ragazza che dapprima è il pretesto erotico per lo scontro fra i due contendenti, in seguito «degrada sempre più ad accessorio di scena» e secondo Popper serve solo a confermare il tono di «enorme frivolezza» che attraversa l'intero scritto²⁶. Quel che colpisce Popper è la sovrapposizione fra il saggio di Lukács e il suo *Dialogo sull'arte*, scritto nel 1906, nel quale l'interlocutore 'A' sosteneva grosso modo le posizioni di Lukács e l'interlocutore 'B' quelle di Popper. Identico gli sembrava il soggetto della discussione: la differenza tra opera d'arte “aperta” e “chiusa”. Identico, anche se più ambiguo, il gioco delle attribuzioni, con Vincenz che pone l'accento sull'impossibilità di ricondurre gli eventi della vita all'omogeneità della forma e Joachim che invece difende le tesi di Popper estremizzandole fin quasi alla caricatura. In questo caso, Lukács riconosce solo in parte la fondatezza delle critiche e cerca di spostare la discussione sul terreno di una metafisica delle forme che già prefigura gli sviluppi futuri del suo pensiero, anticipando alcune osservazioni che si ritroveranno per esempio nella *Teoria del romanzo*²⁷. Non c'è dubbio però che nel dialogo su Sterne egli abbia provato a fare i conti con il concetto popperiano di forma e che abbia scelto per questo la strada dello *Humour*, ovvero dell'ironia che Lukács intende qui proprio come un correttivo della forma, un gesto che la avvicina al disordine della vita e la vivifica introducendo continuamente frizioni, paradossi e contrasti. Popper non può riconoscersi nell'immagine caricaturale di Joachim, ma forse anche per Lukács quel personaggio rappresenta meno il pensiero dell'amico e più una sua stessa difficoltà a «decidersi, personalmente e culturalmente, nei confronti dell'estetico²⁸». Certo l'idea che Popper ha della forma non solo è lontana dalla rigida univocità di Joachim, ma è anche molto più problematica di quanto non appaia da alcuni

²⁵ Lettera di G. Lukács a L. Popper del 15 giugno 1910, in G. Lukács, *Epistolario*, cit., p. 143.

²⁶ Lettera di L. Popper a Lukács del 25 ottobre 1909, *ivi.*, pp. 89-92.

²⁷ G. Lukács, lettera a L. Popper del 26 ottobre 1909, *ivi.*, p. 93.

²⁸ Così ha commentato M. Cacciari in una lucida ricostruzione del rapporto teorico e personale fra i due amici: *Metafisica della gioventù*, in G. Lukács, *Diario (1910-1911)*, Adelphi, Milano 1983, in particolare vd. le pp. 80-84.

dei giudizi che esprime nei saggi, dove è preoccupato di rispettare quella omogeneità stilistica che in più di un caso, per sua stessa ammissione, lo porta a concentrarsi su aspetti singoli dei soggetti che prende in esame, piuttosto che ad allargare la visuale su un'analisi più comprensiva.

Per meglio definire la sua idea di forma, Popper ci mette a disposizione due modelli. Il primo è tratto dalle arti figurative e privilegia l'*omogeneità* dei mezzi espressivi, l'unità di materiali e tecnica che in ogni singola arte – pittura, scultura, disegno grafico – consente di riportare a una sintesi tutto ciò che nella vita appare diviso e accidentale. Così scrive ad esempio nel saggio su *Bruegel*: «alla molteplicità delle materie, che sono tutte di peso diverso, la pittura ha da sempre sostituito un materiale particolare, dotato di un peso specifico unitario», un materiale che da solo può diventare come una «pasta universale» (*Allteig*) in grado di esprimere tutte le differenze, ma anche di assolvere al «compito mistico» di riportarle a un'unità di senso²⁹.

Il secondo modello proviene invece dalla musica, ed è il modello più aperto, quello che infine costringerà a rivedere anche il modo in cui si comprendono le arti figurative. Invece di puntare sull'omogeneità, il modello di derivazione musicale insiste sulla *differenza*, o per meglio dire sulla *dissonanza*, dunque su tutto ciò che resiste all'assimilazione nella forma e che reclama la propria eccedenza di fronte alla compattezza del senso unitario. Una distinzione di questo genere è già presente nel *Dialogo sull'arte*, ma è affrontata in modo particolarmente preciso nello scritto *Sulla dissonanza in pittura*, di tre anni successivo, nel quale viene reclamata la necessità di introdurre anche a proposito dell'arte figurativa una consapevolezza che la teoria musicale ha già fatto propria da tempo: che la dissonanza è la «radice indispensabile del bene»; che essa agisce comunque all'interno dell'opera, lo si voglia o no, lo si riconosca o meno; che non contraddice il lavoro della composizione, ma al contrario lo richiede, dato che essa deve necessariamente rapportarsi a un preciso sistema di consonanze; che infine la forma non risulta dalla rimozione, ma dall'elaborazione di quanto nel lavoro artistico si presenta come un impedimento o un ostacolo³⁰. È raro, scrive Popper, che un artista voglia imporsi sul modello naturale fino al punto di piegarlo alle sue esigenze di stile. La sua preoccupazione sarà piuttosto quella di lasciare spazio il più possibile, nell'opera, a ciò che nel modello non si presta ad alcuna stilizzazione ed è refrattario al mondo omogeneo della forma. La sfida dell'arte

²⁹ L. Popper, *Pieter Bruegel il Vecchio*, infra.

³⁰ Id., *Sulla dissonanza in pittura*, infra.

consiste appunto nella tensione che si produce tra l'intenzione e il materiale, fra l'individualità che si vuole esprimere e il lavoro di formazione che la generalizza. Così è in Bruegel, spiega Popper, che ha cercato di seguire le cose in ciò che esse avevano di differente e di peculiare, ma che così facendo ha fatalmente evidenziato ciò che esse avevano di comune. E così è in ogni quadro in cui i cosiddetti "errori" di composizione sono spesso proprio l'effetto della formatività estetica, della felice pressione del materiale sull'invenzione e sulla tecnica del fare³¹. Nella stessa musica, peraltro, i contrasti non si ricompongono in una dialettica che sopprime le differenze, ma si perpetuano in un tessuto continuamente animato da conflitti, come si vede esemplarmente nella breve storia dei rapporti fra suono e parola contenuta in un saggio dedicato al *Lied*³². L'equilibrio "mistico" che si crea nell'opera testimonia proprio la sua disomogeneità di fondo, un dato che resiste all'intenzione livellatrice della forma. Anche quando sembra approdare a un risultato pienamente organico, come avviene con i *Lieder* di Schubert, l'arte mantiene in sé un principio di instabilità che la tiene a distanza da ipotesi di comprensione univoca e che genera piuttosto un sentimento instabile di familiarità e di estraneità, come pure un bisogno duplice di empatia e di astrazione³³. L'opera si apre al senso solo quando coltiva in sé le dissonanze che la mantengono in questa condizione, ed è "mistica", secondo Popper, proprio perché del "senso" rivela l'essenza profonda: quella di manifestarsi solo quando si ripara nella materia, di presentarsi solo quando si ritira in una distanza che ce lo rende estraneo, di non appartenere perciò alla nostra esperienza come oggetto di un possibile sapere, ma di attraversarla come un richiamo critico, o come il paradosso di un "miracolo quotidiano"³⁴.

3. L'apertura sul problema del senso conduce direttamente al più originale contributo teorico di Leo Popper: l'idea dell'*equivoco estetico*, del malinteso come carattere genuinamente produttivo dell'opera d'arte. È un'idea che guida la sua riflessione sin dagli inizi, ma a cui il giovane autore non riesce a dare una formulazione compiuta, consegnandola solo a un piccolo gruppo di appunti che risalgono al tempo del saggio *Sulla dissonanza in pittura* e a varie

³¹ Il termine "formatività" è richiamato qui esplicitamente per accostare alla lettura di Popper quanto sul ruolo della materia nell'arte, sul valore «etico» della sua resistenza e sull'operazione artistica che essa richiede ha scritto Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano 19884, in particolare alle pp. 41 e ss.

³² L. Popper, *La forza della parola nella musica*, infra.

³³ È singolare la rielaborazione di tipo non psicologistico alla quale Popper sottopone materiali tratti dalla lettura di W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, Piper, München 1908; trad. it. a cura di J. Nigro Covre, *Astrazione e empatia*, Einaudi, Torino 1975.

³⁴ Così L. Popper nella conclusione di *Pieter Bruegel il Vecchio*, infra.

osservazioni sparse negli altri scritti³⁵. Nonostante la frammentarietà dell'elaborazione, gli spunti di Popper sono stati materia di più ampia riflessione non solo per chi, come Lukács, gli fu personalmente vicino, ma anche per chi, come Hans Robert Jauss, ha riconosciuto nel suo concetto di «equivoco» un'anticipazione della moderna estetica della ricezione³⁶. Gli studi antropologici che hanno visto nel malinteso una condizione cruciale dello scambio comunicativo, potrebbero inoltre trarre da Popper utili precisazioni teoriche, oltre che feconde estensioni di un principio sinora visto in modo relativamente limitato³⁷.

Nella *Filosofia dell'arte* degli anni 1912-14, Lukács assegna all'equivoco una funzione centrale, sottolineando apertamente la derivazione popperiana di quella nozione: malinteso ed equivoco sono infatti per lui gli elementi che consentono di revocare ogni possibile lettura metafisica del fenomeno estetico e che rompono il tacito presupposto su cui invece si regge ogni teoria della comprensione e della comunicazione adeguata: quello di un'armonia prestabilita fra le intenzioni dell'autore e l'esperienza del fruitore. L'arte, secondo Lukács, viene così per la prima volta rimessa alla dignità del suo valore ontologico: non più rinchiusa nei sistemi categoriali con i quali la filosofia del neokantismo riteneva di poterne descrivere la struttura, ma consegnata a uno statuto che sottolinea i suoi scarti rispetto alle formalizzazioni dell'esperienza³⁸. Per Jauss, invece, la nozione popperiana di «equivoco» corrisponde all'idea che l'opera non manifesti monologicamente un senso trascendente nel quale sarebbero risolte tanto la volontà dell'artista quanto la comprensione dell'osservatore, ma che tra l'intenzione dell'autore, l'opera compiuta e il suo significato per l'osservatore si produca un doppio iato che determina la costituzione del senso come un processo nel quale non v'è soluzione di continuità tra produzione e ricezione dell'opera³⁹. Sostituendo l'idea dell'«equivoco» a quella classica della «comprensione adeguata», Popper avrebbe aperto il

³⁵ I fogli di appunti in questione sono in ungherese e bastano appena per poche paginette organizzate *more geometrico*, come una successione di teoremi e dimostrazioni. Sono ora in L. Popper, *Diálogo a művészetről*, cit., pp. 176-180, e sono parzialmente tradotti in tedesco in Id., *Schwere und Abstraktion*, cit., pp. 77-78.

³⁶ H. R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt/ M 1982, trad. it. di C. Gentili, *Estetica e interpretazione letteraria*, Marietti, Genova 1990, pp. 21-22.

³⁷ Uno studio ricco di spunti è quello di F. La Cecilia, *Il malinteso*, Laterza, Roma-Bari 1997, del quale vd. in particolare le pp. 155 e ss. La marginalità dei riferimenti filosofici impedisce purtroppo di apprezzare l'importanza che questo concetto ha acquisito nel nostro secolo in diverse aree di pensiero, fra le quali quella ermeneutica è stata probabilmente la più ricettiva.

³⁸ G. Lukács, *Filosofia dell'arte*, cit., in particolare vd. le pp. 63 e ss.

³⁹ H. R. Jauss, *Estetica e interpretazione letteraria*, cit., p. 22.

cammino a una «nuova ermeneutica» basata su «un'estetica della non-identità⁴⁰».

Sia la lettura di Lukács, sia quella di Jauss vanno incontro però a conclusioni che non coincidono con quelle di Popper, proprio perché non ne condividono le tacite premesse. Lukács accentua il significato ontologico dell'equivoco, mentre Popper lo inquadra soprattutto in rapporto al fenomeno della comunicazione. Jauss d'altra parte gli attribuisce un'«estetica della non-identità», ma è sufficiente leggere il saggio sul *Kitsch* per comprendere quanto poco la strategia dell'equivoco comprometta per lui l'identità dell'opera, o per lo meno quali confini vengano posti all'intervento del fruitore sulla costituzione del suo senso.

Sia la direttrice ontologica sia quella ermeneutica sono presenti nella prospettiva di Leo Popper, ma come qualcosa di derivato, di non originario. Entrambe poggiano infatti per lui su un presupposto che determina la fecondità applicativa dell'equivoco solo nella misura in cui ne definisce i limiti rispetto a una condizione che lo precede. L'equivoco è il principio del comprendere ed «è il fattore fondamentale dell'evoluzione artistica», scrive in una pagina di appunti del 1909⁴¹. È il segnale dello scarto che lega insieme la somiglianza e la differenza, la vicinanza e la distanza: perché siamo vicini alla natura, eppure le siamo lontani; siamo simili ai nostri amici, eppure siamo irriducibilmente diversi e lontani da loro. La legge dell'equivoco ci insegna che l'anima trova la strada della forma solo passando per la resistenza di ciò che le si oppone, e che «non l'uguale si accompagna all'uguale, ma spesso l'estraneo al più lontano⁴²», come anche che “arte” è il nome che diamo all'equivoco nei confronti della natura, e “storia” quello che diamo all'equivoco nei confronti dell'arte⁴³. L'equivoco tuttavia in sé non sarebbe nulla, secondo Popper, se non fosse derivato da una *istanza etica* fondamentale. È questo il confine che divide la sua concezione dell'equivoco dalle letture successive. Non ha torto perciò Lukács quando suggerisce che l'equivoco in Popper postuli pur sempre un'idea di adeguatezza di fronte alla quale esso non è che un valore residuale e quando dunque, per seguire la sua traccia ontologica, egli lo lascia cadere del tutto, preferendo rimettere l'arte a un terreno di esperienza in cui non l'«equivoco», ma il «vissuto» stesso è immediatamente anche il «valore». Nella cosiddetta *Estetica di Heidelberg*, sviluppo e rielaborazione della precedente *Filosofia*

⁴⁰ Ivi, p. 21.

⁴¹ L. Popper, *Schwere und Abstraktion*, cit., p. 77.

⁴² Id., *Arte popolare e animazione della forma*, infra.

⁴³ Id., *Schwere und Abstraktion*, cit., p. 77.

dell'arte, il riferimento a *das normative Mißverständnis* viene perciò sostituito da Lukács con quello a *das normative Erlebnis*⁴⁴. L'equivoco è tale, per Lukács, pur sempre in rapporto a una teodicea, ne è come l'ultimo riflesso indebolito. Popper non si accorda in questo con Lukács: per lui il riferimento dell'equivoco alla verità della forma resta effettivamente primario e non può essere aggirato reclamandone l'insostenibilità metafisica. Egli non parla infatti di una verità teoretica, ma della verità intesa come *misura etica* della comunicazione, come *canone critico* dell'esperienza in generale, e di quella dell'arte in particolare. L'equivoco non ha in sé un valore ontologico preciso, né è autosufficiente sotto il profilo ermeneutico. In linea di principio, può giustificare l'opera più frivola come la più seria. È la decisione dell'artista, è l'«intensità», la «serietà» con la quale egli mira al «vero» il criterio discriminante del lavoro artistico, così come è la responsabilità che si assume di fronte all'opera quel che davvero condiziona la comprensione estetica.

Il momento etico dell'esperienza estetica non è comunque inteso da Popper come un limite per la libertà dell'artista o del critico. Al contrario, esso rappresenta per lui il miglior consolidamento di una libertà reale, concreta, ottenuta in accordo con la misura della propria dignità e dunque non abbassata a semplice negligenza. Proprio in forza dell'intensità con la quale cerca di essere vero, allora, l'artista può introdurre nella sua opera un principio di *leggerezza*, una levità che non è affatto in contraddizione con la “massa della vita”, ma che anzi è ciò in cui consiste l'«animazione della forma». Una “leggerezza sostenibile”, potremmo dire, proprio perché è la leggerezza piena di chi ha la forza di portare un carico, non quella dei poveri naufraghi che nulla possiedono se non i loro desideri⁴⁵. Popper accoglie alcune diffuse tendenze critiche dell'epoca quando trova la prima espressione di questa leggerezza nell'arte popolare, nell'ornamento che non serve per così dire a mascherare un “vuoto etico”, ma che compone la ricca danza dei fiori ricamati ad esempio sull'orlo di un grembiule nero, un «sanscrito» di figure decorative che non può essere tradotto in “contenuti”, ma che si articola semplicemente in segni che non per questo sono meno “veri”⁴⁶. Il

⁴⁴ Questo passaggio, finora trascurato dalla critica, ma che invece evidenzia in modo significativo gli interessi ontologici che guidavano gli studi estetici del primo Lukács, è oggetto di uno studio in corso al quale mi permetto di rinviare, indicando come unico riferimento sinora disponibile il seguente saggio: S. Catucci, *Dall'estetica all'ontologia. Lukács lettore della «Critica del Giudizio»*, in P. Montani (a cura di), *Senso e storia dell'estetica*, Nuova Pratiche Editrice, Parma 1995, pp. 287-300.

⁴⁵ L. Popper, *Dialogo sull'arte*, infra p. XX.

⁴⁶ Id., *Arte popolare e animazione della forma*, infra. Per quanto riguarda la fortuna dell'arte popolare nella letteratura critica del tempo, basterà qui il rinvio al già citato scritto di A. Riegl, *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*, e ricordare la sistematica opera di

tappeto, già elevato a dignità etica da un saggio di Rudolf Kassner⁴⁷, viene ora innalzato da Popper a simbolo della forma come tale, proprio perché rappresenta un regno dell'anima in cui l'arbitrio del soggetto creatore è posto fra parentesi, perché le intenzioni dell'artista sono eclissate dall'anonimità e dal rigore del lavoro formativo, perché infine la decorazione non risponde a un bisogno di fuga, ma proietta costantemente l'osservatore verso il centro della forma.

Diverso è il valore che l'ornamento assume agli occhi di Popper quando non scaturisce dal ritmo interno della composizione, ma dalla soggettivizzazione dell'idea estetica. Com'è noto, nel dibattito estetico d'inizio secolo il tema dell'ornamento era all'ordine del giorno dopo il sostegno che esso aveva ricevuto dai teorici del *Kunstwollen*, dopo l'esplosione dei movimenti secessionisti e soprattutto dopo la violenta requisitoria compiuta da Adolf Loos nel celebre saggio *Ornamento e delitto*⁴⁸. Popper prende posizione sull'argomento dedicando al *Kitsch* uno scritto che attirò subito l'attenzione di Karl Kraus⁴⁹. Al centro del suo discorso, ancora una volta, la questione etica dell'arte: il *Kitsch* è da sempre stato un contrappeso dell'esperienza artistica più genuina, l'ha sempre seguita in parallelo durante il suo intero percorso storico, con la stessa precisa corrispondenza con la quale un vuoto circonda nello spazio un corpo solido. Nella cultura contemporanea, tuttavia, si assiste secondo Popper alla nascita di un *Kitsch* di tipo nuovo, non più derivato dalle carenze degli artisti o dai gusti fin troppo ordinari di

indagine sulla musica popolare operata in quel tempo in Ungheria da autori come Zoltán Kodály (1882-1967) e Béla Bartók (1881-1945), entrambi legati a David Popper e dunque vicini alla sua cerchia familiare.

⁴⁷ R. Kassner, *Ethik der Teppiche*, apparso prima con il titolo *Ethik der Gobelins* sulla "Wiener Rundschau" nel dicembre del 1900, quindi ripreso con il nuovo titolo in Id., *Motive*, cit., e poi come *Die Moral der Teppiche* nella raccolta *Essays*, del 1923, ora in Id., *Sämtliche Werke*, Neske, Pfullingen 1974, vol. II, pp. 104-112. A differenza di Popper, Kassner si riferisce soprattutto alle figure degli arazzi, alle loro naturalistiche deformazioni della prospettiva e al carattere non individualizzato delle fisionomie che vi sono raffigurate, comparate proprio per questo con l'espressività della marionetta. Alle spalle del saggio di Kassner bisogna naturalmente ricordare il libro inaugurale di A. Riegl, *Altorientalische Teppiche*, J. O. Weigl Nachfolger, Leipzig 1892, ristampato nel 1979 da Mäander Kunstverlag, Mittenwald, e trad. in italiano a cura di A. Manai, *Antichi tappeti orientali*, Quodlibet, Macerata 1998.

⁴⁸ A. Loos, *Ornament und Verbrechen*, in Id., *Sämtliche Schriften*, Wien-München 1962; trad. it. *Ornamento e delitto*, in Id., *Parole nel vuoto*, trad. it. di S. Gessner, Adelphi, Milano 1986.

⁴⁹ L'articolo fu il primo di Leo Popper ad essere pubblicato su "Die Fackel". Questa collocazione suggerisce fra l'altro un possibile rapporto con gli scritti dedicati al *Kitsch* negli anni Trenta da Hermann Broch, regolare e attento lettore della «Fackel» nel periodo in cui comparve il saggio in questione. Le considerazioni di Broch, certo molto più ampie e articolate, rivelano molti punti di contatto con l'impostazione di Popper e riconducono alla comune matrice di un'esigenza etica da rivendicare nell'arte, cfr. la raccolta di saggi di H. Broch, *Il Kitsch*, trad. it. a cura di L. Forte, Einaudi, Torino 1990.

chi ne fruisce, come accadeva in passato, ma da un rovesciamento etico che trasforma l'arte in uno strumento di alienazione, anziché in qualcosa di disalienante. Invece di lavorare sulla forma in vista della verità estetica, l'artista gioca qui con il suo talento e conta sulla complicità dei fruitori, chiamati a una partecipazione sempre maggiore per donare all'opera un senso. In questo tipo di *Kitsch*, prosegue Popper, la creazione viene commisurata non al bisogno di verità, ma alla capacità di godimento dei fruitori. L'ornamento che il *Kitsch* produce è dunque il simbolo di una ricchezza falsa, sovraccarica, di un virtuosismo elevato a unica regola dell'arte, di un estetismo che si insinua anche nella morale. Si crea così un circolo vizioso in cui artista e pubblico perdono contatto con la realtà dell'opera formata e fatalmente subiscono la sua ritorsione. «L'ornamento è vento», scrive Popper, «ma è fatto di ferro; non ha nessun originale, ma ha milioni di copie⁵⁰»: le opere resistono oltre la stanchezza che hanno generato e trasformano l'uomo in un valore d'uso delle cose, degli oggetti d'arredamento come delle macchine. La vuota leggerezza del *Kitsch* è l'ultimo fallimento dell'ideale di una comprensione adeguata, poiché dopo averlo sollecitato fino alle raffinatezze più estreme è costretta a ricadere sotto la legge dell'equivoco, l'imperativo categorico della verità estetica.

4. Quanto il bisogno di leggerezza sia coordinato in Popper alla sensibilità per la "massa della vita" lo conferma anche il modello che egli indica come via d'uscita rispetto al decorativismo estraniato del *Kitsch*: il circo. Nel momento in cui scriveva, il riferimento era meno bizzarro di quanto non possa apparire oggi, e aveva anzi dietro di sé una lunga tradizione. La critica d'arte, in realtà, non ne era stata ancora toccata, e in questo si manifesta una volta di più non solo l'intuito teorico di Popper, ma anche l'importanza che nella sua ricerca ha il fatto che egli si fosse formato come artista, come pittore, non come teorico o come storico dell'arte. Era stata infatti la pittura, e con lei successivamente la poesia, a prendere spunto dal circo per porre come attraverso uno specchio deformante il problema dell'arte, e ancor più quello dell'artista, visto di volta involta nelle sembianze del clown, dell'acrobata o del saltimbanco⁵¹.

⁵⁰ L. Popper, *Il Kitsch*, infra.

⁵¹ Su questo vd. in primo luogo J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira – Flammarion, Paris 1970; trad. it. *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Bollati Boringhieri, Torino 1984. Ma vd. anche J. Laude, *Le monde du cirque et ses jeux dans la peinture*, in "Revue d'Esthétique", VI, 1953, pp. 411-33, come pure da un punto di vista antropologico l'interessante volume di A. Hippiusley-Coxe, *A Seat at the Circus*, Evans, London 1951, e da uno strutturalista P. Boussiac, *Circus and Culture. A Semiotic Approach*, Indiana University Press, Bloomington & London 1976.

Nel circo ritornano in modo caratteristico alcuni dei motivi che si incontrano lungo tutta la riflessione di Popper: l'elemento della festa popolare; la presenza del disordine come medicamento di una vita malata e come restauro di un'appartenenza misconosciuta; la leggerezza come assunzione di un rischio il cui esempio naturale è la figura dell'acrobata, il quale non si aliena nella ripetizione dei suoi esercizi perché ogni volta mette in gioco la vita; o ancora la memoria di forme narrative e di gesti che sono stati plasmati dal tempo con la stessa forza con cui la pietra ha lavorato sulla statua.

Il circo ha però agli occhi di Popper altre caratteristiche forse meno valorizzate dalla tradizione poetica e pittorica, ma più adatte a trasformarlo in un modello che sfugga all'esasperazione dell'estetismo. In primo luogo l'idea dell'arte come prestazione, come *performance*, è vissuta nel circo come una liberazione dai "contenuti", ma non come un'evasione dalla forma, la quale invece deve essere rispettata in modo rigoroso per la riuscita degli esercizi⁵². Popper in questo caso azzarda un paragone con le fughe di Bach, le quali non sono propriamente forme, se con questo si intende una struttura più o meno rigida, ma sono invece una logica dell'invenzione, una sorta di euristica che invita a creare nuove forme partendo da materiali sparsi, frammenti di temi o incroci di dissonanze. Oltre a ciò, il circo è secondo Popper il paradigma dello spettacolo onesto. Ha solo un rapporto possibile con la verità, quello che distingue la riuscita e il fallimento di una prova, ma lo mantiene sempre fermo. Ernst Bloch, che di Popper sapeva tramite Lukács⁵³, ha scritto nel *Principio speranza* pagine che sono perfettamente in linea con questa valutazione: nel circo tutto è vita, spiega Bloch, e a differenza di quanto avviene in altre forme di sollecitazione del meraviglioso e del fiabesco, per esempio nel luna park, in esso non ci sono inganni, perché non c'è sipario, così come non ci sono quinte né vetrine che nascondano un retroscena. Tutto è a vista, gli spettatori circondano l'arena aperta del maneggio e persino il guardaroba, le stalle e i carri zingareschi possono essere visitati, se si vuole, durante le pause. Il circo è dunque «l'unico spettacolo onesto, e onesto fino in fondo, che l'arte conosca», è l'immagine della sfrenata «fantasia araba» congiunta con la forma ordinata dell'«arena romana»⁵⁴.

Il riferimento al circo serve a collocare la ricerca di Popper a giusta distanza fra i due estremi dell'estetismo che intende l'arte come puro gioco e del rigorismo che le chiede un impegno utopico.

⁵² Vd. su questo le descrizioni di A. Hippisley-Coxe, *A Seat at the Circus*, cit.

⁵³ Vd. la lettera a G. Lukács del 13 giugno 1910, in G. Lukács, *Epistolario*, cit., p. 140.

⁵⁴ E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1959; trad. it. a cura di R. Bodei, *Il principio speranza*, Garzanti, Milano 1994, p. 423.

Fra questi due poli – che per brevità possiamo qui caratterizzare con le provocazioni dell'estetica futurista da un lato⁵⁵ e con l'austerità del pensiero di Adorno dall'altro⁵⁶ – la linea di Popper corre come guidata da un senso talmente concreto della formatività estetica che in nessun modo si lascia ricondurre a un unico principio. Non all'omogeneità esigente della forma, che viene innervata da un modello musicale che esalta la dissonanza e che attraverso la logica della fuga si spinge quasi nel territorio dell'informale⁵⁷. Non alla sensibilità per la massa della vita, cui fa riscontro la leggerezza dell'animazione. Non a un criterio qualitativo iper- selettivo, perché anzi spesso Leo Popper corregge con sinceri elogi il giudizio sugli artisti con i quali era entrato in più aspro conflitto critico (Rodin, Matisse, Whistler...).

«Io credo alla forma, come sai – scrive a Lukács nel giugno del 1910 – non in quanto esteta, ma spero in quanto persona onesta⁵⁸»: è un'esigenza profonda, questa di Popper, nella quale potremmo anche riconoscere una forma di probità borghese se non vi sentissimo invece risuonare il contrasto con una vita a cui furono tolte in fretta proprio le forze alle quali aspirava. «Così, per lettera», egli prosegue, «posso dirti soltanto che il mio destino è pesante, mi sovrasta, talvolta è mutevole nelle domande afferrabili, ma quanto alle risposte è stabile, denso e nitidamente felice⁵⁹». È una sicurezza, quella di Popper che talvolta ci disorienta e ce lo tiene a distanza, come quando nella lettura scopriamo d'un tratto un'immagine che

⁵⁵ Il circo in questo senso è un tema privilegiato in autori come Giovanni Papini e Ardengo Soffici. Quest'ultimo in particolare, nei *Primi principi di un'estetica futurista*, Vallecchi, Firenze 1910, contrappone la "non-serietà" dell'artista-saltimbanco alla solennità dell'arte "alta". Interessante è comunque vedere come l'approfondimento del clownismo e del funambolismo dell'arte porti Soffici a una sempre maggiore valorizzazione dell'elemento formale e, infine, a una riabilitazione dell'artista come «taumaturgo della pura Poesia», vd. per questo P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 134-36. Per quanto riguarda la distanza di Leo Popper dall'estetismo propriamente inteso, cfr. la nostra lettura con quella di R. Rochlitz, *Un esthétique métaphysique*, in "Critique", 317, 1990.

⁵⁶ Esempio è la censura del circo compiuta da Adorno attraverso Strawinsky in *Philosophie der Neuen Musik*, J. C. B. Mohr, Tübingen 1949; trad. it. di G. Manzoni, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1939, 19735, in particolare alle pp. 160 e ss., dove continuo è il riferimento al modo in cui il principio della perfezione formale viene ridotto a semplice ossessione per la riuscita dell'esercizio, a sintomo della illibertà di chi ripete sempre la stessa cosa e fa della padronanza tecnica un'ideologia del dominio sul materiale. I riferimenti musicali sono in questo caso, e significativamente, non solo *Pétrouška* e *Histoire du Soldat*, nei quali la realtà del circo è anche tematicamente presente, ma anche *Rénard*, dove invece protagonisti sono gli animali: su quest'ultima associazione è utile ancora il confronto con J. Starobinski, *Portrait*, cit., pp. 122 e ss.

⁵⁷ "Fuge" era anche il titolo di una rivista che Popper voleva fondare a Berlino, ma che nonostante l'aiuto economico dell'amico Otto Mandi non arrivò a vedere la luce, cfr. la lettera a Lukács del 28 febbraio 1910, in G. Lukács, *Epistolario*, cit., pp. 110-112.

⁵⁸ Lettera a Lukács del 13 giugno 1910, ivi, p. 140.

⁵⁹ Lettera a Lukács del 13 giugno 1910, cit., p. 141.

segna tutto il tempo trascorso, tutte le promesse inadempite, e tutta la drammaticità di una giovinezza cresciuta troppo in fretta, incalzata dal pungolo acuto di «tutti i dolori del mondo⁶⁰». Di fronte a questi scarti improvvisi dobbiamo forse rinunciare a voler comprendere e considerare l'intervallo che così avvertiamo come lo spazio in cui cominciamo davvero ad ascoltare la sua voce. Non quella del “classico” che non fu e che non poté essere, ma neppure solo quella del teorico brillante e precoce, la cui memoria è stata salvaguardata per decenni dall'ombra protettiva di un amico. È una voce che parla con sobrietà, perché sobria era l'etica a cui si ispirava la sua estetica, ed è una voce senza ambizioni di protagonismo, che non concentra su di sé l'attenzione e invita piuttosto a rivolgerla nuovamente altrove, magari su una di quelle figure che si muovono barcollando come acrobati nei quadri di Bruegel, sostenendo con tutte le loro forze il loro piccolo peso.

5. Dal 1997 a oggi molte cose sono cambiate e hanno riguardato anche la disponibilità tanto degli autografi di Popper, quanto della letteratura secondaria su di lui. Nel 2009 è apparsa una traduzione francese dei suoi scritti basata sull'edizione tedesca *Schwere und Abstraktion*, ma che contiene anche versioni basate sull'ungherese⁶¹. Dal 2017, d'altra parte, il Lukács Archivum basato a Budapest nell'appartamento di proprietà municipale abitato per decenni da Lukács in Belgrád rakpart 2, è stato chiuso: nel nuovo contesto politico ungherese, aperto nel 2010 con l'elezione di Viktor M. Orbán a Primo Ministro, la biblioteca e il lascito di manoscritti che il filosofo aveva lasciato all'Accademia delle Scienze sono stati trasferiti, ufficialmente in via provvisoria, proprio nella collezione di manoscritti e libri rari della Biblioteca dell'Accademia, in Széchenyi István tér 9, dove sono tuttora consultabili ma con evidente maggiore difficoltà rispetto all'epoca in cui erano riuniti in un archivio autonomo. Già in precedenza il presidente dell'Accademia József Pálinkás, membro del partito Fidesz (Unione Civica Ungherese) e Ministro del primo governo Orbán (1998-2002), aveva avviato il processo che ha portato alla chiusura del Lukács Archivum, con una decisione del 2014 resa effettiva due anni dopo, nonostante la presidenza dell'Accademia fosse nel frattempo passata nelle mani del più moderato matematico László Lovász. Insieme alla campagna toponomastica che ha dato nuovi nomi alle strade di Budapest

⁶⁰ L. Popper, *Dialogo sull'arte*, infra.

⁶¹ L. Popper, *Pesanteur et abstraction*, con testo introduttivo di G. Lukács e postfazione di Y. Ishaghpour, Circé, Belval 2009. Gli scritti di Popper originariamente in tedesco sono tradotti da Sibylle Muller, quelli in ungherese da Jean-Léon Muller.

intitolate alle figure di spicco dell'età comunista, insieme al divieto di usare il nome di Lukács per il titolo di fondazioni culturali che proseguano gli studi sulla sua figura, alla delibera municipale che nel 2017 ha deciso la rimozione della statua eretta in suo onore nel 1985 nel Parco di S. Stefano, opera dello scultore Imre Varga, e alla diffamazione della sua eredità intellettuale, la rimozione della memoria del maggiore filosofo ungherese del Novecento ha trascinato con sé anche quella di Leo Popper, unito una volta di più nel destino comune di una *Sternenfreundschaft* i cui prossimi capitoli, naturalmente, sono ancora tutti da scrivere.

Scritti di estetica

di Leo Popper

La traduzione e le note ai testi sono state curate da Stefano Catucci, con l'eccezione del *Dialogo sull'arte* tradotto da Gianni Carchia.

Per i testi in ungherese, la versione tedesca di A. Gara-Bak (in L. Popper, *Schwere und Abstraktion*, Brinkemann & Bose, Berlin 1987) è stata confrontata con gli originali grazie alla collaborazione di Károly Rémeny, che vivamente si ringrazia.

I – *Dialogo sull'arte**

* Leo Popper ha redatto in tedesco questo dialogo nel 1906 allo scopo di fissare qualche momento del suo colloquio spirituale con György Lukács. L'interlocutore designato con A rappresenta la posizione di Lukács mentre B riporta le concezioni di Popper. Il manoscritto originale è catalogato (n. 124 del Fondo Popper oggi alla Biblioteca dell'Accademia delle Scienze di Budapest) ed è un dattiloscritto di 7 cartelle rielaborato di proprio pugno da Popper. Il testo è stato pubblicato, nella trascrizione da fotocopia curata da A. Sproede, in Renate Lachmann (a cura di), *Dialogizität*, W. Fink, München 1982, pp. 250-55. Nella traduzione sono state omesse le varianti costituite dai passi cancellati della prima stesura del testo. Per una prima interpretazione del *Dialogo*, cfr. H. R. Jauss, *Zum Problem des dialogischen Verstehens*, alle pp. 15-18 di R. Lachmann, *Dialogizität*, cit.

A: Sai anche tu che esistono due specie di opere d'arte. Le une sono quelle chiuse, le altre quelle aperte; le une sono un adempimento, le altre promesse; le une – si può dire anche così – sono la felicità o l'infelicità, in breve ciò che ci tocca in sorte, le altre sono il desiderio. Le une sono l'Ultimo, le altre il Penultimo. Voglio farti un esempio: pensa a Rodin, al suo *Paolo e Francesca* da un lato, al suo *Baiser* dall'altro. Francesca abbraccerà fra un attimo l'innamorato, ma questo attimo è eterno. *Baiser* è invece precisamente l'istante successivo, è l'adempimento: non desideriamo più.

B: Tutto questo è pensato troppo oggettivamente. Come se il problema fosse semplicemente se ci piaccia la situazione di quei due. Ciò che nella tua distinzione è cruciale è, piuttosto, se l'opera, in forza dei suoi valori artistici, in forza del suo colore, della sua forma o del suo suono, significhi per noi una conclusione, una perfezione in sé; se il problema sta in questi termini, allora ci sono opere buone e opere cattive, nient'altro.

A: Solo apparentemente hai ragione e la mia distinzione conserva la sua validità, benché il mio esempio abbia potuto suscitare la tua obiezione. Hai infatti dovuto non vedere che forma e contenuto – volendo fare una separazione di questo genere – si

tenevano assolutamente in equilibrio. [Ciò mi era rigorosamente chiaro]: tutta la dolorosità del non accadere e tutto il suo disperato incanto si trova proprio nel corpo ritratto all'indietro della donna, nella sua bellissima linea. Ora voglio richiamarti un esempio dalla musica: Puccini. Tutti i grandi hanno trovato i suoni per questo dolore estremo; esso, tuttavia, non era mai stato posto da loro a fondamento di una *Weltanschauung* fino al punto, come accade nella *Madama Butterfly* di Puccini, di sottolinearlo e di rivolgere l'attenzione esclusivamente ad esso, con un'applicazione contraria a ogni forma. Questo dolore è per lui tanto importante ch'egli, contro ogni insegnamento tradizionale, lo lascia in ultimo erompere in un accordo di sesta e nient'altro; manca ogni conclusione, non c'è finale triste né consolazione. Perché il compositore è in questo caso qualcuno che ha guardato in profondità e si è accorto che la strada qui, dal finale nell'arte, riconduceva all'Aperto della vita. Solamente nelle opere degli artisti più recenti scorgo questa nuova tecnica: l'interruzione, il lasciar-stare. È un prezioso "di più" di capacità espressiva; esso ha la sua profonda giustificazione nella costituzione della nostra anima: noi infatti amiamo spesso il nostro anelito almeno tanto quanto l'oggetto dell'anelito stesso.

B: [Di perché facciamo così, e quando]. L'anelito ci procura spesso un sentimento più puro, più unico che non l'adempimento. Ma solo i naufraghi amano il loro desiderio per se stesso, come l'unica cosa che non ha loro mai procurato dolore – solo coloro per i quali l'inadempimento è stata l'unica perfezione che abbiano mai provato, il loro unico bene conchiuso, che non debba mai più [alla fine] venire dischiuso da malvage realtà. Pure, non negherai che esistono anche persone che amano i loro adempimenti. Per lo stesso motivo: i successi sono le cause dei loro sentimenti pieni, della loro felicità senza desideri. Noi abbiamo bisogno del conchiuso. Lo realizziamo e lo creiamo proprio contro la materia, lo creiamo anche là dove ci si offre la natura, che conosce solo movimenti, solo passaggi, mai il conchiuso stesso. Dove proviene ciò? Pensa agli *Staalmeesters* [*Sindaci dei drappieri*] di Rembrandt: per essere coerente dovresti definirla un'opera aperta; da secoli questi uomini se ne stanno lì, in procinto di far qualcosa. In linea di principio è la stessa cosa che il tuo esempio di Paolo, che non può mai baciare. Hai la sensazione come se tutti i protagonisti delle tue opere aperte attendano in certo modo invano la loro redenzione. Tuttavia, più in generale, non si deve affermare che chiunque, abbia egli finito o cominci appena, attende la sua redenzione, [confida nell'istante successivo;] ch'egli non sfuggirà mai all'istante successivo, sia che

si protenda all'abbraccio, sia che giaccia morto. Così accade nella natura. Nell'arte invece...

A: Non fraintendermi, caro. Parlo della forma, non delle forme nella forma. Neppure io considero gli *Staalmeesters* un'opera aperta, in quanto gli uomini che vi debbono venir redenti portano l'uno nell'altro la loro redenzione ed il primo nell'ultimo. Voglio invece parlare di quelle opere che sono incompiute nella loro compiutezza, che [non hanno ancora detto qualcosa e lo] tacciono coscientemente, sapendo della loro potenza enigmatica.

B: Tu hai enunciato la tua formula: incompiuta nella compiutezza. Allora la formula opposta suonerà: compiuta nell'incompiutezza. Ecco la parola d'ordine dell'opera d'arte, poiché l'arte fa del Penultimo un Ultimo. Ora, tu affermi che ciò è giusto e, tuttavia, mantieni la tua distinzione. Io voglio, invece, mostrarti che l'essenziale è sempre ancora la definitezza. Quale però? Nel saggio su Rodin, a proposito del carattere conchiuso dell'Antico, Rilke scrive: «il movimento di un'opera figurativa, per grande che possa essere, deve... ritornare ad essa, deve chiudersi il grande circolo, il circolo della solitudine, nella quale una cosa d'arte consuma i suoi giorni»¹.

Questa è la conchiusa finitezza, quale tu la pensi. Da parte mia intendo, invece, la conchiusa finitezza nel senso più ampio possibile; credo non esista il circolo nel quale non debba prima penetrare, per installarvi, colui che sta dinnanzi all'opera. Chiuso è il circolo solo allorché vi partecipa il fruitore. Che l'opera per sé, che il circolo che lo abbraccia siano più o meno aperti, tutto ciò non ha importanza per l'opera come risultato ultimo; infatti anche l'opera aperta è aperta solo in sé; non appena sopravviene il fruitore, il circolo si chiude. Si può fingere che un tale circolo non ci sia, se egli vorrà ad ogni costo dimostrare l'inconclusività. Conosco molte opere in sé aperte di questo tipo, ad es. nella letteratura nordica. In ultima analisi esse non lo sono affatto, poiché non sono loro a dire l'ultima parola, che raccolgono invece dalla bocca del fruitore. Il termine ultimo di ogni opera d'arte è il destinatario.

Voglio ora ricercare i motivi più profondi di tutto questo. [Falso è che] guardiamo alle cose come guardiamo alle opere. La chiusa finitezza che scorgiamo in queste ultime non si mostra mai in quelle. Nelle cose esiste passaggio, le opere invece sono compiute,

¹ La citazione proviene dal saggio su *Auguste Rodin* apparso nel 1903 presso Julius Bard, Berlino, (Cfr. ora R. M. Rilke, *Sämtliche Werke*, vol. 5, Frankfurt/M 1965, p. 158). (Nota di Gianni Carchia)

hanno un inizio e una fine. Com'è facile da capire! L'opera d'arte viene dall'uomo. Generata dal suo desiderio di creare l'umano per sé, generata dall'unione di questo desiderio con la cosa. E il risultato? S'impongono alle cose catene nelle quali procediamo noi stessi: inizio e fine. Alle cose diciamo: qui è il vostro inizio, qui la vostra fine, e tracciamo i confini – a nostra immagine. [Sappiamo, però, se questi confini esistono davvero? Sappiamo il contrario;] strappiamo coscientemente le cose fuori dalla loro catena causale [(al modo in cui noi stessi ne sembriamo strappati nel nostro essere)]. Attraverso l'arte togliamo alla natura ciò che essa toglie a noi stessi attraverso la nostra vita: l'infinità. Essa crea un'immagine dell'uomo in antitesi con il mondo.

Però, al modo in cui per noi la nostra gabbia è il nostro tutto, al modo in cui le pareti della nostra gabbia significano per noi le possibilità ultime, ma insieme anche le uniche, della conoscenza, così la nostra arte è in quanto proiezione dei nostri confini sul mondo l'unica forma nella quale noi possiamo conoscerlo. L'arte è umana.

A: Esiste un'arte che si chiama uomo e una che si chiama mondo; io rimango fermo alla mia distinzione.

B: Io ho fiducia invece che un solo principio sia sufficiente, in particolare se mi dico che un tale principio è l'uomo. L'arte, lo ripeto, è acosmica, poiché essa delimita; l'arte è anticosmica, poiché essa stilizza ovvero, per meglio dire, sottolinea. [Esistono forse sottolineature cosmiche, linee di confine cosmiche? No. Perché l'arte sottolinea? Perché ad essa una cosa appare più importante che l'altra, un aspetto della cosa più interessante che gli altri. Eccoci dunque: la formula dell'uomo nelle cose]. Le sue linee di confine sono come la nascita e la morte; e le sue accentuazioni non sono come i sentimenti? La nascita, la morte e i sentimenti contraddistinguono l'uomo rispetto al cosmo. L'inizio, la fine e l'accento contraddistinguono l'opera rispetto alla cosa. Così diviene palese che noi ci siamo creati l'arte come suprema misura in forma umana, al fine di trovare nelle cose lo stesso ordine che percepiamo quando guardiamo in noi, al fine di poter valutare e di poter amare.

A: Nel tuo principio il trascendente non ha spazio alcuno [ep-pure tu non vorrai dimenticarlo]. Non concederai in qualche modo che qualcuno possa lottare per l'espressione dei suoi dubbi, che [da qualche parte] si possa mostrare nell'arte anche il residuo che avanza, dopoché si è applicata la misura umana alle cose? Nei nostri dubbi oltrepassiamo la misura umana: gli inesplicabili pensieri

che si agitano in loro sono il presentimento del mondo. Dove la nostra totalità umana ci diventa troppo stretta, la nostra chiusa finitezza troppo cupa, ecco l'impulso di spalancare per respirare più liberamente. Allora apriamo, pur sapendo che non potremo mai chiudere; così ci poniamo però al cieco servizio della grande sintesi che dovrà un giorno arrivare, la sintesi di tutto ciò che abbiamo allentato e scomposto, pensato e interrogato e che dobbiamo vagliare e setacciare affinché possa maturare fino alla grande sintesi. Tutti noi che stiamo qui a interrogare, siamo sottomessi al giogo della grande risposta e non lo notiamo. La domanda è il nostro assoluto, essa deve recare in sé tutti i nostri contrasti; tutto il nostro Sì e No, e ciò che vi sta in mezzo, deve trovar posto nella grande domanda. Noi edificiamo le porte per una vita futura, nella quale proprio non avremo mai l'accesso; la nostra vita, però, che scorre fra i pilastri, si sente felice nei suoi dubbi; questo è ciò che io ho definito l'aprire. [Il martirio del Penultimo; martirio degli apostoli giusti, gli apostoli dell'eterno Penultimo. (Infatti il senso fondamentale dell'aprire è che esso mette il temporale in relazione con l'eterno.)]

B: Qui emergono con chiarezza i nostri percorsi ideali. Tu fai parte di coloro che continuano a tener fisso il loro sguardo sull'enigma, su ciò che può trovarsi al di fuori di loro e che, per questo motivo, già da molto dinnanzi al limite prescritto cessano di porvi la propria misura. Sono i martiri dell'eterno Penultimo. Per noi, invece, l'impulso più intimo è di ricavare questa misura dalle cose [oscuire], ponendo l'eterno in relazione con l'uomo anche al di là degli ingannevoli confini. Qui è sorta l'arte. Il suo chiudersi realizza la connessione, rinviando all'*analogon* costituito dall'uomo, rinviano all'antropomorfia delle cose.

A: Così la mia concezione ti ha aiutato ad arrivare a questa conclusione.

B: Che però è incompiuta. Io non credo che noi analizziamo per i nostri posteri; anzi, se vuoi, non posso neppure riconoscere il periodico scambio reciproco fra analisi e sintesi. Dubito molto che l'interrogare possa restare aperto come dubito del fatto che, come tu credi, nei dubbi ci sia una risposta. Gli esempi ci danno un insegnamento diverso. Si spezza il cerchio di un ambito culturale; lo fa saltare uno scettico, spinto dall'impulso verso l'ignoto; egli percorre un buon tratto, poi all'improvviso non può più andare oltre, da qualche parte deve sprofondare. Cosa accade? Il volgo che ne ha seguito le orme si arresta come lui e proprio qui, dove a

quello sono venute meno le forze, in questo medesimo punto erige immediatamente l'altare del giusto. Non è così, e non succede lo stesso con ogni secessione? E lo stesso, e anche peggio, accade con gli scettici filosofici. (Il volgo infatti non può avere dubbi, non può aspettare la risposta. Ormai capisci perché in mezzo al volgo ci siano solo liberi pensatori ortodossi e scettici dogmatici).

A: Adesso tu approdi però alle mie conclusioni; anche per me l'aprire costituisce il principio aristocratico, l'essenza dei pochi. Gli individui aprono e la massa chiude.

B: [Questa è precisamente la teoria degli eroi]. Gli individui non sono però qualcosa di diverso, sono solo indicatori di somma; in loro opera il medesimo impulso alla beatitudine suprema. [La differenza consiste solo nel fatto che l'individuo prova soddisfazione in modo differente dalla folla, poiché l'uomo grande è trafitto dall'aculeo di tutti i dolori del mondo...]. Perciò egli si rifugia nell'altro, nell'anelito, nell'inadempito. Solo il naufrago ama il suo anelito come la sola pienezza che gli sia stata concessa, come l'unico bene conchiuso che non sia più dischiuso da realtà malvage, e questa è la psicologia del grande scettico. Anche egli per parte sua è uno che conclude.

A: Questa non è una conclusione, è soltanto un narcotico. Non c'è conclusione se si va a dormire e non si riflette più su ciò che procura affanno.

B: È una conclusione rispetto alla cosa, ma non se ne può pensare un'altra. Noi dobbiamo porre un termine là dove la nostra candela si spegne perché non possiamo continuare a vegliare sulle cose nella notte buia.

(traduzione di *Gianni Carchia*)

II – *La forza della parola nella musica**

Appunti di sviluppo teoretico

* Titolo originale: *A szó ereje a muzsikában. Lejlo déstani jegyzetek*, 1907. Leo Popper aveva avuto la sua prima formazione musicale in famiglia, dal padre David. Aveva poi studiato canto e violino. Nel dicembre del 1908 scrive da Parigi che avrebbe cantato dei *Lieder* in casa di una pittrice tedesca, probabilmente alla presenza di Rilke. Ancora nel 1909 continuava ad esprimere il desiderio di diventare cantante, nonostante l'aggravarsi della sua malattia.

Se la musica è qualcosa di mistico, il *Lied* è un mistico concreto. La parola si era immersa nella musica, che pure era nata da lei. E mentre la musica portava a compimento il suo grande lavoro di maturazione all'interno, in profondità, la parola è diventata invisibile, e la forma mistica. I valori di senso di quest'ultima erano andati perduti nel corso dello sviluppo; seguirla e capirla era diventato impossibile. Ma nella misura in cui la forma era diventata un enigma, nell'uomo è sorto il desiderio di decifrarla, e questo desiderio ha trovato soddisfazione nel *Lied*. Quel che del senso nella forma era andato perduto, ora torna a manifestarsi nel *Lied*. E ciò che la forma aveva intrecciato in sé con cento sentimenti, nel *Lied* assume in modo chiaro e semplice una nuova fisionomia. Per quanto però il *Lied* sia diventato logica, esso è rimasto pur sempre musica, e dato che il grande interrogativo e l'enigma non sono svaniti dietro la luce della soluzione, il *Lied* non ha cessato di essere mistico: un mistico concreto.

Come nella natura la “separazione dei sessi” serve a far sì che essi, con la contrapposizione delle loro forze, arricchiscano il mondo e le loro stesse forze, così i due sessi della musica, il *suono* e la *parola*, diventano fecondi nel rapporto reciproco, sono la coppia produttrice dell'evoluzione. Il *Lied* in ogni caso è il loro atto d'amore. Perché la forma, che deve alla parola il suo senso pieno di mistero, rende la parola stessa più profonda, più metafisica. Ma d'altra parte la parola, che trasforma in musica concetti che in sé non sono musicali, determina la forma, e allora rinasce il mistico, e con esso qualcosa di nuovo, qualcosa che si vorrà commentare.

La storia ci dà esempi in questo senso. L'italiano Giulio Caccini pubblicò nel 1602 una raccolta di monodie intitolata *Le nuove musiche* e sviluppò vigorosamente nella Prefazione i principi della riforma del canto dell'epoca¹. Il contrappunto, questo «laceramento della Poesia», viene gettato tra i ferri vecchi, poiché viene sentito come qualcosa di insopportabile il fatto che esso distrugga la metrica e il senso, «ora allungando et ora scorciando le sillabe». Ci si attenda d'ora innanzi «a quella maniera cotanto lodata da Platone et altri Filosofi, che affermarono la musica altro non essere che la favella, e 'l rithmo, et il suono per ultimo, e non per lo contrario». Con ciò la musica ha fatto la sua prima concessione: ha interrotto la propria via peculiare, autonomamente determinata, per far andare avanti il verso, ha abbandonato la propria forma per essere redenta da quella di un altro. E in effetti ne è stata redenta. Le arie del XVII secolo, derivate scientificamente dalla pura declamazione, hanno raggiunto immediatamente il livello dell'intima veridicità: dunque non solo l'intonazione giusta e ricca di espressione, che come negazione del contrappunto era appunto solo un negativo, ma anche la melodia – quella melodia che noi oggi ancora sentiamo come musica assoluta, grande e necessaria. La parola ha salvato la musica dall'autosoffocamento.

Dopo questo rinnovamento, che consisteva nel risalire alle radici, la forma poté finalmente andare avanti. Il suo grande compito, dopo il disordine interiore e la deviazione provocati dalla parola, è stato quello di ricondurre di nuovo a un ordine ciò che era affluito in essa come contenuto nuovo e vitale, di riunirlo in un sistema nuovo e comprensivo. Per un certo tempo l'obiettivo rimase quello della pura declamazione e del suo meccanismo, poi a poco a poco questi elementi vennero relegati in secondo piano, e mentre rinasceva la polifonia – perché la polifonia è un grande autocrate – la parola scadeva di nuovo al rango della servitù. Questo sviluppo proseguì fino a Beethoven. Le melodie dei grandi poeti del canto italiano come Scarlatti, Durante, Caldara etc. hanno dettato lo stile persino alle forme non vocali. Questa musica aveva un respiro così organico che fluiva con la forza della parola anche solo dagli

¹ L'editore Marescotti stampò in realtà a Firenze nel 1601 la prima edizione di *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*, di Giulio Caccini (1560 ca.-1618). Popper traduce liberamente da un testo tedesco di Hugo Goldschmidt, *Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart*, Breslau 1892. L'edizione italiana che meglio riproduce l'originale è quella curata da F. Mantica per le Raccolte Claudio Monteverdi, Roma 1930. Caccini, noto anche come Giulio Romano e famosissimo all'epoca soprattutto come cantante, fu tra i protagonisti della battaglia antipolifonica che a Firenze diede vita a un nuovo tipo di declamato musicale, il cosiddetto “recitar cantando”, e che fu all'origine del melodramma, uno dei cui primi esempi storici, l'*Euridice* su libretto di Ottavio Rinuccini, venne firmato proprio da Caccini e da Jacopo Peri.

strumenti. La loro musica strumentale è esattamente uguale alle loro arie: sotto le melodie si potrebbero sempre scrivere dei versi, e versi in rima, intelligenti.

Tuttavia, questa bella unità di suono e parola andò perduta. Arrivata presso i tedeschi – forse proprio a causa della lingua tedesca – la forma perse la sua vitale dipendenza dalla parola: divenne sempre più stilizzata e arrivò ad essere un linguaggio autosufficiente, qualcosa di mistico. I profondi arabeschi del contrappunto vennero alla ribalta e la fuga iniziò la sua corsa infinita. La forma veniva fecondata da se stessa – come un tempo lo era dalla parola – e al tempo stesso si differenziava. Dalle fughe di Bach si sprigionarono accordi mai sentiti prima, mentre possibilità mai sognate prima sono divenute realtà negli ultimi Quartetti di Beethoven.

E come posso prendere io questa musica oscura e astratta? Da cosa posso riconoscere il fatto che essa sia profonda e non sia invece un'illusione, posto che seguirla solo con l'intelletto non è possibile? Come si arriva al fatto che io senta la mia vita e quella dei suoni come se fossero una cosa sola, o che concepisca i pensieri dell'Adagio appunto come qualcosa cui partecipa il pensiero? Come si accende in me questa smania incontrollata, quella per cui il senso di questo preludio deve svilupparsi parola per parola, battuta per battuta, dato che io nel mio intimo lo so così vero che la sua ineffabilità mi tormenta, come qualcosa che conosco molto bene e che non vuole tornarmi in mente? Che cosa mi fa presentire che il linguaggio della musica e il linguaggio quotidiano coincidano, e che manchi solo il dizionario che li metta in connessione? Il fondamento di tutte queste sensazioni e presentimenti è questo: io voglio che sia così, è *il mio postulato*. E come io non sento nulla senza che in me sia stata risvegliata una sensazione, come io dò senso a ogni cosa nel mondo quando in me c'è già senso, e per me allora non si dà alcun vuoto, così riempio con le mie le migliaia di complicazioni della musica, le quali (forse!) hanno solo il senso dell'arabesco. Beethoven e Bach, avendo creato migliaia di volte simili arabeschi, hanno soltanto anticipato ciò che, una volta in forma, sarebbe stato avvertibile da me e da coloro che verranno. Eppure c'è il desiderio di afferrare con le parole ciò che essi hanno creato senza poterlo o volerlo non solo commentare, ma neanche semplicemente comprendere. Si tenta di farlo, e se anche non vi si riesce, lo sviluppo è stato comunque portato avanti per un buon tratto.

Beethoven non ha ammesso nessuna concreta configurazione di senso. Nel *Lied*, dove pure avrebbe potuto farlo, con la sua superstiziosa paura si è rifugiato nella forma infantile dell'epoca di Haydn. Ha lasciato in bianco la profondità delle poesie di Goethe:

si è rifiutato di colmare la propria profondità, sentiva questa sorta di occultamento del mistico come una menzogna, come un peccato. Per Schubert invece non era peccato. Questi ha fatto in modo che si combinassero tra loro i due elementi pieni di anelito, la *parola* e il *suono*, e come un chimico ne ha atteso la reazione: cosa prenderà la musica dal verso, e cosa il verso dalla musica? Egli comprende e interpreta Beethoven. Per lui i contenuti dei sentimenti e il peso dei pensieri hanno una profonda importanza; per tradurli prende Goethe o le poche parole del malinconico Müller, e sente l'intreccio come una verità profonda. Ma l'intangibilità della forma per lui resta sacra. Egli rimette alla parola tutto ciò di cui fino a quel momento la musica aveva avuto bisogno come valore espressivo. Ma non fa di più. Non ha bisogno di demolire la forma. E se noi ci meravigliamo della oscura verità dei suoi *Lieder*, dobbiamo sapere che il muto suono degli strumenti non si è trasformato, ma si è solo liberato nella parola.

Poi venne Löwe, il poeta delle ballate. La nuova lingua era pronta e aveva bisogno solo di essere parlata. Egli la parlò e la ballata la riempì. I suoi uomini, i suoi cambiamenti, le sue belle parole e i suoi punti tragici – tutte queste cose ricevono una voce propria e peculiare, la loro misura specifica. La fraseologia schubertiana passa a una nuova mano, ma viene distribuita con gusto – a ciascuno la sua frase! Naturalmente, l'intero non vale più come tale. Cosa avrebbe potuto fare con i profondi suoni del *Winterreise*, lui, che in confronto a Schubert non è che uno spirito da poco? Per quanto alcune delle sue ballate siano pregevoli, non si può evitare di dire che egli sia stato colui che ha banalizzato il linguaggio di Schubert, colui che ha ripetuto le fresche variazioni e le fiorite parole del maestro sino a farle diventare dei luoghi comuni. La vita ardente, che pure era sorta soltanto dalla forma, nella forma ora vuole tornare a irrigidirsi. Ciò che dopo lungo tempo era nato come qualcosa di concreto e di chiaro ora vuole morire nell'universale, nell'astrazione. Questo processo raggiunge la sua vetta con Mendelssohn. Nel suo mondo, demoniaco e professorale, il dolce gesto della vita viene contraffatto da un triste spettro della vitalità.

E di nuovo la parola viene in aiuto del suono ormai stanco. Schumann: il genio intellettuale si ridesta. Egli comincia con la distruzione. Colpendo il filisteismo crea spazio per la parola – spazi infiniti. L'anima dei versi penetra le note, le voci e gli odori che sorgono dalle parole si trasformano in suoni. La cosa più importante nella poesia è il suo cachet: bisogna darsi forma *coûte que coûte*. Ma il prezzo è alto. Per poter dipingere un sentimento privilegiato, il brivido metafisico della luce crepuscolare, egli si rifà

ai colori delle forme bachiane. Resuscita le dissonanze, mette da parte antichissime cadenze. Sacrifica tutto allo spirito della poesia, persino il corpo di questa: per non disturbare l'accompagnamento è pronto a interrompere in ogni momento la declamazione. In questo, il contrasto fra lui e Schubert è grande. Entrambi sentono la poesia, ma si differenziano proprio nel modo di sentirla. Schubert – come oggi Richard Strauss – coglie il senso della poesia nella parola e si affida alla sua forza costruttiva. Senza comporre le parole, egli raggiunge – analiticamente – ciò che già si dava nella poesia. L'altra maniera, quella più coltivata e più sensibile di Schumann – oggi di Hugo Wolf –, la quale ha compreso come ogni parola abbia solo una forza condizionata dal contesto e come l'accordo globale sia decisivo, cerca per questo la tonalità, il sistema, e nel *Lied* trattiene solo ciò che nella poesia era già musica. La prima maniera è la più realistica, è quella del vivente che si traspone, dell'essenza che si fa stile; essa vede in modo più profondo di quanto non faccia la positività dei pensieri. Ciò che nell'una è senso, nell'altra è già simbolo. Nel punto decisivo, tuttavia, entrambe le maniere si accordano: esse vogliono l'individualizzazione. Ogni poeta deve essere riconoscibile e la loro musica deve essere complicata quanto lo sono i sogni del poeta: non deve andare perduta nemmeno una goccia di pensiero. La loro musica deve essere tanto varia e tanto ricca di sfumature quanto lo è la vita stessa, e questa connessione deve svilupparsi. Ciò che essi vogliono si chiama genuinità. La musica del XIX secolo l'ha afferrata. Questo ha determinato l'obiettivo luminoso di Wagner, il dramma musicale, il *Leitmotiv* e il caos progettato del mondo dell'opera d'arte totale. E questo ha creato la musica a programma, un pleonasmo profondo. Il tendere verso la parola ha distrutto le tonalità dure; il desiderio di "rappresentazione" ha dato vita a mille tesori musicali sempre dipinti a nuovo. Questo desiderio, tuttavia, viene soddisfatto non dalla riuscita, ma da qualcosa di diverso e di più importante. I musicisti programmatici non potranno mai trasformare in musica alberi veri, cascate d'acqua e rumori di ferrovia. Grazie a Dio! Per questa strada però essi hanno raggiunto qualcos'altro. Nell'individualità della poesia non possono penetrare: glielo impedisce la loro stessa individualità. Ma il mezzo che essi si erano approntati a questo scopo, i mille stratagemmi che i musicisti programmatici hanno escogitato – tutto questo gli rimarrà addosso. Anzi, diventerà la loro forma individuale. L'individualizzazione fallisce e si trasforma così nel suo contrario: chi voleva annullarsi nell'essenza dell'altro perviene alla propria individualità. Anche il dizionario che potrebbe collegare la lingua della musica a quella della vita non viene mai portato a compimento. Cionono-

stante, ogni tentativo di traduzione ottiene di per sé un risultato. La parola richiama a una nuova vita la forma che si è essiccata in se stessa, la rende più ampia, la arricchisce. I maggiori risultati della musica a programma alla fine si avvicinano alla musica assoluta.

E noi, che abbiamo sete di concretezza, abbiamo un'aspirazione segreta: lo scopo del nostro anelito è solo che la musica, la lingua senza parole della vita, un giorno sia ancora più profonda e più mistica.

III – *Arte popolare ed animazione della forma**

* Titolo originale: *Volkskunst und Formbeseelung*, in “Die Fackel”, XIII, 324-25, 1911, pp. 37-39. Il saggio risale a qualche anno prima, al 1908. La prima versione è in ungherese, ma Popper modificò il testo e lo tradusse quando vide che non riusciva a pubblicarlo a Budapest. Rifiutato anche da “Die Neue Rundschau”, rivista alla quale saltuariamente collaborava, venne pubblicato solo quando l'autore aveva avviato la sua collaborazione con la rivista di Karl Kraus.

Per altre costellazioni, non meno casuali, ma neppure meno adeguate delle altre che determinano le nostre valutazioni, l'arte popolare si è posta oggi nel punto focale dei desideri artistici. Noi, grazie a un equivoco di rara e profonda consapevolezza, siamo capaci di scorgere in lei la soddisfazione di numerose esigenze di principio e la risposta semplice alla questione dello stile. L'arte popolare si trovava già lì, bell'e pronta, dove noi saremmo invece arrivati dopo lunghe odissee e con sentimenti estremamente raffinati, nei difficili problemi dell'espressione senza oggetto, dell'ornamento animato: ci ha aspettati, e ora prosegue la nostra via con infinita leggerezza. Quella mistica multicolore che abbiamo sperimentato nella natura e che abbiamo cercato di liberare dal suo guscio, perché così ci sembrava accadesse negli stili precedenti, ma che tuttavia ci sfuggiva tornando continuamente rifugiarsi nella natura (e forse anche negli altri stili era “libera” solo nella misura in cui noi vi riconoscevamo la natura), ora l'abbiamo trovata risolta nelle cassapanche colorate e l'abbiamo salutata in ogni grembiule nero. Davanti alla pienezza interiore di questi ornamenti, davanti alla loro seria spiritualità, abbiamo sentito venir meno d'un colpo tutti i confini tra arte della forma e arte dei sensi. Non ponevamo domande riguardo all'origine quando sentivamo una presenza così profonda, e non ne ponevamo neanche sullo scopo, laddove il nostro ci sembrava essere già raggiunto. Sentivamo solo che queste cose eravamo noi stessi, erano i nostri desideri ultimi, e che lo scopo era appunto ciò che da queste cose ci guardava. Ma poi sentivamo che qui, dove lo scopo era stato raggiunto in modo così puro, sicuramente doveva avere operato un pensiero più profondo e più fecondo del nostro. Non possiamo fare

altrimenti: per quanto ci sia estraneo, dobbiamo sempre proiettare dietro uno scopo la nostra propria via, con tutto il suo tormento e il peso del pensiero che la riguarda (è un'antica, anzi primordiale benedizione o maledizione); inoltre, con una forza irresistibile e nonostante ogni nostra migliore consapevolezza, in ogni cosa sentiamo continuamente che *quel che essa mi dice, lo ha saputo da sola*. Così diviene possibile che l'arte popolare, che viene da rozzi contadini, sia per noi un saggio insegnamento, che essa dunque sia qualcosa di più di un'attrattiva destinata a scomparire quando si sia constatato che dietro non c'era niente. Perché dietro in realtà non c'è niente, niente che abbia a che fare con l'anima, dietro questo straordinario regno dell'anima. Possiamo parlare solo della simmetria che qui fa sentire il suo miracolo; del ritmo che si produce spontaneamente quando una superficie viene suddivisa in parti uguali e riempita con decorazioni che si ripetono secondo un ordine periodico; dei colori pieni di splendore che vengono cuciti nell'orlo di un grembiule senza selezione alcuna, tanti quanti sono, ma il cui caos mantiene comunque un portamento, perché la grande superficie nera del grembiule genera un forte contrasto con la decorazione floreale; della tremula goffaggine che per noi è un valore di bellezza; della pulizia artigianale che a questo livello emotivo diviene una purezza piena di significato. In una parola: qui le esigenze più alte ci appaiono formalmente risolte in modo inconsapevole, spesso per caso, ma risolte in modo tale che i loro effetti risultano essere più forti di quanto non accada nelle opere che li perseguono. Chi ama il colore puro lo trova qui nel suo stato più puro, ma anche implicato in connessioni audaci; d'altra parte chi desidera la semplicità, qui la trova, ma a un grado tale, e in una forma che conviene talmente alla rappresentazione, che in nessun altro tipo di dipinti potrà trovare qualcosa di simile; e chi infine sa che esiste una confusione di forme che è ricca di senso, ma che è impossibile da raggiungere con la sola fantasia, guarderà senza fiato al sanscrito di questi fiori oscuri. Qui hanno lavorato soltanto schemi e proporzioni. Ma tramite qualche costellazione – in modo casuale e tuttavia appropriato – le anime e le confusioni si sono lasciate ricondurre alle proporzioni, agli schemi, e guarda: vanno benissimo insieme.

Ma l'arte popolare è solo uno e forse il più ricco degli stimoli di questo tipo. I primitivi, gli asiatici e soprattutto i tappeti generano effetti che portano in sé tutti la stessa idea: che non l'uguale si accompagna all'uguale, ma spesso il più estraneo al più lontano; che la forma trova la sua via verso l'anima andando al di là di tutti gli ostacoli; e infine che i sensi non chiedono il senso, ma solo l'apparire, per poi donare all'apparire il proprio senso.

IV – *Le lettere di Vincent Van Gogh**

* Recensione al volume *Vincent van Gogh. Briefe*, Bruno Cassirer, Berlin s. d., apparsa in “Művészet”, 1908, p. 142.

Il suo modello erano i Giapponesi, il suo ideale gli Olandesi. Modello e ideale però in lui non si confondevano, ma rimanevano sempre alla stessa distanza, eternamente dipendenti l'uno dall'altro. Non potendo mai arrivare a dipingere come quelli che per lui erano i più grandi, vi rinunciò. E proprio la rassegnazione è l'ultimo fondamento spirituale del suo grande stile personale. È stata la rassegnazione infatti a innescare quello sviluppo i cui risultati per noi sono spesso più profondi, più significativi, più fondamentali e più illuminanti delle mirabili riuscite delle grandi epoche: l'arte di van Gogh. «Io», riconosce, «non posso dipingere dei *valeurs*», e considera questo un limite, anche se non ritiene lontano il tempo in cui si riconoscerà che la sua pittura, per quanto carente, «può tuttavia non essere meno vera». Al suo amico Bernard scrive: «Io metto sulla tavolozza coraggiosamente e li adopero così come sono il *bianco* e il *nero*, come li vende il negoziante [...] Perché il giapponese fa astrazione dal riflesso e mette giù le tinte piatte una accanto all'altra¹». La soluzione del giapponese non può essere tuttavia considerata come un'astrazione che abbia un qualche senso artistico: essa deriva in modo semplice e inevitabile dalla tecnica del colore nella pittura su legno, nella tecnica a olio non ce n'è bisogno. Nonostante questo, una prima ragione che ha spinto van Gogh a farla propria è stato il fatto che egli (come abbiamo visto) non ne sapeva di più, mentre una seconda ragione era che egli aveva riconosciuto il senso positivo di quella carenza; la conseguenza di tutto questo sta ora nel fatto che quell'astrazione si è trasformata in una nuova verità. Perché in noi c'è un grande e organico bisogno di semplicità,

¹ V. Van Gogh, lettera a Emile Bernard della seconda metà di giugno 1888, in Id., *Tutte le lettere*, trad. it. di M. Donvito e B. Casavecchia, “Silvana” Editoriale d'Arte, Milano 1959, vol. III, p. 495.

e a questo bisogno, del tutto casualmente, corrisponde in pieno il metodo di semplificazione dei giapponesi, sebbene questo non sia organico, ma derivi da una necessità meccanica. È vero che van Gogh ha potuto vedere questa congruenza solo perché essa giustificava le sue stesse carenze – lo stile del vedere viene sempre determinato dal massimo del sapere tuttavia, ciò che egli ha creato su questa via è potuto diventare qualcosa di compiuto solo perché era qualcosa di necessario.

Per noi contemporanei l'arte di van Gogh e di Gauguin è nella sostanza un valore grande e intimo e nient'altro. Cosa vediamo dietro di essa? Solitudine, equivoco, rassegnazione *a priori*. Non possiamo tuttavia sorriderne come se si trattasse di un caso unico e straordinario. Dobbiamo piuttosto riguardarla con quella serietà storica che un evento tipico e profondo esige: sì, anche dai contemporanei.

V – *Esposizioni parigine**

* Titolo originale: *Pariser Ausstellungen*, 1909, manoscritto in tedesco. La prima versione del testo è in ungherese ed è concepita come una corrispondenza, una “lettera da Parigi”, espressione che doveva essere mantenuta anche nel titolo che Popper voleva dare all’articolo. Sulle difficoltà che si prospettarono per la pubblicazione c’è una testimonianza di Lukács nella lettera del 25 aprile 1909 (in G. Lukács, *Epistolario*, cit., p. 74). La successiva versione tedesca è una traduzione dall’ungherese solo nella prima parte, mentre nella seconda è del tutto nuova.

La via della nuova pittura porta verso la pace. Porta dallo stile caotico dell’impressionismo verso un’arte calma e ben fondata che, come sempre si dice, deve essere una sorella dell’architettura, questa “musica congelata”. Per vie nascoste ritorna dunque il vecchio ordine: l’ordine profondo dei Greci e dei popoli orientali, tranquillo o animato che sia.

Nel modo in cui viene, tuttavia, la vera essenza di quell’ordine non è del tutto riconoscibile. Dato che non può venire in pace come vorrebbe, finisce per cacciarsi in un grande dilemma: per poter anche solo percepire la propria voce deve ruggire, ma quando però arriva a sentirla, la sentono anche tutti gli altri, e nessuno allora può crederle quando dice di essere la tranquillità. Succede allora che gli uomini si lamentino, che chiudano le orecchie davanti a lei e che solo pochi, per una fortunata comprensione, sappiano cosa essa sia e capiscano che ha dovuto presentarsi come il suo stesso contrario solo per necessità, e solo fino ad ora.

Solo oggi, perciò, la pace è presente nei programmi di tutti. Chi legga l’articolo su se stesso che Henri Matisse, il *fauve-chef*, ha pubblicato nel numero di dicembre della “Grande Revue”, non dubiterà a lungo del fatto che la belva sia al tempo stesso anche l’“agnello” e che solo una vana casualità lo esponga alla necessità di divorarsi continuamente da solo.

«Ce dont je rêve, c’est d’un art d’équilibre, de pureté, de tranquillité [...] qui soit, pour tout travailleur cérébral, pour l’homme d’affaires aussi bien que pour l’artiste de lettres par exemple, un

lénifiant, un calmant cérébral, quelque chose d'analogue à un bon fauteuil qui le délasse de ses fatigues physiques»¹.

Un riso amaro prende chiunque ascolti una cosa come questa. Detta così, sembra quasi senza speranza. A illustrazione dell'articolo sono portate alcune riproduzioni da opere di Matisse: e questo non sarebbe dovuto accadere. Perché dove si trovi la pace in linee lacerate e tratteggiate con furia come queste, è una cosa che capiranno solo coloro ai quali non c'è più bisogno di dirlo, mentre gli altri non lo percepiranno affatto. No, il regno della pace non è ancora venuto, e non verrà neppure fino a che ci sarà questo abisso tra le aspirazioni e gli atti.

La frattura è così grande che scopo e mezzo si sviluppano in una specie conflitto bellico. Inseguono lo scopo della grande tranquillità interiore e lo fanno con i mezzi del caos. Certo, non si rendono conto che la forma dei loro è quadri priva di calma, comica o brutta. Sanno bene cosa hanno voluto con quel quadro e ve lo riconoscono così bene che non hanno bisogno d'altro: non li preoccupa affatto che gli uomini invece non lo vedano, che vedano piuttosto tutto quel che c'è di superfluo, tutto il disordine superficiale. Il pubblico, il quale in ogni caso continua a proiettare automaticamente un uomo dietro il lavoro, può dare forma a quest'uomo solo partendo da ciò che vede, ma al fatto che in questo caso esso costruisca quasi una via di mezzo fra un imbroglione e un animale selvaggio non viene data importanza, tanto che vale la pena di parlarne qui solo perché il signor Matisse poteva sognare di guadagnare a sé anche *l'homme d'affaire*.

Da questo punto di vista, però, importante è la questione della scuola. E qui è del tutto certo che da questa irresolutezza nascono danni enormi. Poiché nella stessa misura in cui il maestro vede solo il suo obiettivo, l'allievo vede invece soltanto il mezzo, ed essendo il mezzo oscuro, oltre che mille volte equivocabile, nelle mani dei giovani esso perde immediatamente il suo senso interiore e si traduce con innumerevoli forme nell'oscurità del caso. E il motto del grande ordine finisce per accompagnare questa folle musica piuttosto come una frase ironica.

Basta comunque solo un piccolo spostamento, e questa parola d'ordine non è più vuota. Se l'articolo di Matisse non fosse illustrato dai suoi disegni, ma da quelli degli altri – che possono essere

¹ H. Matisse, *Notes d'un peintre*, in "La Grande Revue", 52, n. 25, dicembre 1908, ora in Id., *Ecrits et propos sur l'art*, Hermann, Paris 1972, trad. it. di M. Mimita Lamberti, *Scritti e pensieri sull'arte*, Einaudi, Torino 1979, 19882, p. 11: «Sogno un'arte di equilibrio, di purezza, di tranquillità [...] che sia per ogni lavoratore intellettuale, per l'uomo d'affari come per il letterato, un lenitivo, un calmante cerebrale, qualcosa di analogo a una buona poltrona dove riposarsi dalle fatiche fisiche» (trad. leggermente modificata).

molto vicini alla sua posizione (di estetico) – forse già molte più persone coglierebbero il senso di questa inverosimile petizione.

Il male maggiore, dal punto di vista della gente, è forse proprio il fatto che Matisse sia visto come il centro del movimento in senso artistico, al punto che di tutte le smentite che possono darsi nel suo caso fanno subito responsabile l'intero movimento. E invece: quel che egli insegna è senza dubbio il buono, ma quelli che lo fanno sono altri.

Se dopo aver ricevuto per anni a casa le ultime novità parigine da vedere, e se dopo la tremenda eccitazione che esse hanno provocato a casa ci si era preparati a provarne una cento volte superiore quando si fosse stati sul posto, se dopo tutto questo si arriva a Parigi, si resta profondamente sorpresi. Perché diventa chiaro che la deduzione non era corretta, e che anzi era sbagliata così come lo è la deduzione dei bambini che si immaginano la terra di Svezia lastricata di fiammiferi o Verona di salame. Non si può dedurre niente da quel che viene esportato. I quadri cambiano cinquanta volte prima di arrivare all'occhio dell'osservatore straniero. Anzitutto non sono i migliori. In secondo luogo vengono introdotti in modo incomprendibile, accompagnati da false teorie nelle quali (anche solo per amore di semplicità) viene sempre presupposto che essi siano i primi. Inoltre vengono visti in modo sbagliato. Chi dunque conserva lo sguardo assetato di sensazionalismo tipico dello straniero, il quale anche se non ne sa niente si aspetta sempre dai quadri provenienti dall'estero qualcosa come splendore, lusso, virtuosismo (come dire un progresso nella scala che gli è divenuta familiare con l'arte di casa), nella maggior parte dei casi rimarrà deluso.

Quando si è sul posto, le cose si presentano in modo diverso. Anzitutto si vedono le cose veramente buone, se ne sente parlare in modo corretto, le si vedono nella loro realistica causalità e le si confrontano con le altre cose dello stesso genere, nella misura in cui possono essere sottoposte a paragoni. Inoltre si ha intorno a sé la natura che viene rappresentata nei quadri. Queste circostanze liberano le opere d'arte di quella mistica equivoca che pesa invece su di esse quando sono tolte dal loro ambiente e dalla loro connessione causale. Tutto quel che in un altro quadro si lascerebbe ricondurre in modo chiaro e coerente a una libera determinazione, tutto quel che nella natura di casa apparirebbe come una verità bella e chiara, acquisisce con questa mistica qualcosa della fantasia selvaggia e *sui generis*, ci appare bizzarra o onirica, folle o sanguinante di dolore, senza che questo sia stato colpa di nessuno. Quanto più le opere vengono allontanate dalla fonte, tanto più la pittura e l'arte diven-

tano magia e vengono tacciate di verità o falsità senza che ne siano in alcun modo responsabili. Se nessuno è profeta in patria, chiunque può esserlo lontano da casa: la parola semplice, non compresa, viene innalzata ad annuncio (della salvezza o del male) attraverso l'odio o la santa soggezione davanti a quel che non si comprende, tanto che nessuno arriva mai senza una "missione". Visto in patria, invece, ciascuno si presenta come un uomo semplice. La mistica richiede distanza. Sul posto viene meno. Sul posto si vede come le cose siano reciprocamente connesse. E questo, anche quando già si osserva da tempo, procura tanto piacere quanto ne dà il fumo azzurro che vediamo sorgere dagli altari stranieri dell'arte quando ne siamo sufficientemente lontani.

Anche l'essere-sul-posto ha però i suoi gradi. Si può distinguere tra la visita delle grandi esposizioni, che sono l'elemento più vicino a quella "mistica" straniera, quindi la visita delle esposizioni collettive, che ci porta già un po' più vicino alla fonte, e infine la visita degli *ateliers*, in quel senso ideale che consiste nell'ottenere lì, dal pittore stesso, chiarimenti onesti sulle sue intenzioni. Chi riesca ad inoltrarsi in questo modo fin verso la fonte finirà per provare un'infinita meraviglia per il modo in cui i vari aspetti si trasformano (qui non si pensa ai topi d'*atelier*, tristemente noti, ma al caso ideale di chi cerca la verità). Questi infatti comprenderà che tra la prima impressione, avuta in casa propria, e l'ultima, confrontata con il pittore stesso, corre la stessa distanza che c'è tra la visione del fuoco che possono avere uno sciamano papuaso e un fuochista.

E tuttavia non si è mai "sul posto" nel senso filosofico dell'espressione. Non si è mai sicuri di non percepire in fondo qualcosa di mistico che poi, il giorno dopo, potrebbe rivelarsi di nuovo come qualcosa di naturale. Questo succede perché non si può continuamente tornare indietro, non si possono visitare di nuovo tutti i giorni tutti gli *ateliers* e informarsi su come stiano le cose al momento, dunque si corre continuamente il rischio di perdere di nuovo fra le dita il filo della causalità dopo averlo afferrato una volta.

Così, dopo aver fatto del proprio meglio per vedere tutto in modo "naturale", bisogna rassegnarsi all'idea di andare vagando qui e là. Ma dopo che questo è stato chiarito, il proprio dovere è stato fatto e dunque, d'ora in avanti, si potrà con fiducia non badare a questi piccoli errori e comportarsi come se si capisse ogni cosa.

La pittura parigina – vista alla fonte – è straordinariamente semplice. Ciò che si definisce come la sua bizzarria, il suo fare infantile, la sua rabbia nei confronti della borghesia, la sua attitudine cannibalesca e le sue follie, tutto questo, visto da vicino, non è poi così cattivo. A conoscerle, queste fiere selvagge sono in realtà agnelli del

tutto logici, mentre quelli che sembrano imbroglianti si rivelano i più seri fra gli uomini d'onore.

Tutto quello che altri insegnano è falso, è un inganno e un equivoco. I punti di vista che invece acquistano veramente importanza sono i più semplici e i più vecchi del mondo. Si vuole essere immediati e avere uno stile, ecco tutto. Si è consapevoli del fatto che l'immediatezza impedisce la definizione dello stile, e allora si vuole prendere l'ostacolo e assumerlo nello stile, altrimenti questo non sembrerebbe ricco e pieno a sufficienza.

VI – *Della dissonanza in pittura**

* Titolo originale: *Von der malerischen Dissonanz*, 1909, autografo in tedesco. Popper ha lasciato incompiuto questo saggio, scritto probabilmente a Parigi, dove rimase dalla fine di novembre del 1908 all'inizio dell'estate del 1909. L'influenza di questo scritto su Lukács è richiamata da una lettera di E. Bloch del 31 dicembre 1911 (in G. Lukács, *Epistolario*, cit., pp. 274-275), ma si riflette anche nell'appendice dell'*Estetica di Heidelberg* intitolata *Il problema formale della pittura*, alle pp. 285-301 della traduzione di L. Coeta, SugarCo, Milano 1974.

È molto raro che un artista voglia imporre le sue esigenze stilistiche al modello naturale fin nei dettagli, al punto che quando per esempio nella composizione gli venga in mente una certa curva egli continui a seguirla fino alla posizione della mano, delle dita (scuola leonardesca, Michelangelo), eliminando dall'abbigliamento, dall'ambiente e dallo sfondo tutto ciò che la disturba, oppure ordinando tutto in modo da favorirla. Nella maggior parte dei casi l'artista non farà niente di tutto questo e tenderà piuttosto fino all'estremo la sua sensibilità per dare ancora spazio in qualche modo nel quadro a ciò che nel modello non si presta ad alcuna stilizzazione; questa tensione, d'altra parte, darà al quadro un'intensità essenzialmente diversa da quella delle opere "rotonde" e iperstilizzate. Una simile intensità consisterà nel trasferire sullo spettatore la dinamica dello sforzo con il quale il pittore cercava di vedere come fossero rotondi tutti gli spigoli casuali del modello. Per soddisfare il suo desiderio di vedere la rotondità, lo spettatore deve impiegare quasi la stessa forza richiesta al pittore quando questi prende il modello non ancora composto e lo rende rotondo fino a quel certo grado. Lo spettatore non riceverà dunque una totalità creata dall'artista come tale, ma *compirà egli stesso un lavoro* e prenderà come un godimento il suo vano sforzo spirituale. Di fatto, però, le due forme di godimento che qui distinguiamo in modo così preciso sono profondamente intrecciate fra loro in ogni opera: la forma parallela è intrecciata con quella dell'opposizione, quella passiva con quella che oppone resistenza, quella corretta con quella che

corregge. Come momenti estetici, ciascuno di questi sembra appartenere all'altro in modo indivisibile, e noi sappiamo anche che nella musica essi sono stati già assunti da molto tempo nella teoria come valori coordinati. Che la pittura non sappia nulla di questa legge più complessa, e che al tempo stesso essa creda sempre che la sua massima perfezione consista nell'eliminare dal quadro il momento dell'ostacolo; che essa non abbia ancora oltrepassato il punto in cui dopo la confusione risorge l'armonia, tutto questo comporta che essa, nel rispetto dei condizionamenti naturali della sua essenza, continui a lottare contro ciò che rispetto alla natura è dissonante come contro il suo maggiore impedimento e non arrivi perciò a comprenderne il valore autentico. Essa dovrebbe prima conoscere l'armonia, e amarla a lungo, quindi dovrebbe diventarne sazia e infine ritornare alla dissonanza come alla radice indispensabile del bene. La musica libera, che si determina solo esteticamente e che con eguale certezza si sottopone al servizio di entrambe, lo ha già sperimentato da lungo tempo e da tempo, appunto, ha posto la dissonanza accanto all'armonia come il suo unico complemento adatto. La pittura procede molto lentamente sulla via del rovesciamento estetico dei propri valori ed è sempre arrestata in questo da ricadute all'indietro. Se si guardano da un'altra prospettiva, queste ricadute sono in realtà dei rafforzamenti: sono i punti nei quali la pittura manda al diavolo i valori assoluti conquistati con fatica – linea, macchia, sinfonia – e torna a volersi occupare soltanto di cose (Cézanne-Whistler). Ma queste ricadute rinviando comunque lontanissimo il momento, ormai superfluo, in cui si conosceranno non solo la libera armonia, ma anche gli accordi da risolvere e le dissonanze. Quel momento, in ogni caso, può rimanere lontano: il nostro sentimento raccoglie i suoi frutti già oggi e anzi, senza saperlo, li ha già colti da sempre, laddove si davano impressioni pittoriche complesse. Perché la dissonanza in un quadro può essere consapevole o inconsapevole: se ammettiamo che la legge del suo effetto sia in qualche modo simile a quella musicale, dobbiamo tradurre in valori sensibili il quadro intero e *tutto quel che in esso è visibile*, e allora vedremo che le dissonanze – nel colore, nella linea e nella composizione – hanno in realtà sempre influito in qualche modo sull'effetto del quadro, sia che noi non le abbiamo colte, sia che le abbiamo sentite come un semplice disturbo. Con questo principio nelle mani, diventiamo attenti a quegli innumerevoli fattori casuali che nell'arte antica come in quella moderna non hanno nulla a che vedere con la storia dei quadri e hanno invece tutto a che fare con il loro effetto. La dissonanza si è incarnata in tutti i cosiddetti errori. Era nella composizione incerta, nei colori che si

scontravano tra loro, nelle figure la cui destra non sapeva quel che faceva la sinistra. Il fruitore aveva visto tutto questo. E questo agiva su chi era sensibile, che se ne accorgesse oppure no. Anzi, tutto questo aveva agito positivamente su di lui proprio laddove gli si era presentato nel modo meno piacevole. Perché la sofferenza prodotta dal colore, qualora egli l'avesse subita per un momento, finiva per incrementare la tensione con la quale egli cercava il bene e per moltiplicare dunque la gioia con la quale l'avrebbe trovato; e l'inquietudine che gli procurava una figura non compiuta conosceva un mutamento spirituale più alto al contatto con un piccolo dettaglio nel quale egli infine rinveniva una certa rotondità, e il sentimento di tranquillità diventava allora più prezioso di quanto mai avrebbe potuto offrirgli un quadro totalmente armonico. Ma dissonanza e risoluzione non dovevano per forza risiedere negli stessi valori: il disagio davanti al disegno poteva giocare con il conforto dato dal colore. Sì, non dovevano mai trovarsi insieme nel quadro, e questo è il caso più significativo. Perché se il quadro ne fosse stato davvero molto disturbato, il fastidio conseguente non sarebbe durato abbastanza a lungo da poter essere risolto dalla gioia procurata da un'altra cosa, da una cosa armonica, e dunque non ci sarebbe stato alcun bene ulteriore. Ma persino la cosa compiutamente armonica ha potuto in ultima analisi vivere nella sua gradevolezza solo per quel che tutt'intorno le stava di incompiuto, non importa se riferito alla vita o al resto dell'arte. L'errore dunque ha avuto sempre la sua parte. Dal punto di vista estetico è stato importante come quel che era riuscito, come un qualsiasi valore che apparteneva allo stile e che doveva sempre avere un effetto sul fruitore. Esso agisce nel modo più forte laddove è più fresco, dove cioè gli occhi per un verso non vi si sono ancora abituati, per un altro sono resi sensibili da tutto il resto. Ma gli errori agiscono nel modo più forte sulle nature sensibili di oggi. L'enorme efficacia che ai giorni nostri hanno l'arte antica e quella esotica non si spiega altrimenti che con questo ritornare-ad-essere-efficace di tutto quel che è inadeguato. Noi siamo condizionati dai valori e tutto il nostro gusto artistico (o meglio la metà) consiste nel fatto che questi valori – senza riguardo per la causalità, la storia e le intenzioni – si contrappongono reciprocamente e giocano a scambiarsi le parti. (L'altra metà è l' "arrivo" al contenuto di verità, la "comprensione" non soggettiva). La considerazione solo sensibile e superficiale della pittura riduce ogni quadro a un tono nervoso che si può tingere in mille modi diversi a seconda delle cento relazioni possibili con altri quadri, con la sua stessa collocazione e con le condizioni dell'osservatore, laddove ogni colorazione può significare qualcosa e restare impressa come tale:

ma non può tingere allo stesso modo quella sfumatura che è senza colore, il “quadro in sé”, il quadro “così com’è inteso”, cosa che non si arriva mai a vedere.

VII – Pieter Bruegel il Vecchio*

* Titolo originale: *Peter Bruegel der Ältere*, in “Kunst und Künstler”, VIII, 1910, pp. 599-606. Il saggio fu scritto a Parigi nel 1909. Sullo stesso numero della rivista Popper pubblicò anche una breve nota sul volume di Wilhelm Hausenstein, *Der Bauern Bruegel*, Piper, München 1910: il libro, che dimostra agli occhi di Popper l'attualità dell'interesse per Bruegel il Vecchio, gli appare tuttavia riuscito solo nel delineare il contesto in cui operò il pittore, mentre le caratteristiche interne della sua opera gli appaiono travisate, essendo viste da Hausenstein come la radice da cui derivano il gusto decorativo e il simbolismo pittorico dell'arte contemporanea. Anche questo malinteso, tuttavia, non appare a Leo Popper privo di interesse, giacché «mostra la nuova tendenza a riesaminare l'arte antica con le domande di oggi; nonostante l'autore non riesca a evitare i rischi di falsificazione che sono interni a questa prospettiva, quel che si compie è comunque un passo coraggioso ed è un impulso verso qualcosa di migliore». Per quanto riguarda Cézanne, pittore che divenne il modello di un'intera generazione di artisti e teorici in Ungheria (cfr. su questo i testi del catalogo *Budapest 1890-1919. L'anima e le forme*, a cura di M. Cacciari, F. Dal Co, L. Nono, Electa, Milano 1981), tra i manoscritti di Popper è conservato un foglio di appunti con il progetto di un saggio dal titolo *Il peso dei quadri di Cézanne*.

In questo saggio, Popper fa riferimento ai temi e al lessico del *Dialogo sull'arte* (1906), che nel frattempo egli aveva rinunciato a portare a termine. Ritroviamo ad esempio la questione della singolare compiutezza dell'opera d'arte, condizione che dipende dal suo essenziale rapporto con il fruitore e che dunque le compete anche quando è incompiuta («compiuta nell'incompiutezza. Ecco la parola d'ordine dell'opera d'arte, poiché l'arte fa del Penultimo un Ultimo», vd. infra p. 47). Ma ritorna anche l'idea della relazione fra “analisi” e “sintesi”, ovvero fra “domanda” e “risposta” come condizione costitutiva del fenomeno estetico, mentre ricompare anche un'eco della definizione dell'arte come «formula dell'uomo nelle cose», ovvero come «suprema misura» che l'uomo ha creato «al fine di trovare nelle cose lo stesso ordine che percepiamo quando guardiamo in noi, al fine di poter valutare e poter amare» (vd. infra p. 48). L'impressione è dunque che Popper abbia affidato al saggio su *Bruegel il Vecchio* il compito di presentare in forma ellittica, e in parte rielaborata, alcuni dei problemi teorici dell'estetica lasciati in sospeso nel *Dialogo sull'arte*.

Non so se Cézanne lo conoscesse, ma che l'abbia proseguito è certo. Chiunque capisca come i due si collochino nella regione selvaggia della storia del colore e come, con gesti semplici, l'uno rimandi all'altro, non esiterà a ricondurli appunto l'uno all'altro e a comprenderli nel loro reciproco sostenersi.

Il loro rapporto esprime più di una somiglianza e più di un influxo: è il rapporto profondo – libero da ogni casuale circostanza

di fatto – tra il possessore problematico e quello sicuro di una sola e medesima cosa. C'è Cézanne, che deve continuamente sotterrare le scoperte dell'altro per poterle trovare sempre di nuovo e sempre più in profondità; e c'è Bruegel il vecchio, cui invece Dio le ha date nel sonno. Siccome per apprezzare una simile perfezione naturale dobbiamo sempre interrogarci sulla condizione che la precede (e che dà una misura umana alla perfezione, mostrando come essa non sorga spontaneamente), allora per Bruegel abbiamo bisogno di Cézanne. E d'altra parte, poiché davanti a chi pone domande abbiamo bisogno della certezza che consiste nel rispondere, allora per Cézanne pensiamo a Bruegel. Così il desiderio di vederli l'uno accanto all'altro diviene talmente forte che quasi non badiamo alle miglia e ai secoli per poter mettere un tono di bianco dell'uno accanto a un tono di bianco dell'altro.

Fra di loro, tuttavia, c'è molto più che la somiglianza di un paio di colori. Quel che vive e si agita sotto il colore proietta le sue onde nelle loro superfici, rendendole movimentate ed esperte. Il colore mangia e digerisce interamente anche l'aria che gli sta intorno, al punto che pur restando del tutto inavvertita, essa trasforma completamente l'essenza del colore. È come se questo fosse emerso dalle cose, come se provenisse dal nocciolo delle cose e si fosse lentamente depositato sul loro guscio, quasi per proteggerle dal vuoto.

Il Cinquecento e gli impressionisti si sono completamente rimesi all'aria e dall'aria sono stati lentamente dissolti. Bruegel e Cézanne, invece, hanno preso l'aria, l'hanno assimilata alla loro grande e solida corporeità, di modo che essa è divenuta un'ultima pelle che come nessun'altra separa il corpo dal mondo, e che tuttavia lo congiunge ad esso nel modo più profondo.

Ma con la forza con la quale questi corpi introiettavano l'aria, essi al tempo stesso si attiravano reciprocamente, si mangiavano, si digerivano e tornavano a mangiarsi fra loro sino a diventare come una sola materia, e tutti affini tra loro. Il fiore aveva qualcosa dell'acqua, l'acqua della strada, il metallo del cielo, e non c'era cosa che non fosse fatta in certo modo di tutte le altre. Così si è formata la materia originaria di questa pittura. Una materia del tutto omogenea, fatta interamente di cose, eppure in fondo solo una parte della materia di cui era fatto il pittore stesso. Alla molteplicità delle materie, che sono tutte di peso diverso, la pittura ha da sempre sostituito un materiale particolare, dotato di un peso specifico unitario; un elemento leggero o pesante, cui senza volere toccò il compito mistico di unificare ciò che Dio aveva diviso, ma che, se era bello, poteva assolvere a questo compito con la più profonda serietà ed esprimere, come una "pasta universale", tutte le materie.

Lì dove venne eliminata la falsità, la tecnica dell'olio, e dove sotto la vernice splendente si intravide il bagliore delle cose terrestri, debole e polveroso, lì la via era cominciata. E dove sotto la polvere si avvertì il presagio di una materia calda e tuttavia elastica, calda e tuttavia legnosa, lì la via era stata percorsa fino a metà. C'era qui una pasta che non sarebbe mai potuta marcire ma che forse, se la si fosse premuta, avrebbe sanguinato, una pasta che sembrava quasi dolce da mangiare, preziosa, ma che da assaggiare era invece del tutto fredda e secca come pergamena. Dove poi si vide che in nobiltà e in profondità questa materia non era inferiore a nessuna delle belle materie della natura, dove piuttosto queste sembravano tutte operare in lei, lì venne raggiunto il termine della via. Era una sintesi, ricca come una somma e semplice come l'unità.

E non era consapevole. Lo vediamo: ciò a cui il pittore pensava era esattamente il contrario, era di penetrare in piena libertà nella costituzione di ogni singola materia. Vediamo come capelli, neve, velluto e legno venissero compresi nel loro carattere specifico con un amore estremo, e come tutto accadesse in modo da risultare adeguato a ciascuno di essi. Ma vediamo anche come tutto questo fosse vano, perché l'aria e il materiale proprio della pittura, il colore, creano un'unità tale da sommergere tutte le differenze ultime; vediamo che queste diventano una cosa sola e si lasciano riconoscere per quel che erano isolatamente soltanto attraverso i loro colori e le loro pieghe, come attraverso dei nomi. Anche quando di esse si cercava di riprendere ciò che avevano di ultimo e di più proprio, l'elemento comune che conservavano si rivelava più importante. Il pittore però non l'avrebbe mai raggiunto se non avesse avuto l'intenzione profonda e disperata di restituire proprio quel che avevano di peculiare. Questa intenzione ha consentito al pittore di produrre un corpo, una base solida per la differenza ultima. E questo corpo è rimasto, si è fatto uguale alla differenza ultima e persino all'aria, diventando quanto di più grande vi sia nella sua opera, ovvero quel che in essa dà forma al mondo.

L'intero è forse solo una questione di intensità e di serietà, ma è evidente che solo i geni possiedono intensità e serietà in questo grado. Altrimenti, perché non avrebbe ottenuto questa "pasta" chiunque si fosse accostato alla natura semplicemente con l'intenzione di essere vero? È chiaro che a questa base può accedere solo una sensibilità per il peso e per lo spessore, per la massa e per il pigmento, che già confina con il filosofico, ed è chiaro come per poterla postulare e per non accontentarsi delle superfici, cosa che hanno fatto in migliaia e senza alcun rimorso, sia necessaria un'ardente credenza nella vita. È evidente che per essere un naturalista

come lo era Bruegel bisogna essere un costruttore di chiese e un contadino, un redentore e quasi un mangiatore d'uomini. E che bisogna essere altrettanto naturalisti – nelle proprie convinzioni – per essere uno stilista come lo era Bruegel.

Dobbiamo essere più chiari. Stilista è uno per il quale la natura non è adeguata, poiché essa per lui è troppo e troppo poco, troppo massiccia e troppo frammentaria, troppo infinita e troppo finita. È uno che va incontro alla natura con solidi pregiudizi e cerca solo quel che già sapeva, per poter così costruire qualcosa che già era compiuto nel momento in cui aveva cominciato. È uno che trae i suoi pregiudizi dalle leggi del proprio corpo: dalle leggi della danza e della quiete, del caldo e del freddo, del dolce e dell'amaro, dell'equilibrio e dell'abbraccio. Lo stilista è uno per il quale la natura è buona appunto per un paragone con la propria chiusa incompiutezza.

Uno stilista però è anche uno per il quale la natura è ciò che vi è di più alto, ma al punto tale che egli, per la sua sensibilità, deve avvicinarsi solo da lontano, così da poterla oltrepassare di molto per noi. È uno per il quale tutto è adeguato e che ci mette davanti agli occhi con fervore una qualsiasi piccola cosa come se fosse un santuario. Uno che grazie alla sua semplice forza fa della natura anche un termine di paragone e che con una materia di enorme ricchezza, con movimenti la cui importanza resta inavvertita, ci rende verosimile l'infinito, quasi come fosse qualcosa che noi stessi abbiamo visto. Gli altri stilisti chiudono la natura, che risulta infinita solo perché non può venir fuori. Questi qui invece la lasciano aperta, e tuttavia la natura diventa infinita perché ha abbastanza energia e materia per la vita eterna. Gli altri, per così dire, danno l'eternità in uno schema. Questi qui invece mostrano come essa sorga: sono i pratici dell'eternità.

Oltre alla profondità di questa sua pasta, Bruegel possiede anche un disegno di rara grandezza. È come se ne avesse fatto l'impalcatura che deve ben reggere e ben distribuire il grande peso della materia. Il disegno appartiene a questa materia come l'estensione appartiene al peso e lo spazio alla voce. Bruegel comincia nel disegno e nel disegno finisce. Il disegno marca la fine dell'impotenza del suo essere ed è l'inizio del suo vigore. Certo, questo vale per il disegno come tale, e forse si potrebbe pensare che tutti gli altri lo eguagliano su questo punto. A quasi tutti gli altri manca però il peso del materiale, tanto che il loro disegno non ha né la necessità, né la maturità dello scopo di quello di Bruegel. Paragonato a questo, anzi, esso sembra quasi come una pelle vuota che sia stata gonfiata. Il disegno di Bruegel ha una forza così enorme perché

pur essendo premuto dal sovraccarico della materia ha conquistato la piena libertà di ogni movimento, mentre dal canto loro questi movimenti hanno ricevuto dal carico un impeto tanto sorprendente da dare l'impressione di cose pesantissime che passano attraverso la neve. Sono disegni così massicci che al loro confronto quelli Rubens sembrano *silhouettes*; e sono probabilmente i più concreti che vi siano stati in tutta la pittura fino ad oggi. È come se qui, per la prima volta, la pittura si fosse fatta nuovamente carico del dovere da cui era stata dispensata quando appunto divenne pittura e poté godere dei diritti di una incondizionata ricchezza di forme: il dovere dell'architettura, quello cioè di sostenere dei pesi. Questa pittura chiede a se stessa ciò che nessuno pretende da lei: essa vede con profondo senso morale che sarebbe disonesto rappresentare gli uomini nel loro stare, nel loro muoversi, con tutti gli sforzi e i gesti che tradiscono il peso che essi devono portare sul proprio corpo fin dal primo giorno, senza poi restituire un simile carico. Bruegel sente che dare linee e forme, le quali come tali sono solo la scrittura del peso, è troppo poco, e che invece il peso stesso deve essere presente per spiegare la sua scrittura. È una concretezza alla quale siamo così disabituati che essa ci può apparire come la distruzione di ciò che sentiamo come stile. Infatti, dato che noi orientiamo le nostre esigenze in base a quel che possiamo aspettarci, e siccome dalla pittura in generale possiamo attenderci solo qualcosa di astratto, quel che esigiamo non è che lo stile delle superfici, richiediamo cioè solo la copia del peso e sentiamo il peso stesso come un gravame. Perciò Bruegel, con il suo peso da capomastro, potrebbe persino diventare un non senso per un'arte che non si deve abitare.

Eppure non lo è. Ma come accade allora che non lo diventi, che cioè nonostante tutta la chiassosa massività (che spesso ci dà la sensazione di essere sordi, visto che non riusciamo a sentire tutto quel rumore d'inferno) e nonostante tutti i colpi disperati egli sia ancora ricondotto nel suo regno d'ombre e che quanto rimane sia pur sempre un quadro, silenzioso e piatto?

Egli è ostacolato da molti impedimenti che dipendono dal mezzo, dalla natura e prima da noi stessi, che con il nostro modo di osservare la natura, così mutato nel tempo, non vediamo più in lui l'immagine della natura, come invece faceva la gente nella sua epoca. Ma l'ostacolo principale è quello del materiale, del quale ho già parlato prima: Bruegel vuole afferrare tutte le materie, ma ha solo due mani, perciò deve confonderle e mescolarle; per tutte, egli ha un solo materiale, il colore a olio, e con questo colore, volente o nolente, deve riunire e fondere insieme il ruvido e il liscio, il duro

e il vaporoso, il brillante e l'opaco, e tutto quel che egli può è fare tutto con questa materia in modo altrettanto nobile e pesante.

Bruegel vuole inoltre dare ai suoi corpi la rotondità e ai suoi gruppi la profondità dello spazio. Ma le figure stanno in libertà e sono così appiattite dalla luce che ogni intervento plastico è per principio impossibile. E una prospettiva stranamente corta, che lascia apparire grandi e chiare anche le figure dello sfondo, porta tutto quasi su un solo livello. Si determina così una semplificazione delle superfici che ci fa bene, ma al tempo stesso anche una straordinaria ricchezza delle tonalità di colore più vere, cosa che ci fa ancor più bene: è una sintesi che egli non ha voluto, ma che noi abbiamo ben desiderato, ed è al tempo stesso un'analisi. E sintesi e analisi si giustificano e si valorizzano a vicenda perché esse – condizionandosi l'un l'altra nell'inimicizia – sono tuttavia una soluzione e producono una totalità. Così è anche nel disegno: questo appare infinitamente semplice e spazioso, ma se lo riguardiamo da vicino, ogni profilo ha conservato le sue tortuosità: di esse noi ci ralleghiamo, perché le vediamo come verità, mentre della semplicità siamo contenti, perché essa è talmente grande da non aver bisogno di eliminare le tortuosità per diventare semplice.

Il suo stile divenne così quel che è senza una pratica intenzionale, e anzi contro la sua volontà, la quale peraltro mirava alla verità senza molte limitazioni, ma con rara violenza. È uno stile che ha voluto la natura per potersi infine innalzarsi oltre di lei con la sua profonda umiltà; uno stile che ha riunito la dispersa bellezza di tutti i movimenti, di tutte le masse e di tutti i colori perché, prese isolatamente, tutte le cose che gli si presentavano davanti già compiute erano troppo poco per il suo umore portato all'eccesso, perché solo un quadro colorato e fittamente disseminato di uomini poteva parlare delle sue forze. Il pittore, che non poteva tollerare alcun vuoto, che trovava la presenza di molti uomini più bella rispetto a quella di pochi, e che non aveva bisogno dei temi come pretesti per dare forma alle sue fantasie colorate e ricche di macchie, non è più per noi un "pittore di costumi", ma un creatore di gioielli animati, uno che ha ordinato la natura in base al pulsare del proprio sangue, fino a che essa non ha scritto il segno per la sua essenza. Bruegel ha voluto il pensiero della natura per poter dar corpo infine al pensiero del tappeto. Perché in fondo, per tutti noi, egli ha ottenuto l'assoluto splendore del tappeto. I suoi uomini non possono solo vivere e scrivere, ma possono anche ammutolire, osservare, e anche i più orribili fra loro possono irrigidirsi in una insospettabile corporeità e diventare quasi fiori nel meraviglioso tappeto di una *via crucis*. Egli percorre la grande via verso la natura. Anche lui cade dove

tutti debbono cadere. E tuttavia guarda! Ciò che egli raggiunge nella caduta è molto più di quel che aveva voluto.

Noi dunque vediamo in lui due persone: quello che fu e che volle essere, e quello che non poté, ma che oggi è. L'uno cresce sull'altro: il primo era necessario per produrre il secondo e questo lo era per conservare l'altro. Essi hanno insieme il naturalismo e lo stile, la tangibilità e la mistica che per noi sono necessarie nelle grandi opere, e che solo come i grandi geni hanno saputo unire la grande comprensibilità con la grande incomprensibilità.

E così Bruegel si pone accanto a Cézanne, che vuole la stessa cosa e che ugualmente non può ottenerla e infine lancia il suo dubbio molto al di là dei suoi obiettivi, proprio come Bruegel fu portato dalla sua fede molto al di là di essa: nell'altezza del miracolo più quotidiano.

VIII – György Lukács: *L'anima e le forme**

* Titolo originale: *Lukács György: a lélek és a formák*, in “Magyar Hírlap”, 27 aprile 1910, pp. 1-2. È la recensione all'edizione ungherese del libro di Lukács, integrata da A. Timár sulla base dell'autografo L. Popper, *Dialogus a művészetről*, cit., pp. 24-26.

Se si considera un tipo di critica valutativo e comparativo, gli scritti di György Lukács non sono propriamente lavori di critica, ma sono dei trattati sulla vita. In essi infatti non si tratta di sapere se la parte della vita che è stata isolata affinché potesse diventare arte sia stata trattata in modo compiuto, bello, proporzionato, se insomma essa non abbia più bisogno della madre vita; al contrario, la loro interrogazione riguarda proprio il punto ombelicale a partire dal quale l'arte potrebbe essere di nuovo legata alla madre vita e come si presentino le possibilità residue di questa stessa vita, le possibilità che la contingenza dell'opera ha escluso. C'è un secondo tipo di critico, quello che non ritiene importanti queste cose, che nell'insieme della vita vede solo il materiale morto dell'attività formativa e per il quale la “vita” inizia solo al di là delle forme. Ma il critico del primo tipo ha bisogno dell'arte solo perché in essa gli accadimenti interiori divengono manifesti al massimo grado, perché le nature nobili e timide hanno preferito esprimere le loro questioni qui, nell'oscuro confessionale delle forme. La forma è allora solo un veicolo dello scopo finale dell'uomo, ma diventa superflua se misurata sullo scopo in quanto tale. Qui è valido solo ciò che si trova al di qua della forma, mentre la forma ha valore a sua volta solo nella misura in cui è capace di esprimerlo. Il resto, quel che non si lascia più mettere in un rapporto immediato con l'esperienza vissuta, è indifferente rispetto al giudizio. Le esperienze necessarie e profonde che invece si producono proprio in questo ambito – l'anima “al di là della forma” e della sensibilità per l'immagine,

l'anima della parola e della frase casuale – non toccano questo, ma solo l'altro tipo di critica.

Tuttavia, anche se la forma e l'esperienza vissuta crescono l'una nell'altra, rimane sempre fuori “un pezzo” di esperienza che non rientra nella forma, come pure un pezzo di forma in cui non si dà esperienza vissuta. Mentre però la parte di esperienza vissuta che è rimasta fuori dovrà finire per disseccarsi, la parte di forma eccedente può fiorire e riempirsi con le proprie forze di esperienze nuove, inaudite. Esperienze nelle quali appunto consiste il mondo estraneo e particolare del vissuto artistico, esperienze che mantengono sempre la stessa distanza di sicurezza rispetto alle sensazioni della vita umana. Tra loro e la vita, come un muro eterno – e come una guida eterna – si erge la forma, attraverso la quale quelle esperienze vengono risvegliate e trasformate. La forma, la cui destinazione è quella di diventare sorella della vita e di produrre nuovamente, per l'eternità, quel che la natura aveva già creato per un attimo. La forma però disprezza in realtà questo pleonasma e crea essa stessa vita, la vita casuale di un altro dio, anzi qualcosa di così casuale e così particolare, di così infondato e così enigmatico che proprio non si capisce cosa mai possano trovarvi di attraente esseri terrestri come gli uomini. Perché è talmente casuale il modo in cui le parole si trovano l'una accanto all'altra che rimane pressoché incomprensibile come facciano a stare bene insieme, e tuttavia insieme stanno bene, si fondono l'una con l'altra; e ogni buona rima è costruita in modo che l'anima delle parole sia unitaria anche solo con la stessa forza con la quale lo è il loro corpo, e in modo che nessuno più sappia cosa vi fosse prima e cosa vi sarà dopo. Ma come può l'allitterazione portare in sé qualcosa dei segreti del nostro sangue? Come possono il ritmo, la serie o il gioco alternato di parole conosciute e desuete, come possono il silenzio, la struttura di un pensiero e di una frase avere un'anima e una vita più vitale dell'insieme della realtà che esprimono? Anche questo non possiamo afferrarlo con il semplice intelletto, eppure dobbiamo sentirlo, dobbiamo ammirarlo. Ora, il critico che appartenga a questo mondo e che collochi il linguaggio delle forme al di là di quello degli uomini, vedrà in ogni scritto qualcosa di diverso, vi cercherà qualcosa di diverso rispetto al contenuto originario, storico. Vedrà piuttosto quel che si dissimula “dietro” lo scritto, vedrà la volontà dell'artista; mentre l'altra intenzione, quella della forma – un'intenzione incontrollata e autonoma –, finisce per cancellare e per falsificare la prima, quella della volontà produttrice. Perciò il critico della forma potrà dire poco sulla “verità”, poco “sul tema”. E tuttavia quel che egli dice finirà comunque per sfociare nella verità, anche se sarà qualcosa di

diverso dalla scoperta di intenzioni e anche se dovesse provenire da un'altra parte: egli darà infatti la suggestione di una verità più grande, non controllabile, di una verità assoluta. Proprio come secondo Lukács avviene con il pittore di ritratti: «I ritratti veramente significativi, oltre a tutte le altre sensazioni artistiche, ci danno anche questa: la vita di un uomo che una volta è realmente vissuto; c'infondono la sensazione che la sua vita sia stata veramente come ce la dicono le linee e i colori del quadro»¹.

L'altro critico, quello che chiameremo il critico contenutista, cerca la vita in figure molteplici: i destini degli uomini, il rapporto fra questi e il destino, degli uomini fra loro stessi e con se stessi, il timbro sonoro e la fiamma lirica dei loro rapporti, la solitudine, l'essere in coppia e il morire, l'anima e la forza simbolica delle situazioni, la potenza dei pensieri e la muta chiarezza delle azioni. Anche questo critico cerca la profondità nelle cose, ma la vede appunto solo nelle cose, mentre l'altro la sente anche dove invece di una cosa può essere percepito solo un timbro sonoro. Anche questo tipo di critico può essere mistico, ma la sua mistica è fatta di cose; mondi interi lo separano dal mistero della musica.

A quale dei due critici riesce però di cogliere la vita? Non al primo, perché nella febbre della forma questi cerca di andare oltre di essa, perché arriva a cogliere sempre e solo il mondo, mai la singola vita. O meglio, in ciò che scrive ci sono sempre due vite, perché anche la vita singola c'è sempre, ma non può mai essere presa a sé, dato che i suoi confini fluiscono nell'altra vita, quella della forma. Ma all'altro critico neppure, perché non si fida della forma e vede la vita senza le sue falsificazioni, dalle quali la vuole distaccare. Poiché tuttavia egli non può attingere se non dalla forma, sarà costretto comunque a ritagliarne sempre quel pezzettino piccolissimo che riterrà essere senza dubbio autentico e immutabile, mentre il pezzo più grande, e forse il più autentico, rimarrà celato a lui non meno che all'altro. L'uno mira al di là della vita, l'altro non arriva abbastanza lontano. Nessuno dei due riesce a tirar fuori il singolo pezzo di vita concreto che l'opera ha accolto in sé. Ciononostante, entrambi fanno di più. Perché mentre l'uno scopre la dimensione profonda dell'opera, segreta e priva di intenzioni, l'altro, grazie alla tranquillità dello sguardo critico, può trovare mille delie strade che la poesia – la quale è doppiamente condizionata, ma conosce una sola via – aveva necessariamente mancato. Egli può afferrare tutte le possibilità che non si sono verificate, le può costruire dall'unità dei motivi, cominciando del tutto a piacere dal principio o dalla

¹ G. Lukács, *Über Wesen und Form des Essays*, trad. it. *Essenza e forma del saggio*, in Id., *L'anima e le forme*, cit., pp. 28-29.

fine: dall'uomo o dall'obiettivo, dallo stato d'animo o dai condizionamenti sociali. In questo modo egli può creare qualcosa che la vita riconosce ciecamente, qualcosa che come un piano profondo nasconde in sé la possibilità di essere risvegliata alla vita in ogni momento. La forza della teoria del critico però è questa: che la sua costruzione riposa sulla conoscenza dell'uomo e la sua matematica su un'esperienza di carne e sangue.

So di avere ecceduto nel sottolineare la differenza fra i due critici. Ma gli scritti di György Lukács esigono una simile cesura, dato che in essi il critico della forma e quello della vita si distinguono con rara nitidezza. Il suo sviluppo porta dalla critica della vita a quella della forma. Che egli già veda con straordinaria chiarezza il mondo della forma lo testimoniano molte delle sue idee. Per esempio il modo in cui vede "l'uomo dello scritto", quell'uomo enigmatico, concreto e sconosciuto del quale non sappiamo se sia il poeta, la stessa prima persona oppure realmente un terzo; o ancora il modo in cui vede il processo infinitamente complesso in cui il poeta, il tema e la forma si trasformano reciprocamente, e come la forma faccia sì che il lettore si proietti nello scritto come l'eroe. Tutto questo mostra chiaramente che György Lukács sente la magia della forma e che perciò diventerà capace di riconoscere non solo gli uomini nati nella forma, ma anche tutte le cose e le sfumature emotive che dalla forma appunto derivano. Perché solo quando compie questa divisione egli riesce anche a collegare le cose una con l'altra e – ogni volta che ciò avviene – a produrre quella sintesi la cui necessità sente già da tempo: «È l'attimo mistico dell'unione di ciò che sta fuori e di ciò che sta dentro, dell'anima e della forma, mistico proprio come il momento fatale della tragedia, come quello della novella, come quello della lirica, dove, rispettivamente, eroe e destino, caso e necessità cosmica, anima e sfondo, s'incontrano e crescono insieme in una nuova unità inscindibile, per il passato e per l'avvenire»².

Gli scritti di György Lukács sono oggi ancora dei trattati sulla vita che con triste saggezza danno notizia delle cose dell'anima, ma un giorno diventeranno critica della forma, e allora riusciranno a penetrare nei segreti dell'opera più in profondità di qualsiasi altro. I contenuti che vagano nella vita verranno rafforzati dalla resistenza della forma e si sentiranno attratti da questa fino a che saranno reagenti nella sua pace infinita. Così dalla cenere del lutto e dall'isolamento sorgerà una forma più grande e onnicomprensiva, una forma che comprenderà la vita intera e ogni voce che è al di là di essa.

² Ivi, p. 24.

IX – *Karl Kraus**

* Titolo originale: *Karl Kraus*, autografo in tedesco, 1910, non pubblicato e scritto probabilmente poco dopo l'uscita di *Die chinesische Mauer*, ma prima dell'avvio dei contatti personali con Kraus. Dal dicembre 1910, Popper sarebbe diventato collaboratore di "Die Fackel" e nel maggio del 1911 avrebbe incontrato Kraus a Vienna, ricavando una certa soddisfazione dall'accoglienza che aveva avuto presso di lui e presso gli altri collaboratori della rivista il saggio su *Rodin*, uscito sul numero di aprile (cfr. la lettera di L. Popper a Lukács del 6 maggio 1911, non riportata né nell'edizione tedesca, né nell'edizione italiana dell'*Epistolario* e leggibile invece in quella ungherese, *Ifjvőkori levelezése (1902-1917)*, Magvető Kiadó, Budapest 1981). L'incontro con Kraus, al quale lo avvicinavano le comuni origini dal ceppo della cultura ebraica di Boemia, fu preceduto da ulteriori contatti epistolari nel corso dei quali Popper affermò in modo più conciliante il proprio debito nei confronti della sua «metafisica del linguaggio». Dopo la morte del giovane critico, "Die Fackel" ospitò l'articolo commemorativo di Lukács già apparso sul giornale ungherese in lingua tedesca "Pester Lloyd".

Kraus non è un pensatore, è uno che ha idee. Se fosse un pensatore, il pensare lo divertirebbe e non si lascerebbe sviare dai pretesti. Se fosse un critico sociale, uno cioè che non si lasciasse soltanto abbagliare dalle cose, ma per il quale queste fossero anche chiare, allora scriverebbe saggi sulle proprie teorie e non aspetterebbe sempre un pretesto per esaurire il suo contributo in una glossa. Se avesse il respiro per il pensiero, e non solo per la formulazione, non scriverebbe aforismi, oppure da sonori aforismi trarrebbe lunghi saggi. Dice sempre che il respiro più lungo è dell'aforisma. Non è vero. L'aforisma nasce dall'abbondanza di idee e dalla pigrizia del pensare. Egli scambia la lunghezza del respiro con la quantità di respiri che consuma nella fatica richiesta dall'aforisma. Quel che scrive – dirà qualcuno – sono in realtà saggi pieni di aforismi. Sì, pieni di aforismi su mille cose diverse, cento casi per mille idee. Ha bisogno della forma non costrittiva della satira per dare aria a quella che (dal punto di vista dell'idea!) si può definire la sua deconcentrazione. Il suo modo di pensare è incredibilmente dispersivo. Ma lui lo sa e lavora contro questa dispersione con uno stile rigoroso, in modo che chi non coglie la differenza sentirà alla fine

che c'è un edificio solido. Chi invece vede bene capirà che l'edificio sembra solido, ma è costruito con pietre messe alla rovescia. Difficilmente vi troverà qualcosa di storto chi lo guarda da un punto di vista esclusivamente stilistico. Ve lo troverà facilmente però chi lo guarda dal punto di vista del pensiero. Se lo si prende in modo concreto, può avere l'effetto di un non senso, come si ricava dalle bestialità delle critiche tedesche dedicate a *La muraglia cinese*¹. In questo caso però le bestie finiscono per avere ragione. Se avessero confuso l'edificio intellettuale di *La muraglia cinese* con qualcosa di solido, non vi avrebbero notato niente, invece lo hanno preso per qualcosa di sfrenato. Ci sono molte teorie dentro, ma nessuna è pensata fino in fondo, anzi, ognuna è una fuga davanti all'altra. È incredibile, si suole dire, quante cose gli vengano in mente a partire da un solo pretesto. Meglio sarebbe se gliene venisse in mente una sola, ma in modo così forte e così carico di conseguenze, così radicato e così organico da permettergli di liberarsi per sempre del pretesto.

Uno che ritiene importante la teoria non aspetta la prassi. Chesterton costruisce una teoria e per riempirla gli vengono incontro al volo cento esempi, come attirati magneticamente dalla forma concava. Kraus ha invece in mano un solo esempio e cento teorie che lo riducono in pezzi, tanto che alla fine non ne resta niente. Non deve trarre in inganno il fatto che i due si somiglino, o che in entrambi troviamo nero su bianco, gli uni accanto agli altri, i motti di spirito e i pensieri. In Chesterton sono i pensieri che portano i motti di spirito, mentre in Kraus i motti di spirito portano via i pensieri. Non sa proprio come siano fatti i pensieri. Accanto a quella che dice che il respiro più lungo è dell'aforisma, la sua più profonda teoria *pro domo* è quella, continuamente ripetuta, secondo cui il linguaggio sarebbe la vera madre del pensiero. Gli basta infatti aggiungere che i pensieri tratti dal linguaggio dovranno comunque essere elaborati ulteriormente e in modo autonomo, per avere un sistema completo, anche se non si accorgerà mai che è rimasto sempre lontano dalla fonte, cosa che non avrà alcuna importanza per chi non abbia affatto riconosciuto questa fonte. Un pensatore si preoccupa più di vedere dove i suoi pensieri vadano a finire che non della loro provenienza. Un grande pensatore non enuncerebbe mai la legge del linguaggio che è madre del pensiero, così come uno di grande volontà non sottoscriverebbe la legge della volontà

¹ K. Kraus, *Die chinesische Mauer*, Albert Lange, München 1910, trad. it. di P. Sorge, *La muraglia cinese*, Lucarini, Roma 1989. La frase «Il respiro più lungo è dell'aforisma» si trova in Id., *Sprüche und Widersprüche*, nuova ed. Kösel, München 1955, trad. it. a cura di R. Calasso, *Detti e contraddetti*, Adelphi, Milano 1972, p. 218.

non libera. Chi ha contenuti produce forme e non pone molte domande sul contenuto che queste forme generano a loro volta. Chi invece prende i contenuti dalle forme ne riceve senz'altro di nuovi e inauditi, ma riceve sempre e soltanto quel che la forma gli offre. È totalmente passivo. Il famoso aforisma di Kraus che dice che il linguaggio lo domina – «può fare di me quel che vuole» – significa: non posso fare niente senza di lui.

Così come pensa qualcosa passando da pretesto a pretesto, egli pensa passando da caso singolo a caso singolo. Non ha bisogno di farsi molte costruzioni su quel che è il termine intermedio, sulla cosiddetta formazione. Questa infatti è qualcosa che porta al compimento, ma dove i casi si susseguono l'un l'altro in modo tanto denso, il compimento non ha molto valore. Le figure schiaccerebbero i pretesti, li toglierebbero dalla via. Ma egli non ha nessuna via dalla quale togliere qualcosa: già, perché la sua via va appunto da un'occasione all'altra, e quel che gli indica la strada è solo quello che sarebbe da togliere.

X – Per un'estetica dell'aereo*^{*}

* Titolo originale: *Zur Ästhetik des Aeroplans*, in "Die Neue Rundschau", XXI, 4, 1910, pp. 1477-79. L'occasione di questo scritto fu data probabilmente dalle manifestazioni aviatorie che si svolsero a Berlino alla fine del maggio 1910. Il tema era allora oggetto di numerosi interventi di ordine saggistico e letterario, basti ricordare il testo di Kafka, *Die Aeroplane in Brescia*, che risale al 1909 (trad. it. di E. Pocar, *Gli aeroplani a Brescia*, in F. Kafka, *Confessioni e diari*, Mondadori, Milano 1972, pp. 21-31). La riflessione di Popper è comunque ancora debitrice di una concezione "mimetica" del volo aereo che se da un lato non corrisponde alla novità tecnica dei mezzi che descrive, dall'altro era considerata comunemente come un punto di riferimento. Orville Wright, descrivendo retrospettivamente i primi esperimenti di volo e l'idea da cui questi scaturivano, si riferisce ancora al presupposto dell'imitazione del volo degli uccelli, condiviso del resto anche da Lilienthal (vd. O. Wright, *How we invented the Airplane*, in "Harper's Magazine", 6, 1933, e O. Lilienthal, *Der Vogelflug als Grundlage der Bliegekunst*, München, 19102). Sul tema sono preziose le osservazioni di H. Blumenberg, *Mimesi della natura*, cit. Uno sguardo sulla saggistica e la letteratura dedicata all'aeroplano all'inizio del secolo è in F. P. Ingold, *Literatur und Aviatik*, Basel 1931.

La mistica del volo degli uccelli non spiega niente. Eppure: quel volo resta un'ovvietà e la mistica rimane per così dire illuminante. L'insieme del volo sarà sempre un mistero, ma al "come" possiamo accostarci in una relazione formale, possiamo giudicarlo e sentirlo in base ai nostri stessi concetti del movimento; possiamo dire di afferrare il volo con i nostri sensi così come afferriamo il passo e il galoppo, il tirare, il portare, l'urtare e ogni altro movimento terrestre; oppure possiamo dire che non lo afferriamo affatto, che anzi lo troviamo inverosimile anche quando è assolutamente vero e buono.

Anche il movimento dipende da proporzioni; dalla forza di persuasione che ha l'immagine che un movimento ci lascia quando è finito; dal fatto che anche nel momento statico del rapporto fra il movente e il mosso, nelle dimensioni pure di quel rapporto, quando entrambi sono come irrigiditi nell'immagine davanti a noi, il movimento sembra riprendere e accadere di nuovo: il movimento è suggestivo solo allora, quando ha talmente riempito di sé il suo apparato da mostrarsi anche quando si trattiene dissimulato in una quiete. Per questo sono sempre suggestivi i quadri di barche a vela

nel vento, o dell'uccello con il suo ampio ondeggiare, proporzionato in ogni sua fase. Vediamo dinanzi a noi l'intero movimento e dalla posizione della vela afferriamo la direzione, da quanto è gonfia e dalla sua relazione con lo scafo la velocità del viaggio. Nel caso dell'uccello comprendiamo in modo del tutto istintivo, e senza fare i conti con lo sconosciuto mezzo dell'aria, che grandi ali lo tengono bene; e la sospensione, quella posizione delle ali che si imprime più a lungo in noi, diventa il segno nel quale per sempre dobbiamo riconoscere e sentire il volo.

La fotografia ci offre oggi il più stupefacente controllo del nostro sentire per quel che riguarda le suggestioni del movimento. Essa ci presenta fasi innumerevoli e mai sospettate di tutto quel che in esso scorre e s'involta, ma alla fine ne ricaviamo che le fasi più suggestive devono essere ricercate non fra quelle mai sospettate, appunto, ma fra quelle che rientrano nell'ordine della quiete e che i sensi conoscono già da molto tempo. Adesso conosciamo il cavallo in tutti gli istanti di ogni sua andatura, ma sappiamo solo che in esse ci sono innumerevoli fasi che non possiamo innervare, a cui semplicemente non crediamo. E per noi sono importanti ancora una volta solo le poche fasi davvero caratteristiche, quelle nelle quali il movimento sembra essere colto in uno stato di equilibrio. Ma queste sono sempre le fasi più lunghe: l'animale le trattiene più a lungo proprio perché gli danno equilibrio, e siccome durano più a lungo, la loro immagine si fissa nella coscienza più di ogni altra. È l'immagine che rappresenta in modo sensibile la forza e la prestazione come proporzioni di macchine, linee, angoli, proporzioni di quel che porta e di quel che viene portato.

Con questo si vorrebbe dire: suggestivo, in un movimento, è quel che si imprime ai sensi come equilibrio e proporzionalità, e che si rende verosimile.

Suggestivo è il volo dell'uccello rapace. Esso è vero e verosimile, è l'assoluto del volare: anche solo il suo schema, la V aperta, ci suggerisce un volo senza fine. Su questo schema noi misuriamo ogni altra qualità del volo, contando che queste qualità devono fare i conti solo con l'occhio e non devono perciò coincidere con le caratteristiche di fatto. Non sono frequenti i casi nei quali nella coscienza empirica del volo noi tratteniamo anche il suo sentimento immediato. Nella maggior parte dei casi ci manca qualcosa per crederci fino in fondo, per sentirci anche noi sollevati. Credo che la verosimiglianza ottica del volo – come di ogni movimento – aumenti e diminuisca con la chiara visibilità del meccanismo. Per gli organismi in grado di volare questo significa che più velocemente muovono le ali, meno esse sono visibili, più il corpo acquista un'ap-

parente preponderanza e il volo diventa inverosimile. Gli insetti sembrano collocarsi al limite dell'impossibilità: pensiamo ai maggiolini, nei quali invece del volo percepiamo una specie di grumo gelatinoso, tanto da non riuscire mai a capire come quella cosa possa mantenersi in sospensione. Dall'aquila al maggiolino (passando per l'aeroplano) si dispongono dunque le innumerevoli sfumature dell'inverosimiglianza.

Il rapporto più equivoco con il movimento l'ha portato la macchina. Per il fatto di scomporre a piacere quel che si muove, o di renderlo del tutto invisibile, essa ha determinato una totale anarchia nelle nostre consolidate esigenze di proporzionalità. Prima si faceva esperienza solo di proporzioni che esprimevano possibilità organiche, cioè, per così dire, si faceva continuamente esperienza di una sola proporzione. Si imparava a riconoscere e a trovare bella la vettura adatta a ogni cavallo, il carico giusto per ogni vettura, l'impalcatura per ogni peso, la base per ogni costruzione. Ora invece tutto viene distrutto: arriva un motore piccolissimo e lavora per 50 cavalli, arriva la costruzione in ferro e porta quello per cui prima ci voleva una quantità di pietra venti volte superiore; le vecchie proporzioni sono rovesciate e le nuove cambiano di giorno in giorno (e il problema è maggiore dove le vecchie e le nuove proporzioni si mescolano).

Adesso è arrivato l'aeroplano. Esso manifesta in tutta la sua inaudita grandiosità il più singolare incrocio di vecchie e nuove proporzioni. Prima il biplano. L'antico rapporto fra l'uccello e l'oscillazione che lo porta viene ancora abbozzato, ma lì le oscillazioni sostengono l'uccello e l'uccello muove le oscillazioni: non c'è una terza componente e quelle due si chiariscono completamente a vicenda. Qui invece le oscillazioni sostengono pur sempre l'uccello, ma questo muove soltanto l'elica, ed è appunto l'elica (appena visibile per via della veloce rotazione) a dare movimento all'insieme. Le ali, specialmente quando sono quattro, sono troppo corte per rendere plausibile la portanza; del resto, esse non portano da sole, ma appunto con l'aiuto delle eliche. Poiché tuttavia queste rimangono invisibili, quel che abbiamo è solo la sproporzione delle ali e del resto, la mancanza di un equilibrio percepibile (che di fatto c'è, ma per gli occhi è falsato).

Eppure la cosa vola. O meglio no, non vola, e per il nostro sentire non volerà mai veramente con la forza di convinzione che ancora sussiste quando si astrae dal movimento come tale ed esso continua ad agire nel quadro, non essendone diminuito.

La situazione sembra essere diversa con il monoplano, poiché esso dà in modo molto forte l'impressione del volo. L'insieme è ele-

gantemente bilanciato, la coppia delle ali è ampia e lunga abbastanza per potersi alzare di quanto noi ricaviamo vedendo l'uomo e il meccanismo. Ma questo naturalmente non ha niente a che fare con l'estetica di questo veicolo. Perché ciò che noi postuliamo essere il movente – le ali – è invece soltanto mosso, e l'illusione è resa possibile solo dal fatto che noi non vediamo quel che realmente muove, cioè l'elica. Nel nostro intimo cogliamo la stessa sproporzione che avvertiamo negli insetti: come in questi le ali ronzanti, così nell'aereo l'elica non si vede a causa della velocità del suo movimento e quel che ci resta impresso è il peso preponderante di ciò che viene mosso. E tuttavia, mentre nel caso degli insetti la conseguenza è che il volo diviene inverosimile, così, per le stesse ragioni, qui succede esattamente il contrario, il volo diventa suggestivo: per il nostro sentire, infatti, l'insieme resta diviso in due, nelle ali che portano e nel corpo che viene portato, e contro ogni razionalità risveglia in noi le bellezze dell'archetipo, rispetto alle quali osserviamo lo stesso rapporto che scorgiamo tra le marionette e l'uomo: la marionette si muovono con le loro membra, ma non tramite loro.

Come però la bellezza delle marionette non può essere la vera bellezza (che come tale sempre afferra forme là dove si danno forze), così l'autentica bellezza della macchina volante non può essere quella che si ottiene da false somiglianze e che già le si vorrebbe attribuire con un sentimentalismo avido di simbologie.

Bisogna attendere che tale macchina sia conosciuta nelle sue nuove leggi interne e che sviluppi la forma adeguata al proprio spirito. Ciò che noi dunque dobbiamo aspettare, deve ancora venire. Può darsi che proprio questa forma commisurata al suo scopo si riveli impossibile: essa diventerà comunque migliore di questo gioco con ali attive e passive, perché non spingerà a sprecare entusiasmo per le imitazioni, come ad esempio ha fatto e continua a fare la costruzione di ferro mascherata di pietra, il *pendant* estetico dell'aereo.

La dottrina della bellezza della tecnica, l'estetica funzionalista, esige che tutto appaia per come è. Ma dato che l'aeroplano, così com'è oggi, può essere bello solo se non soddisfa questa esigenza, allora – ne ho il presentimento – esso dovrà diventare brutto dal punto di vista tecnico.

XI – *Il Kitsch**

* Titolo originale: *Der Kitsch*, in “Die Fackel”, XII, 313/14, dicembre 1910, pp. 36-43. È il primo testo di Popper ospitato da “Die Fackel”. Nello stesso anno, Karl Kraus pubblicava del resto il saggio *Heine und die Folgen* (ora in Id., *Untergang der Welt durch schwarze Magie*, München 1960), nel quale prendeva posizioni affini a quelle del giovane critico ungherese. Da notare che questi, affrontando un tema spinoso come quello dell’ornamento, prenda una via che in ogni caso non si riconosce nelle critiche di Adolf Loos (*Ornamento e delitto*, cit., è del 1908), autore dal quale già aveva preso le distanze in *Per un’estetica dell’aeroplano* quando metteva in questione il rapporto di funzione tecnica e bellezza. Sulla questione dell’arredamento, invece, egli utilizza positivamente spunti che possono risalire a Loos, come quelli contenuti in *Wohnungswanderungen*, Wien 1907. Sempre nello stesso anno uscì in Germania il saggio di R. Kassner, *Dilettantismus*, in Id., *Sämtliche Werke*, cit., vol. III (trad. it. di M. Iori, *Dilettantismo*, in J. W. Goethe e F. Schiller, *Il dilettante*, a cura di E. De Angelis, Donzelli, Roma 1993, pp. 139-171). Per quel che riguarda infine il circo vd. i rimandi bibliografici contenuti nell’*Introduzione* al presente volume, nota 51.

Il dilettante non descriverà mai l’oggetto,
ma sempre e solo il suo sentimento dell’oggetto.
Goethe¹

Se l’arte è un’immagine delle cose, il Kitsch è il suo confronto più claudicante. Come uno straniero che cerca di nominare con le parole più familiari quel che non ha mai visto, l’arte prende dal proprio regno le materie migliori per essere all’altezza di ciò con cui si confronta. Ed essa può prendere le migliori in assoluto quando sa che questo sarà commisurato alla cosa intera. Ha diritto a qualsiasi altezza cui riesca a corrispondere. Il Kitsch invece coglie il tono fondamentale del suo raffronto o troppo in basso, tanto da mettere in ridicolo il suo oggetto, oppure troppo in alto, al punto da ridicolizzare il confronto stesso, perché è costretto a farlo ricadere all’istante. Così o il Kitsch produce una danza incostante fatta di slanci e di cadute, oppure, se rinuncia a questo, produce un’unità del grado più basso. Entrambe le cose bastano a farlo sussistere.

¹ J.W. Goethe, in collaborazione con F. Schiller, *Sul dilettantismo*, trad. it. in Id., *Il dilettante*, cit., p. 13.

Infatti, come non si accorgono del fatto che zoppica, le persone non badano neppure a quanto sia basso il confronto. Scambiano il Kitsch con l'arte, così come scambiano l'arte con la vita. L'uomo ha un senso molto incerto per distinguere quello che non lo riguarda. Si rifugia nelle somiglianze per salvarsi dalla dispersiva confusione delle cose, che sono molte e differenti, e torna ad attribuire differenze solo quando sa che il suo spirito è protetto da limitazioni materiali. Distingue solo le poche cose che gli sono vicine. Per questo deve confondere di necessità quelle che gli sono lontane, come la natura e l'arte, o come l'arte e la volgarità. A lui bastano i segni di riconoscimento, i caratteri più esteriori: ciò che dallo spazio delle realtà è caduto all'altezza del suo sguardo. E quello che gli basta diventa la misura: il Kitsch è la riduzione dell'opera d'arte a un minimo essenziale di estraneità.

Il Kitsch ha origine dove una forma smarrisce le esigenze da cui è nata; dove alle sue cause se ne sostituiscono altre che rinnegano o compromettono i suoi valori; oppure: laddove dalla forma fluisce un piacere casuale, che dunque non le è essenziale, e dove perciò nasce una forma nuova che intende produrre solo questo piacere e nient'altro, riducendo a questo minimo l'opera intera e tutti i suoi dettagli. In ogni diversa occorrenza del Kitsch, è sempre la riduzione che diventa l'intero. Ciò avviene per lo più quando l'artista, pur con la migliore volontà, non riesce a ricavare più niente dalla forma, che egli continui o no a vedere di più in essa. Meno di frequente, avviene quando egli specula sull'ancor più debole capacità di distinzione del fruitore² e lascia perdere tutto quello che per i bisogni di questo non è strettamente necessario. Infine, nel caso più significativo, avviene quando dalla forma si è sprigionata una sensazione, un vago profumo che all'artista sembra più della pianta stessa, diventa anzi per lui il concetto interno della pianta, l'unico desiderabile. Quest'ultima è la modalità tipicamente moderna del Kitsch. Le altre ci sono sempre state. Dall'epoca degli Egizi e in ogni tempo la vicenda del Kitsch scorre ininterrottamente accanto a quella dell'arte. Ma quest'ultima specie di Kitsch nell'arte figurativa non si era ancora mai vista. È nata con l'impressionismo. Non con quello dei grandi Francesi, che notoriamente esiste anche da sempre e che è impressionista per il suo modo di vedere, non per la sua morale, ma con quello assolutamente nuovo, sacrilego, come quello che ci viene più o meno da Whistler e che ora ne è diventato

² "Fruitore" è il termine con il quale si rende qui il tedesco *Genießer*, letteralmente colui che gusta l'opera d'arte, che la riduce a puro godimento e che proprio per questo la consuma. Anche in quel che segue, il "fruitore" dovrà dunque essere inteso in questa accezione.

l'accezione comune: con l'impressionismo dell'*haut-goûts* stilizzato e della patina, con l'arte del fumo che si annusa da solo.

Goethe, che ha riferito alla poesia d'occasione le parole del nostro esergo, contenute in un progetto «sul cosiddetto diletterismo», ha manifestato l'essenza di un pericolo e nello stesso tempo di una perdita cruciale per l'arte a venire. Perché come il dilettante confonde «il sentimento dell'oggetto» con l'oggetto stesso, così l'impressionista scambia il tono della forma con la forma, l'alito della cosa con la cosa, e allora produce qualcosa che deve consumarsi sul posto, poiché non porta in sé la base sulla quale potrebbe rinnovarsi. Per potersi rinnovare, così come per sussistere, il Kitsch ha sempre bisogno dell'aiuto del fruitore che la completa, e non può fare nulla senza di esso. Peraltro chi crea il Kitsch, e in questo modo si è impadronito dei nuovi valori a buon mercato, trova nel fruitore, che da parte sua si è già abituato a collaborare ed è diventato oltremodo sensibile, un sostenitore volenteroso e privo di senso critico. Questa raffinatissima idea del Kitsch è stata particolarmente feconda nell'arte figurativa. Ma oltre ad essa può ancora esservene una in buona fede o una semplicemente ordinaria: Kitsch d'artista o Kitsch comune. Spesso chi corrisponde al primo tipo è animato da alti desideri e non è privo di senso del tragico. Tenendo lo sguardo fisso sul meglio – e senza fare concessioni a nessuno – opera il peggio con mano sicura. Compie la fatale riduzione senza saperlo. Colui che corrisponde al secondo tipo la compie invece segretamente: egli dipinge sempre peggio, sempre peggio, e si ferma solo quando il fruitore potrebbe cominciare ad accorgersene. Dal canto suo, il tipo più fine effettua la riduzione pubblicamente e in accordo con il fruitore, il quale ha la forza di completarla: il pittore dipinge sempre peggio, ma il fruitore gusta sempre meglio, e così entrambi si spingono fino al punto in cui non possono più proseguire. Kitsch comune e Kitsch d'artista non pongono molte difficoltà allo studioso. Secondo i sentimenti cui corrispondono possono essere suddivisi in tipi patriottici, storici, moral-religiosi, erotico-casalinghi o liberati, tendenti sociale o con un sentimento per il sociale, panteistici o familisti. Ognuno saprà cercare da solo gli esempi in ogni epoca. Il tipo fine invece si fonda su manifestazioni assai più complicate. *L'art pour l'art* sperava che gli artisti avrebbero dipinto meglio se fossero stati tolti loro tutti gli altri fini e gli si fossero lasciati solo i colori; ora quel principio sembra gravemente smentito: potendo infatti occuparsi molto e senza pregiudizi dei loro colori, diventati liberi, gli artisti hanno presto dedotto che i colori dipingono meglio di loro stessi e hanno tratto da questo riconoscimento tutte le conseguenze. Ma così, invece che all'auspicata guarigione si è giunti al

suo contrario. A mezzi sempre più semplificati, che discendono da un'indebolita capacità formale, corrisponde una sensibilità sempre più esasperata, che dal canto suo porta alla dissoluzione di ogni valore formale. Perché dove si è sentito una volta, lì si sentirà tutto: si sentirà il nulla, e dunque si produrrà il nulla. E una volta che il fruitore è stato trascinato nel gioco, allora il gioco è perduto. È cominciata così, che invece della cosa è stata data l'essenza. Ma lentamente questa è stata subordinata al suo *accidens*, cioè al minimo. Il fruitore provava nondimeno un piacere sempre più forte, perché la sua attività diventava sempre maggiore. E il creatore diventava sempre di più un fruitore. Con la più sottile comprensione egli veniva incontro alle proprie intenzioni: bastava un suo cenno, e si aprivano mondi. Il suo sentimento – nel più profondo già il sentimento del Kitsch – manifestava un'ipertrofia dei più esasperati valori nervosi. La forma, ormai senza corpo, è stata animata fino all'estremo: essa non è più una cosa, ma solo una configurazione di senso; e non è come un simbolo che stia per qualcosa di dato, ma un simbolo a nolo per tutto quello che si vuol sentire contenuto in essa. È solo uno stimolo, ma nonostante sia totalmente libera non può che diventare "la liquidatrice dei contenuti di vita". Il colore, la linea e il tono sono diventati valori assoluti, cosa che prima non era mai potuta succedere. L'incapacità di dirigere quegli elementi si è trasformata nella supercapacità di lasciarsi guidare da loro: ora essi suggeriscono a chi è sensibile una vita nervosa che centuplica i suoi effetti, mentre gli risparmia la parte più cospicua del suo lavoro. L'arte gli insegna dunque a scremare la natura, ma la natura, invece di concedergli magnanimamente protezione, lo rimanda di nuovo all'arte come una ruffiana. Chi è sensibile viene così rimesso senza alcun aiuto alle sfrenate attrattive che affluiscono su di lui e non ha alcun controllo su di esse: nessuno gliene viene da occhi che sappiano tenergli vicino il saldo fondamento delle attrattive, nessuno nemmeno da uno stile qualsiasi che possa offrirgli un argine contro le sue inondazioni. Egli ha solo impressioni e nessun contrappeso. Non ha due cose, come l'artista, il quale ha occhi e nervi, oppure stile e nervi: ha soltanto nervi, e questi devono lasciar defluire quello che prima è entrato, dato che non c'è nulla con cui trattenerlo: nessuna forma per il sentimento, nessun vecchio per il nuovo, nessuna calma per l'eccitazione.

Forse il mondo è rimasto troppo aperto davanti all'artista. Dove il suo sguardo si posava tutto era permesso e niente comandato. L'orizzonte era pieno di nuove sfumature e sensazioni. L'esotismo ha portato le sue ricche piante: di esse si prendevano i gusci per rivestire antichi noccioli. Fiori stranieri si impollinavano reciproca-

mente contro la volontà della natura. Venne così una Babele di attrattive e di piaceri che sono volati gli uni attraverso gli altri in una mescolanza infinita e senza scelta; e quello che in questo modo si è prodotto è stata la cultura di un regno dei fiori senza fondamento, una cultura dai padri incogniti.

È naturale che quest'arte, che non aveva niente di saldo da difendere, abbia scansato la legge che pur nella sua filibusteria poteva renderla inquieta; che essa abbia esaltato l'individualismo, dato che per le sue casualità non poteva trovare altra giustificazione se non quella della personalità; e che essa abbia tenuto in alta considerazione l'incommensurabilità, perché doveva temere ogni confronto. All'improvviso l'io, che aveva disimparato a dissimularsi dietro la forma, ha occupato fastidiosamente tutta la strada dove una volta era dato di vedere la verità. Ci si decise a considerarla *à travers un tempérament*. Ma con una cura così buona, anche il temperamento finì per soffocare e presto davanti a lui non ci fu più alcuna verità da vedere. Non restava dunque che rovesciare il principio e sostenere che l'arte non fosse altro che quel temperamento, l'io visto attraverso la natura. L'impedimento divenne la cosa principale, la novità divenne un criterio. Si voleva riconoscere il buono nel fatto che per qualcuno esso potesse rimanere sconosciuto. La personalità non aveva alcun controllo sulle attrattive che le volteggiavano intorno e l'arte non ne aveva alcuno sulle personalità. Controllabile infatti è solo l'impersonale e il formale. Così è ovvio che attrattive e personalità poterono svilupparsi, agire e introdursi ovunque non vi si prestasse attenzione; che innumerevoli creatori di Kitsch siano strisciati fuori da ogni angolo e – protetti dal lasciapassare del loro anonimato – abbiano oltrepassato i confini. I creatori di Kitsch sono finiti tra gli artisti, gli artisti, con le loro attrattive, fra gli artigiani, e questi ultimi sono stati contaminati e vendono la salvezza della loro anima, quando non sono ridotti a loro volta a produrre del Kitsch.

Proprio in ciò, nell'irruzione in un ambito nel quale regnano leggi più pure, consiste il maggior delitto di questo individualismo. Nelle arti astratte ancora si procedeva in qualche modo. Ma se già lì era sufficientemente spiacevole trovarsi davanti un aroma invece di una cosa, nell'altro ambito divenne assolutamente insopportabile che si pretendesse da qualcuno che lasciasse la vita dell'anima e si mettesse a vivere in un sistema nervoso. All'improvviso, si fu costretti a prender parte a tutto ciò che uno altrimenti avrebbe lasciato perdere. Il pensiero dell'arredamento – che consiste nel mettere correttamente ogni cosa al suo posto in modo da renderla per così dire invisibile in mezzo alla stanza – e il senso della mobilia vennero

rovesciati nel loro contrario. Gli armadi esternarono la loro vita interiore, le sedie fecero valere come uomini i loro diritti: e l'uomo divenne un oggetto d'uso del mobile. Una vitalità di un genere disperato si era impadronita delle cose. Il nuovo ornamento, non derivato da nessuna parte e prodotto senza inibizioni, mischiato e trasferito, ha animato in un baleno mezzo mondo, recandogli un danno dal quale non si è ancora rimesso dopo generazioni. Perché le opere che ne sono portatrici continuano ad esistere. L'ornamento è vento, ma è fatto di ferro; non ha alcun originale, ma ha milioni di copie. Perché la macchina è docile. Prima, con il lavoro a mano, ogni pezzo era valutato e provato: il controllo veniva dalla tradizione, dal maestro, dal materiale, tutti ottimi intenditori: producibilità e utilità erano i criteri polari, non c'erano scappatoie. Ma quando venne la macchina, d'un colpo tutto fu diverso. Davanti al suo lusso non fu più questione di utilità, tutto era producibile, nessun materiale opponeva resistenza, i maestri vennero intimoriti e sotto gli occhi di tutti crollò ogni tradizione. L'artista aveva uno stimolo e non sapeva da dove provenisse, faceva un progetto e non sapeva perché, lo dava all'artigiano che lo realizzava, e non sapeva con cosa: la macchina invece riproduce il tutto «proprio secondo le indicazioni» e con precisione, elevando così *ad absurdum* la sua migliore qualità. L'individualismo e la macchina – il primo salvando a ciascuno il suo di fronte all'impotenza generale, la seconda preoccupandosi di diffondere queste singolarità – arricchirono la propria epoca di cose impensate. Ma le cose non si sono fermate qui. Le possibilità della macchina hanno agito a loro volta sull'artista: esse non solo sono andate incontro a tutti i suoi desideri, ma lo hanno anche istigato a compiere “nel loro spirito” nuove azioni, come da solo non avrebbe potuto immaginarne di più fantastiche e di più enormi. E a questo punto non c'è stato più nessun freno. Forze maligne hanno agito l'una sull'altra creando orrori su orrori. Ad ogni ora sono nati nuovi stili. Un pensiero, una pressione su una leva e la macchina sputava il suo aborto nelle braccia del mondo che lo attendeva. La sfortuna ha voluto che tutte e due queste orribili invenzioni, l'individualismo e la confezione in serie, portassero all'umanità nello stesso momento e nel pieno del suo travaglio gli estremi più contrastanti, l'inutile-elegante e l'inutile-rozzo; *cachet* e *cliché* vennero qui legati l'uno all'altro. E il grande elemento intermedio scomparve dal mondo. I due opposti lo avevano consumato. Nel vecchio mestiere c'erano lavoro e bellezza che si condizionavano intimamente e vicendevolmente. Ora invece il lavoro si trasferiva qui, nella macchina, e la bellezza lì, nel fumo delle attrattive. Entrambe, per così dire, finirono per deperire in

mondi diversi, perdendo ciascuna ogni ricordo dell'altra. E così niente poté più accadere senza infelicità, come se bellezza e lavoro tornassero continuamente a scontrarsi.

Si cerca e si ricerca un'arte che sia rimasta immune da tutte queste necessità e che finora non sia trasformata in Kitsch. E si trova il circo. Il circo, che nelle sue ultime manifestazioni è alla stessa altezza dell'arte, e che dall'arte si differenzia solo in questo: che non può ingannare. Come la grande opera d'arte, il circo è unilaterale nel senso più profondo: conosce solo la prestazione, e dell'effetto sa soltanto che esso riesce o fallisce con lei. Non ha scappatoie psicologiche o d'altro tipo, e per l'insuccesso non ha altri nomi se non «sbagliato». Conosce solo la forma, dei contenuti non sa che farsene. Cosa sono rispetto alla sua immensa ricchezza gli apprezzamenti dei contenuti, dei simboli e delle attrattive, delle innumerevoli immagini che esso "getta" allo spettatore; con quale sdegno si rifiuterebbe di prenderne puntualmente nota. Proprio come un Johann Sebastian Bach al quale si volesse raccontare tutto quello che a uno è passato per la testa durante una fuga. Questa è l'incommensurabile differenza. Questa è la forza che protegge davanti al grande affermarsi del Kitsch; la forza che rende impossibile per sempre ogni impoverimento, ogni meschinità e ogni autoconsumazione; e che promette la salvezza della quale la "grande arte" ha sete già da molto tempo. Chi oggi abbia sufficiente paura e nausea del Kitsch, guardi al circo; e quando ne abbia afferrato il senso potrà rallegrarsi, perché mai come allora avrà visto il difetto, il limite e la nuova via.

Il Kitsch c'è da sempre, e mille volte più diffuso è quello che discende dai vecchi principi. Io però ho preferito descrivere quello nuovo, perché certamente è il male più profondo.

XII – *La scultura, Rodin e Maillol**

* Titolo originale: *Die Bildhauerei, Rodin und Maillol*, in “Die Fackel”, XIII, 321-22, aprile 1911, pp. 31-41. Annunciato come un progetto nella lettera a Lukács datata Davos, 7 ottobre 1910, è uno scritto che va contro la tendenza critica che attribuiva a Rodin il merito di aver creato una monumentalità nuova, svincolata dalla sostanzialità dello stile classico e corrispondente piuttosto alla sensibilità dell’epoca moderna: una «monumentalità del divenire», come scriveva Simmel in un saggio apparso per la prima volta nel 1909 su “Nord und Süd” e ripubblicato nella raccolta *Philosophische Kultur*, Klinkhardt, Leipzig 1911 (trad. it. di M. Monaldi, *La moda. E altri saggi di cultura filosofica*, Longanesi, Milano 1985). La prima parte della monografia di Rilke su *Rodin* uscì nel 1903 per i tipi di J. Bard a Berlino, mentre la seconda è una conferenza del 1907 raccolta poi in volume insieme alla precedente (entrambe ora sono nel vol. V di R. M. Rilke, *Werke*, Insel, Frankfurt/M. 1987, una trad. it. è quella di V. Errante, in Id., *Liriche e prose*, Sansoni, Firenze 19903). Anche Rudolf Kassner si occupò di Rodin in una breve recensione del 1900, *Noten zu den Skulpturen Rodins*, ripresa nel volume *Motive. Essays*, Fischer, Berlin 1906 (ora in Id., *Sämtliche Werke*, cit., vol. II, pp. 98-103), nella quale accanto all’esaltazione dell’autore viene sottolineata la particolare importanza dei torsi e delle teste, più rappresentative secondo Kassner di quanto non fossero le opere di concezione più schiettamente monumentale. Lukács parla di Rodin nel saggio *Cultura estetica*, del 1910, riecheggiando in modo sommario il giudizio di Popper e riferendosi ai torsi dello scultore francese come a opere in cui la vita dell’anima è «diberata solo a metà dalla roccia che l’imprigionava» (G. Lukács, *Cultura estetica*, cit., p. 28).

Il gesto rigido e colossale della scultura egiziana ha conservato la sua purezza al di là di ogni mutamento. Soltanto il suo senso è cambiato: quella scultura non rende più omaggio alla divinità, ma alla pietra. I suoi elementi si chiudono strettamente l’uno sull’altro per proteggere la pietra dall’assalto dei tempi, mentre le sue gravi figure sembrano avere come unica esperienza una docile partecipazione al peso della pietra. Ma la pietra, alla quale la scultura si consacra, sa poi ricompensarla facendo dispiegare nelle figure forze che si avvertono come qualcosa di più potente della stessa vita alla quale hanno rinunciato. Esse hanno soffocato in sé ogni altra direzione per sacrificarsi completamente a quella della pietra, alla direzione verso il basso. Ma all’improvviso quel che è stato soffocato si eleva in alto, in verticale, e si riempie di una vita così multiforme che noi dimentichiamo di colpo ogni condizionatezza e crediamo di avere

di nuovo davanti a noi la verità che ci viene incontro con mille braccia. Da una simile opera si può ricavare tutto quel che c'è da comprendere nella scultura: la sua solida impotenza e il significato che questa può comunque attingere grazie a una vita che le sia affine e che si diriga solo su di essa; la povertà delle sue possibilità fisiche e la ricchezza mistica delle sue "particolarizzazioni". Oggi, in ogni esperienza sembra che questa scultura si ponga davanti a noi come un profondo rimprovero, come una parola originaria che risuona in modo uguale da ogni voce e che richiama indietro, alla sua antica essenza, chi bruscamente si è allontanato dalla via. Perché nessun'arte è così inesorabilmente fissata al suo senso come la scultura. Si potrebbe anzi dire che è fissata unicamente a questo e per nulla invece al suo tempo, per nulla al suo artefice. L'architettura ha i suoi climi e i suoi scopi mutevoli, la pittura ha il suo modo di scegliere nel caos e le sue tecniche, che sono sempre rimesse nelle mani del singolo. La scultura invece ha di eterno solo il suo materiale e la sua nuda figura, e come questi si completino a vicenda è una cosa che viene regolata più dal peso che dall'artefice. Di nessun'altra arte si può dire come della scultura che essa "derivi da se stessa". Far discendere la rigidità delle sculture antiche dall'architettura non spiega tutto. Le figure di pietra non sono rigide perché devono stare nel tempio, piuttosto esse sono rigide per la stessa ragione per cui lo è il tempio: perché sono pesanti, e perché debbono reggersi. Il peso, da solo, determina tutto. Determina le posizioni nella pietra, dice cosa deve stare sopra e cosa sotto; determina i movimenti dell'uomo in rapporto alla pietra e al suo stesso senso del corpo. Solo per come è, il peso toglie all'uomo una grande quantità di movimenti che per lui sono appunto troppo pesanti, ma quando poi lo ha consegnato alla pietra gli toglie tutti i movimenti residui che sono troppo pesanti anche per la pietra. Il peso indovina la scelta e la scultura è semplice: è quello che resta. La scultura rimane sempre sotto il dominio diretto del peso. Questo esige inesorabilmente il suo tributo. E quando un'opera ha voluto negarlo, corrompendo la pietra per farle riprodurre gli elementi supremamente liberi della figura, esso torna anche dopo cent'anni e distrugge le membra, facendo dell'opera un torso. Ma poiché il peso è anche il più grande artista, spesso può accadere che il torso diventi persino più bello di quanto non sia stata l'opera. Davanti ai celebri torsi si parla del "caso" come del "grande maestro". È completamente sbagliato. È stata infatti la necessità più profonda a pretendere in questo caso una correzione e a trasformare qualcosa di non vero in qualcosa di vero. Per la scultura infatti non vero è quel che accade senza il peso. E che quanto sporge finisca per

rompersi, mentre il torso arrotondato con violenza si conserva, è la più profonda allegoria del suo processo reale. La scultura deve evitare tutto ciò che “si rompe”: per il nostro senso dell’equilibrio, perché questo a sua volta è come un senso della pietra reso molto libero. Anche noi abbiamo un peso che ci costringe a diventare stabili e a limitare i nostri movimenti. Ma questa “chiusura” che noi, come la pietra e come tutte le cose pesanti in natura, abbiamo prodotto come *forma di protezione del materiale*, è diventata per l’occhio il segno di ogni cosa sicura e per il sentimento una forma della gradevolezza. Così le forme di questa chiusura, nel loro rigore o nella loro libertà, sono costantemente governate dalla fisica; così la scultura contiene già in sé le sue membra quando è ancora un minerale indistruttibile; così la pittura, che pure vive sulla superficie, al di là della leggerezza e del peso, si sottopone tuttavia alla legge dell’equilibrio e da tutti i corpi i liberi finisce per comporre *un corpo*, per opporre qualcosa di duro di fronte al peso *pensato*; questo è il sacro procedimento dell’arte nata sulla terra, e il torso è la sua immagine di senso. Nel torso non c’è niente di sbagliato. E anche quando manca la testa, quel che si è sacrificato al peso ha fatto guadagnare bellezza. Tanti più sono gli organi che mancano, tanto più forte diviene l’organismo. Anzi, ogni buona scultura è un torso: un tronco della vita che si muove senza peso. Tutti i suoi mille movimenti le vengono staccati per lasciarle solo l’equilibrio di quello che è chiuso nel peso. E come davanti alla vita diviene un tronco, così davanti al peso la scultura diviene un corpo rotondo e chiuso. Ma il peso non le permette di svilupparsi ulteriormente e di assumere movimento, come tutto quel che c’è intorno. La scultura deve sempre rimanere un’arte reazionaria. Di tutte le arti, è quella meno suscettibile di sviluppo. Perciò in essa, più che in qualsiasi altra arte, il riferimento agli esempi antichi è una pratica profonda. In verità, è un’arte primitiva. Il suo barocco inizia non appena essa allunga il passo.

Queste leggi, tuttavia, saranno più facili da capire per chi osservi una qualsiasi scultura che non per chi semplicemente la crei. Esse infatti sono pensate in modo omogeneo per la lunga età del marmo, mentre il singolo conta con anni umani e dunque non è costretto a fare i conti con una forza della quale non farà in tempo a vivere la vendetta. Egli può tranquillamente non far caso al peso e pensare a tutt’altro nel suo lavoro. Non sta a lui dimostrare che non ha ragione. Può credere per tutta la vita che la scultura sia fatta per rappresentare le cose e che non debba porsi altra preoccupazione che questa. Così facendo egli può persino creare delle belle opere: ma solo se l’impedimento giusto è già presente in modo implici-

to, intorno a lui, nel suo tempo. Fra tutte le sculture che amiamo dell'antichità, del Cristianesimo primitivo e del gotico, solo la minima parte ha come peculiarità il peso, mentre la maggior parte l'ha dimenticato perché voleva avvicinarsi alla natura; che esse tuttavia ci diano proprio l'impressione del peso, che possano piacerci appunto per il loro peso, questo dipende solo dalla rigidità tipica della loro epoca. Il semplice crea per un tempo umano e pensa al suo soggetto. Solo il genio pensa con il tempo del marmo e ha il peso nel sangue, antico come il ferro. E tuttavia l'opera dell'uomo medio può essere molto vicina al meglio, nella misura in cui la forma dell'epoca è condizionata e risulta vincolante per i singoli. Quando però gli elementi si sciolgono, quando l'attrazione esercitata dalla pittura, che è meno vincolata, diventa troppo forte, allora l'oblio dell'essenza comincia a prendere forme che si allontanano sempre più dal buono. Perché in quest'arte primitiva il buono resta sempre indietro, mentre il cattivo progredisce e si sviluppa senza impedimenti, senza neppure presentire che ha cessato di esistere da tempo.

Se noi scorgiamo l'animazione dell'arte in quella tendenza degli elementi a diventare liberi, così com'è accaduto a partire dai primi Greci fino al naturalismo di oggi, allora la scultura non ha affatto un'anima. Questo perché la scultura non può affatto esprimere la maniera in cui l'anima rende il corpo privo di peso e lo muove, la maniera in cui lo disfa e lo apre fino a che non è diventato integralmente il suo linguaggio. Se anche la scultura può riuscire materialmente a rappresentare questo processo, non può mai diventare l'espressione. Non può mai diventare simbolo di un fenomeno leggero. In un certo senso, infatti, un simbolo è sempre parallelo al suo fenomeno (come la pietra sta in parallelo con la verticalità dell'uomo egizio, tanto che l'uno è il simbolo dell'altro). È impossibile per la scultura tener dietro all'anima nelle sue manifestazioni esteriori. La pietra, con la sua musica elementare, lascia senza accompagnamento le voci che si muovono con stravaganza. E tuttavia alla scultura una possibilità è data: essa può infatti esprimere l'anima quando *non* cerca di rappresentarla. I rigidi Egizi possono entrare in vibrazione e lasciar fluire l'anima, proprio come nelle pesanti sculture di Michelangelo essa può sgorgare da un'inaudita immersione nel più profondo regno dell'anima. Perché solo dove la forma ha compreso la materia, l'anima capisce la forma e vuole vivere in essa.

La famigerata anima di Rodin, però, non è di questa specie. Non è l'irradiazione finale e incorporea, ma è il principio, ed è identica al corpo stesso della sua opera. La trascendenza, che alla scultura (come a tutte le arti) è data solo nei suoi effetti, qui (come in tutte

le arti malate) si è insinuata nella causa prima, nel materiale, e vuole immediatamente affacciarsi all'espressione. Ma non la raggiunge. Avendo "smaterializzato" il materiale, essa ha tolto il contrasto, e con questo ha tolto anche se stessa; Rodin dunque non ha anima, proprio perché non ha niente che gli faccia da anima. La sua è una voce senza spazio, una luce senza oggetto. Davanti a lui si ha la sensazione di una libertà estremamente volubile e al tempo stesso non magnetica, di un *horror* che non si può sopportare. Quando la vita vuole andare da uno stato di quiete all'altro, deve passare attraverso le mille sorprese di fasi sconosciute e inattese; da una salvezza all'altra bisogna arrivare passando per mille peccati. L'artista attende la vita a una salvezza come questa e dunque la persegue di qui all'eternità. Ma Rodin, questo Amleto, non vuole ammettere che la vita arrivi al cielo pregando e la spia di nascosto, la lascia diventare pietra nel sacrilegio, senza salvezza. Tutto questo forse avviene solo perché egli può troppo. È troppo favorito da Dio. Vede tutto quello che succede e riproduce tutto quello che vede. Sente tutto, senza distinzione, e restituisce tutto, senza fare differenze. Poiché infatti può sentire e fare tutto, non è costretto a quella difficoltà che noi sempre, per le più profonde ragioni, sentiamo davanti a ciò che è irraggiungibile; quella difficoltà conduce alla scelta e infine allo stile. Poiché può tutto, Rodin trascura il fatto che noi non abbiamo bisogno di tutto. Ignora i semplici bisogni della tranquillità, dell'equilibrio e della compiutezza, perché non li riconosce come sentimenti limite. Egli deve dimenticare il peso perché non lo porta in sé, né vi è reso attento dal suo messaggero, la difficoltà. Così egli cresce troppo per la misura terrestre e finisce nel suo fatale mondo di meraviglie. Il suo sistema e il suo destino sono quelli del virtuoso. Anche il virtuoso non trova attriti quando crea, ma non produce risonanze; crea con sentimento, ma senza sentire, e va al di là di ogni possibile desiderio. Anche il virtuoso è un nemico del suo materiale, uno che cerca di "oltrepassarlo". Ma dato che l'essenza del materiale riesce a imprimersi e a rendersi familiare solo con la resistenza quotidiana, dato che solo attraverso la fatica essa diventa qualcosa di umano e si incorpora nell'organismo con tutta la forza della sua resistenza, quelli che lo "oltrepassano" non ottengono alcun premio. È così dovunque. L'essenza del violino viene dalla difficoltà di suonarlo. Ed è naturale che un Paganini, per il quale suonare il violino non comporta più alcuna difficoltà, debba creare opere che vanno "contro il violino". Allo stesso modo Rodin crea delle opere che sono "contro la pietra", opere che di fatto – proprio come in Paganini – sono contro l'uomo. Chi vuole farsi un concetto del virtuosismo di Rodin guardi questo splendido disegno,

nel quale il laccio di una linea ha catturato tutti i movimenti che fluttuano, e rivolga subito dopo il suo sguardo su un marmo. Vedere come tutta la ridda di gesti, tutta la vita che scorre e che stava nel disegno sia ora affluita nella pietra è uno spettacolo macabro. Come se lo scalpello fosse una penna, Rodin ha seguito l'occhio e ha instillato nel marmo la sua emozione più tenue, vi ha immesso quel che vi è di più fluido, quel che è vero perché è fuggevole, fino a che nel marmo tutto ciò che è pietra non ha finito per cedere. Le sculture di Rodin danno precisamente la sensazione del marmo; ma quel che sentiamo è solo la buccia, non il nocciolo del marmo; solo la sensazione della nostra mano che si posa sul marmo, ma non quella del marmo che pesa sulla nostra mano, cosa che come tale è invece la sensazione fondamentale di un'arte robusta come la scultura. Partendo semplicemente dalla mancanza di peso si può spiegare ogni difetto di Rodin, ogni sua assurdità. Di qui si capisce che egli rovina il suo materiale, che non migliora il suo soggetto, che nel suo lavoro pensa all'attrattiva e alla morbidezza invece che alla calma e a una nobile ruvidezza. E si capisce la sua inconcludenza, la sua incapacità di comporre. Come pure il fatto che là dove egli si pone dei compiti monumentali tutto gli riesce particolarmente male. Così nella *Porte de l'Enfer*. Perché la più grande serietà dei suoi pensieri rimane solo letteratura e si rende ridicola, se non è sostenuta dalla più grande serietà della forma. E come la sua anima, incondizionata, diventa aria, oppure una specie vento cifrato, il suo mondo di movimento, mai chiuso, diventa uno scherzo senz'anima e grottesco. E la sua Apocalisse diventa un ballo delle cose ultime. La tragedia di Rodin è che la sua forza di liberazione, con la quale egli pensa di poter esprimere il mondo, fallisce proprio gli obiettivi più liberi e riesce ad esprimere soltanto il caos. Ma più tragica ancora della sua tragedia è l'ironia che egli ha prodotto nelle sue poche cose realmente grandi. Non abbiamo bisogno delle sue opere "aperte", ma egli ne ha fatte anche di chiuse. Il *Balzac*, nel quale la presenza del mantello impedisce ogni eccesso, è un'opera significativa e compiuta. *L'Homme au nez cassé*, con la sua materia grigia quasi a vista, e molte teste di ritratto sono forti e raccolte: rimangono tali perché non possono scappare da nessuna parte, e in esse ci sono gesti, perché non ci sono membra nelle quali i gesti possano sparpagliarsi. Le sue opere più belle e più profonde sono però i torsi, nei quali egli compie il suo sacrificio all'ira del peso. Ed è un sacrificio grandioso. Perché i torsi mostrano tutto ciò che ha, ma senza di lui. La sua dispersiva volontà viene tolta di mezzo e ne rimane solo il frutto più produttivo. Se qualcosa dell'opera deve essere salvato, quella volontà deve scomparire. L'arte ha lasciato che

Rodin, attratto da tutte le nuove forme di liberazione, inseguisse una libertà senza condizioni, ma solo per spingerlo *ad absurdum*. Con lui l'arte ha prodotto un esempio crudele, mostrando grazie alle sue opere intere e ai suoi torsi con che cosa deve fare i conti la libertà e con che cosa, infine, deve essere ottenuta la buona condizionatezza.

Ma per dare al mondo anche un esempio affermativo, l'arte ha creato anche l'altro scultore, Aristide Maillol. Questi è il più chiaro complemento dell'altro. Ciò che rende grande una scultura, e che a Rodin manca, Maillol ce l'ha; ciò che la impedisce, e che Rodin possiede, a lui manca. È appena il caso di aggiungere qualcosa su di lui in questa sede. Egli è interamente preso dalla terra e dalle sue forze. Nulla è più importante e maturo del suo peso, un elemento che lo avvicina e lo protegge, che gli ha trasmesso in silenzio nel sangue ogni comando e ogni divieto. Perseguire una volontà sbagliata non gli è possibile, e questo nella scultura è praticamente tutto. Egli ha capito il peso e ha svolto con devozione il piccolo ruolo che il peso lascia all'artista: distribuire il suo grande senso nel caso singolo, impregnarne continuamente il corpo, consacrare e trasformarlo per la nuova vita. Tutte le sue donne di bronzo attingono con il loro dolce peso questa santa metamorfosi. Egli l'ha raggiunta in ogni elemento. Esse hanno dato via una parte della loro vita e in cambio hanno ricevuto qualcosa della pesante vita del bronzo, che si è meravigliosamente mescolata con quella precedente. E si vede che in modo misterioso la nuova vita si è avvicinata alla nostra. Perché la relazione tra vita e pietra, questo stato originario, che non si è mai dato e che evidentemente appartiene solo al manufatto come suo *accidens*, è la concretizzazione dei più profondi desideri di statica che sono nell'uomo. È questa la forma nella quale noi comprendiamo il nostro proprio equilibrio davanti a tutto ciò che è anelito, la forma con la quale possiamo sperimentare la massima gioia. E questo è il valore vivo che è dato alla scultura, sempre silenziosa in mezzo a tutto il suo sviluppo: la sua auroralità conviene ad ogni fine, e il suo peso può portare del bene a ogni ora dell'uomo.

Summary

Leo Popper: *Essays on Aesthetics*

The present volume, translated and edited by Stefano Catucci, is the first Italian collection of Leo Popper's most significant essays. In this new edition it also contains the Italian translation of the *Dialogue on art* (1906) made in 1985 by Gianni Carchia.

Leo Popper (1886-1911) is a unique essayist of the early twentieth Century. He grew up in Budapest like György Lukács, a close friend of his, and died of tuberculosis before reaching the age of 25. After receiving a solid musical education in his early youth, he devoted himself mostly to painting and it is only in relation to this activity that he cultivated aesthetic theory and art criticism. This hierarchy of interests emerges very clearly from his essays, only a few of which were published during his lifetime.

Leo Popper approaches art from an immanent point of view. He places great importance on the technique, the materials, and the practical aspects of the artist's work. Such an approach enables him to re-elaborate in original ways many of the issues that were central to early twentieth-century debates on aesthetics: from the Ornament (Riegl) to functional beauty (Loos), from the difference between abstraction and empathy (Worringer) to that between talent and genius (Weininger). In all of these cases, Popper distances himself in radical ways from psychologism, as well as from the most extreme kinds of functionalism, and in his aesthetics he adopts "form" as a key concept.

Another important aspect of Popper's thought, as it emerges from his essays on *Kitsch* (1910), is the fundamental *ethical* dimension that underpins the entire formal structure of the work of art. *Kitsch* is a symbol of the ethical reversal of modernity, because it is both a challenge to the laws of weight and a type of individualism bound to failure. At the same time, however, a new means of transportation like the airplane (cfr. *Towards an Aesthetic of Airplanes*,

1910) shows how technology has yet to adjust its relationship with aesthetics.

All of Leo Popper's essays are informed also by another concept that had never discussed in great detail, though it undoubtedly represents his most original and lasting contribution to aesthetics: the notion of misunderstanding. According to Hans Robert Jauss, Leo Popper's approach to the notion of "misunderstanding" foreshadows the modern aesthetic of reception. And it is for similar reasons that György Lukács, whose early Works were strongly influenced by Popper, could describe him as «a unique case in the history of art criticism».

