

# Il pensiero di Pirandello sul ruolo della critica estetica<sup>1</sup>

KLÁRA MADARÁSZ

**I** I PENSIERI DI PIRANDELLO SULLA FORTUNA DELL'OPERA D'ARTE GIÀ ESPRESSA POTREBBERO ESSERE RACCOLTI SOTTO LA VOCE *INTERPRETAZIONE*, PERCHÉ SECONDO PIRANDELLO LE VARIANTI POSSIBILI DELLA RELAZIONE TRA RICEVENTE E OPERA D'ARTE SONO TUTTE DI CARATTERE INTERPRETATIVO, CARATTERIZZATE DA UN RAPPORTO DI DIALOGO CHE RENDE IMPOSSIBILE LA RICEZIONE DELL'OPERA D'ARTE NELLA SUA FORMA ORIGINALE. QUESTO È UNO DEI PENSIERI PIÙ FONDAMENTALI DELL'OPERA DI PIRANDELLO, NON SOLTANTO DI QUELLA TEORICA, MA ANCHE DI QUELLA ARTISTICA, CHE RIAPPARE SEMPRE NELLA SUA ARTE, BASTA MENZIONARE QUI SOLO I *SEI PERSONAGGI*, CHE NE È LA FORMAZIONE PIÙ CONOSCIUTA.

Ci sono due prototipi di rapporto tra l'opera d'arte già espressa e il ricevente. Nel primo caso l'opera non ottiene una nuova forma materiale, solo una spirituale: è il caso del godimento artistico, quando il pubblico pronuncia un giudizio soggettivo o il critico d'arte esprime un giudizio estetico dell'opera, con l'aiuto della scienza estetica. Nel secondo caso l'opera d'arte già espressa ottiene una nuova forma materiale in conseguenza della ricezione, esercitando un influsso sull'opera originale: è il caso delle traduzioni, delle illustrazioni, del teatro.

La presente relazione tratterà più dettagliatamente il rapporto della critica con l'opera d'arte, volendo presentare l'opinione di Pirandello sul ruolo e sul compito del critico e dell'esteta; ma prima vorrei riassumere brevemente i suoi pensieri anche sull'altro tipo di rapporto, quello tra opera d'arte e ricevente.

I.1. In quanto alla ricezione del pubblico specialistico, cioè la traduzione, l'illustrazione musicale o artistica, e il teatro – che possono essere considerati come interpretazioni del ricevente, coscienti, espresse e materializzate – le opinioni di Pirandello possono essere riassunte così: anche se si realizza che l'opera d'arte giunge dall'anima

all'anima, non è possibile che l'opera non muti, soprattutto se vogliamo fissare la nostra ricezione in forma di traduzione, di illustrazione o di una recita teatrale. La trasformazione che accade durante la «traduzione», è inevitabile; la traduzione da un linguaggio all'altro, ogni procedura che fa sì che l'opera d'arte si presenti in una diversa forma materializzata rispetto all'originale, è falsificazione, trasformazione, infatti, ricreazione dell'originale, ma non è una vera e propria creazione, perché non è la creazione di forma propria di un pensiero originale.<sup>2</sup>

I.2. È un altro il caso in cui l'opera non ottiene una nuova forma materiale, solo spirituale: così è il semplice godimento artistico, e anche la critica estetica. In questi casi non si ricrea l'opera d'arte originale, ma si tratta di esprimere un giudizio in base alla risonanza che si effettua tra una forma interiore creatasi nel ricevente e l'opera d'arte. Questo giudizio informa sulla risonanza, ne è l'espressione. Si può dire che in quel tipo di rapporto tra il ricevente e l'opera la ricreazione è latente, l'interpretazione non è una riformazione, ma la rivelazione e l'esplicazione di una forma interna e latente. A vedere meglio, in un certo senso è un tipo di traduzione anche questa: dal linguaggio artistico l'opera d'arte viene tradotta nella lingua della quotidianità o in quella della scienza.<sup>3</sup>

I.2.1. In quanto alla ricezione da parte del largo pubblico quotidiano, essa è sempre problematica; se il pubblico è incolto, non coglie le sfumature dell'arte ed è ingannato dai ciarlatani. Se invece è colto, allora può darsi che non sia originale e rifiuti l'arte vera in nome delle regole della Retorica. È particolarmente difficile, se non impossibile, che un'opera contemporanea possa giungere da un'anima all'altra. Nemmeno le opere delle epoche più lontane possono sottrarsi ai malintesi del pubblico, soltanto le maggiori si salvano, quelle che vivono inspiegabilmente per sempre, ma solo nel cuore del pubblico della posterità. Nonostante tutto Pirandello dà molta importanza al dialogo tra il pubblico e l'opera d'arte: un pubblico buono funziona come una bussola speciale per l'artista.<sup>4</sup>

I.2.2. E ora ripercorriamo le caratteristiche del rapporto tra il pubblico specialistico, quello dei critici e teorici dell'arte, e l'opera d'arte.

La critica, concepita come rapporto di risonanza, dev'essere caratterizzata dall'onestà e dalla sincerità: quest'ultima è la condizione dell'articolazione della verità. La verità della critica è dunque una pretesa. Ma mentre noi riteniamo che la verità sia qualcosa di oggettivo, l'onestà e la sincerità offrono una misura soggettiva o per lo meno relativa. In fin dei conti la vera critica professionale non sarà diversa da un onesto giudizio di gusto che si basa sulle stesse basi soggettive – il gusto – del giudizio della maggioranza. Solo il tempo deciderà della verità di questi giudizi.<sup>5</sup>

Secondo Pirandello, però, si potrebbe fondare il giudizio di gusto anche sulla scienza, e allora la critica estetica sarebbe capace di rafforzare intellettualmente l'onesto giudizio di gusto.<sup>6</sup> Ma non saranno la Retorica e le teorie astratte dell'estetica a fornire i principi della critica d'arte, dato che il loro approccio rimane superficiale partendo dalle regole concernenti la forma esteriore e le generalizzazioni derivanti da essa. Il vero critico forma il suo giudizio in base alla forma interna (che non è da confondere con il contenuto, con l'oggetto), perché secondo Pirandello solo quella forma, sempre unica, è quello che conta dal punto di vista del giudizio estetico. Il vero

critico deve penetrare nell'anima dell'artista, deve capire la relazione dell'artista con la sua opera, e deve rivelare la logica poetica, che opera nella sua arte, la propria legge movente, il *sentimento della forma*.<sup>7</sup>

Non può farlo che partendo dalla singola opera concreta e facendosi creativo: creativo nel riconoscere attraverso la comunicazione artistica la logica poetica di cui è depositaria la forma, e creativo nell'esplicazione della stessa, in modo che diventi comprensibile anche per la ragione. Il critico o l'esteta deve rivelare perciò il movente nascosto, creatore della forma, la fonte propria dell'ispirazione poetica, perché è questo che conduce all'opera espressa, come anche alla comprensione profonda dell'autore e dell'opera.<sup>8</sup> La comprensione non può essere preconcepita, come la «pura» critica letteraria (concepita in chiave retorica) e, in generale, come tutte le teorie estetiche astratte, ma deve essere radicata nella singola opera concreta.<sup>9</sup> Una critica che parte dalla singola e concreta opera d'arte può essere consolidata molto meglio dalla psicologia che dalla Retorica o dall'estetica metafisica.

Non si tratta dunque di scartare il giudizio del gusto, ma di consolidarlo con le ragioni intellettuali della mente.

La critica estetica, appoggiata dalla psicologia, potrebbe dunque ribadire l'opinione soggettiva del ricevente, basata o sul suo gusto o, peggio, sulle norme della Retorica, come anche sui principi dell'estetica metafisica: perché il compito della critica è di penetrare nel mistero dell'arte, e attraverso questo anche in quello della vita.

Comprendendo l'artista, l'opera d'arte singola, e il processo della creazione, e rivelandone la logica poetica, la critica estetica esplica, ragionando, tutto ciò che l'artista ha creato nella sua ispirazione, istintivamente.<sup>10</sup> Una critica estetica concepita così sarebbe la scienza dell'arte e, nello stesso tempo, la scienza della vita. Però il critico, che scrive una critica secondo questi principi e ignora le aspettative del pubblico, resta solo.<sup>11</sup> In quanto alla critica contemporanea, Pirandello è pessimista: gli pare che nemmeno la scuola dia critici veri (oltre che scrittori), ma soltanto *citatori*.<sup>12</sup>

Invece non è compito della critica fornire prescrizioni all'artista riguardo ai problemi dell'epoca, da interpretare artisticamente. Il problema non è dell'epoca, ma dell'artista: è il travaglio dello spirito attivo, dal quale vuole liberarsi appunto esprimendolo. E il critico, riportandolo alla luce, aiuta la comprensione dell'arte e della vita stessa.<sup>13</sup>

Considerando la convinzione di Pirandello anche sull'essenza dell'arte è chiaro che la scienza estetica deve essere una scienza conoscitiva, fondata sulla psicologia. Per lui l'opera d'arte è una realtà viva e concreta, un ente unico, e perciò anche il suo approccio deve basarsi sulla comprensione della sua singolarità. Il punto di partenza del giudizio estetico è l'impressione che abbiamo dell'opera d'arte, in quanto quest'ultima è riuscita a suscitare un'emozione, una catarsi in noi: questa è una comprensione realizzata in un certo senso nel modo d'essere artistico. Se vogliamo andare oltre e sapere più dell'arte, delle sue caratteristiche generali, dobbiamo rivolgerci non alla filosofia né alla Retorica, ma alla psicologia, dato che tale disciplina si occupa della natura e delle leggi dell'anima umana, che si esprime anche nell'opera

d'arte, e secondo le proprie regole. Secondo Pirandello il fattore comune necessario per formare un giudizio estetico oggettivo si trova nel processo della creazione artistica: il fatto estetico può essere afferrato, anche «filosoficamente», solo a conoscenza di quello psicologico. Un altro argomento in favore della psicologia è che si tratta di una scienza atta ad afferrare l'empirico ed a scoprirne le leggi e che l'arte è appunto esperienza. L'estetica non può essere un puro discorso speculativo, perché è la dottrina della conoscenza empirica, sensoriale, con particolare riguardo alla conoscenza artistica. La filosofia invece lavora con l'astrazione: come potrebbe descrivere l'esperienza artistica, la cui essenza è appunto la sua concretezza unica, con i suoi concetti?

Considerando la soggettività inevitabile della conoscenza psicologica e artistica potremmo facilmente pensare che si tratti di un'estetica relativistica e della ricezione, di un approccio che tende a sfocare i limiti tra la poetica e l'estetica e, perciò, difettando della misura oggettiva, sia inadatto a compiere la funzione classica della critica estetica: cioè dare un giudizio valutativo. L'intenzione di Pirandello però non poteva essere affatto la relativizzazione, per lo meno riguardo ai valori è escluso. Egli piuttosto cercava nella critica una nuova metodologia che, mentre è capace di riconoscere le leggi interne dell'opera singola, nello stesso tempo è capace anche di valutarla a norma di una misura della realizzazione artistica. La misura di Pirandello infatti stima la risonanza tra l'artista e il ricevente, il critico. Riassumendo semplicemente le conseguenze di tale punto di vista, la realizzazione artistica è di alta misura se si crea la risonanza. È un tema eterno nell'estetica, discusso anche oggi, di cui Pirandello fu uno dei primi ad avviare un approccio moderno.

Potevamo accorgerci già al tempo del saggio su Cantoni<sup>14</sup> che, secondo Pirandello, l'approccio dell'opera d'arte non lo si può fare partendo semplicemente dalla forma esteriore, chiusa ed espressa. Pirandello pretende da parte del critico processi simili a quelli dell'artista, una certa penetrazione, intuizione dei processi creativi, mediante l'opera d'arte, prima che il critico dia il giudizio estetico. L'accento cade dunque sui processi creativi, necessariamente rivissuti da parte del critico. Purtroppo Pirandello non spiega se quest'immedesimazione empatica da parte del critico funziona anche come misura della valutazione estetica o ne è soltanto una condizione necessaria; di conseguenza non separa nettamente la critica estetica dal semplice godimento artistico. La questione, riguardo alla quale possiamo affermare, con un po' di esagerazione, che è *punctum saliens* della teoria letteraria moderna, nata dopo Pirandello, dunque è questa: basta analizzare la risonanza soggettiva nata durante la ricezione dell'opera d'arte per rendere la critica oggettiva, o per creare qualche misura per il giudizio estetico?

Pirandello comunque afferma che il critico deve analizzare la logica poetica operante nell'artista e rivissuta empaticamente dal critico, in modo, che possa essere comprensibile dall'intelletto. E questa è un'indicazione chiara: dopo l'introspezione può seguire l'analisi scientifica.<sup>15</sup>

II. Un'altra risposta, simile, ma diversamente articolata, alla domanda sulla misura è la possibilità della critica umoristica, implicata nella questione dell'umorismo. Simile, in quanto anche la critica umoristica nasce in un rapporto di dialogo, come l'interpretazione, ma l'atteggiamento umoristico è un terzo tipo d'incontro

tra l'opera d'arte e il ricevente: è il caso in cui, ancora prima della nascita dell'opera, artista e opera, il ruolo del creatore e il ruolo del ricevente si incontrano, nello stesso spirito dell'artista. L'artista quasi si strappa in due e, all'atteggiamento del creatore si affianca anche quello del ricevente, del critico, e le riflessioni create di conseguenza, ancora durante il processo di creazione, si presentano anche nell'opera. È questa la tensione che Pirandello definisce come *sentimento del contrario* nell'opera d'arte umoristica. Ma Pirandello si occupava non soltanto dell'effetto dell'incontro tra creatore e ricevente in una persona, realizzatosi nell'opera d'arte; dice, a proposito dell'opera di Cantoni che l'umorista è critico del sentimento, critico fantastico. Non si può non intuire: il critico fantastico, l'artista, che raffredda, allontana la propria emozione forse è appunto quel critico che è tanto indispensabile per lo sviluppo della letteratura. È artista quando si avvicina al suo oggetto con empatia, ed è critico, quando lo esamina alla luce dell'intelletto: dunque il buon critico, che segue la strada giusta, non è altro che un umorista. Semiartista.<sup>16</sup>

Allora la misura perde il suo carattere fuoristante, quasi del tutto, più che nel rapporto interpretativo: opera dentro il processo creativo, ma non valuta, piuttosto oppone. Non è dunque *misura* nel senso classico.

Bisogna giudicare l'arte, dunque, in modo critico e al modo dell'artista, nello stesso tempo, con sentimento e con intelletto. Da tale posizione umoristica sembra possibile che si possa conoscere nello stesso modo la realtà artistica e la realtà effettiva, mediante la scienza estetica e mediante l'arte, scienza della vita; la conoscenza dunque della realtà effettiva e di quella artistica non richiede in sostanza un metodo diverso. Anche questo è un riconoscimento implicito nel fenomeno chiamato *umorismo*.

Secondo Pirandello il compito della critica estetica, sia dal punto di vista dell'interpretazione sia dal punto di vista dell'umorismo, è il conoscere: conoscere l'artista e, penetrando nel suo spirito, conoscere la logica poetica, la scienza che opera nella sua arte. L'estetica è una scienza conoscitiva, il cui metodo principale è l'empatia.

III. Riguardo alla valutazione del pensiero di Pirandello sul compito della critica estetica, possiamo affermare che, visto lo sviluppo dell'estetica del Novecento, e la stessa formazione della teoria letteraria, le pretese di Pirandello sono senz'altro presentimenti progressivi.

Ora vorrei fare solo un accenno alla teoria estetica di Adorno, scelta tra i tanti svolgimenti in seguito, nel campo della filosofia, dell'estetica, della teoria letteraria. Adorno ha cercato (invano) la soluzione dello stesso problema estetico di Pirandello, alcuni decenni dopo di lui<sup>17</sup>. La sua aspirazione nel costruire il concetto del fatto estetico fa nascere dei pensieri che praticamente coincidono con le idee di Pirandello: il critico deve rivelare la scienza istintiva operante nell'arte, perché soltanto in questo modo può capire la verità dell'opera. Questo significa da una parte la ricostruzione dei processi creativi, dall'altra la comprensione di un'idea, fuori della dimensione della formazione, di un'oggettività, che viene trasmessa appunto dalla forma soggettiva creata dall'artista. Quest'idea, quest'oggettività funziona come spirito creatore, creatore della forma artistica, ma un'oggettività che esiste fuori dell'artista, come scienza poetica. Ecco il punto nel quale c'è coincidenza e differenza nello stesso

momento tra Pirandello e Adorno: secondo Pirandello questo spirito lo si potrebbe rivelare con l'aiuto della psicologia e non con un'analisi filosofica, perché opera dentro l'artista, inconsciamente, ma non fuori di lui.

Abbiamo visto l'insuccesso dell'approccio filosofico in questione nell'opera di Adorno, ma non abbiamo visto ancora fino a quale punto si potrebbe arrivare seguendo la via segnalata da Pirandello.

Forse Pirandello ha intuito la via di mezzo cercata anche da Adorno tra l'empirico e il generico; trova un momento generico che non è un'idealità, intesa nei termini della filosofia, e lo trova esaminando le condizioni psichiche della genesi dell'arte. Così sposta il discorso estetico dal piano filosofico a quello pratico, o piuttosto a quello delle leggi naturali. Nonostante ciò non si può rifiutare tale approccio dell'arte, perché se si accetta che l'arte stessa vive come fenomeno della natura,<sup>18</sup> allora anche la scienza che la esamina, a buon diritto può essere una scienza pratica. Se possiamo scoprire la verità della genesi e del modo di esistere dell'arte, quella ci aiuta a definire il ruolo dell'arte nell'universo. Se lo spirito sopra menzionato non fosse un assoluto, concepito nel senso filosofico, come Adorno fa, perché non potrebbe essere una legge, un modo di funzionamento psichico, che esiste in fondo all'esperienza estetica e che determina la qualità dell'esperienza umana?

Lo spirito che agisce nell'arte, perché non potrebbe essere la scienza poetica, descritta da Pirandello, che dovrebbe essere rilevata dal critico, prima appresa con l'intuizione, poi esplicitata in modo che anche la ragione possa intenderla? La scienza poetica, essendo la scienza empirica dell'artista, scienza intuitiva della vita, non è descrivibile a livello filosofico, piuttosto trovando le basi psicologiche comuni, agenti dentro l'esperienza concreta, sia quella dell'artista sia quella del ricevente.

Secondo questa prospettiva, dunque, rispetto all'identificazione dei fattori generici dell'esperienza artistica, una scienza naturale, la psicologia prende il testimone della staffetta dalla filosofia.

## BIBLIOGRAFIA

- Pirandello, Luigi: *Saggi* (a cura di Manlio Lo Vecchio Musti), Milano, Mondadori, 1939.  
*Saggi, poesie, scritti varii* («Tutte le opere di Luigi Pirandello VI. vol.»), Milano, Mondadori, 1960.  
 «Illustratori, attori e traduttori», in *Saggi, op. cit.*, pp. 229–246.  
 «Teatro e letteratura», in *Saggi*, pp. 1018–1024.  
 «Se il film parlante abolirà il teatro», in *Saggi*, pp. 1029–1036.  
 «Discorso al convegno 'Volta' sul teatro drammatico», in *Saggi*, pp. 1036–1042.  
 «Eccessi», in *Saggi*, pp. 906–911.  
 «Il momento», in *Saggi*, pp. 911–913.  
 «L'umorismo», in *Saggi 1939*, pp. 13–176.  
 «Teatro nuovo e teatro vecchio», in *Saggi 1939*, pp. 249–267.  
 «Il neo-idealismo», in *Saggi*, pp. 913–921.  
 «Scienza e critica estetica», in *Marzocco*, 1 luglio, 1900. Ripubblicato in Andersson, Gösta: *Arte e teoria*, Stockholm, Almqvist, 1966. pp. 225–229.

Pirandello, Luigi: «Un critico fantastico», in *Saggi 1939*, pp. 399–424.

«Per uno studio sul verso di Dante», in *Saggi 1939*, pp. 339–356.

«Illustratori, attori e traduttori», in *Saggi 1939, op. cit.* pp. 229–246.

«I sonetti di Cecco Angiolieri», in *Saggi 1939*, pp. 289–335.

«La poesia di Dante», in *Saggi 1939*, pp. 447–468.

Weiss János, *Az esztétikum konstrukciója Adornónál*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1995.

Madarász Klára: *Pirandello, az irodalomteoretikus. Pirandello esztétikai nézetei*. Tesi di PhD, Szeged, 1998. Dattiloscritto.

## N O T E

<sup>1</sup> Il pensiero di Pirandello verrà esplicito in base ai volumi indicati nella Bibliografia.

<sup>2</sup> Cfr. «Illustratori, attori e traduttori», in *Saggi 1939*, pp. 229–246.; «Teatro e letteratura», in *Saggi*, pp. 1018–1024.; «Se il film parlante abolirà il teatro», in *Saggi*, pp. 1029–1036.; «Discorso al convegno 'Volta' sul teatro drammatico», in *Saggi*, pp. 1036–1042.

<sup>3</sup> Cfr. «Eccessi», in *Saggi*, pp. 906–911; «Il momento», in *Saggi*, pp. 911–913.; «L'umorismo», in *Saggi 1939*, pp. 13–176.; «Teatro nuovo e teatro vecchio», in *Saggi 1939*, pp. 249–267.; «Il neo-idealismo», in *Saggi*, pp. 913–921.; «Scienza e critica estetica», in *Marzocco*, 1 luglio, 1900.; «Un critico fantastico», in *Saggi 1939*, pp. 399–424.; «Per uno studio sul verso di Dante», in *Saggi 1939*, pp. 339–356.; «Illustratori, attori e traduttori», in *Saggi 1939*, pp. 229–246.; «I sonetti di Cecco Angiolieri», in *Saggi 1939*, pp. 289–335.

<sup>4</sup> Cfr. «Eccessi», *op. cit.*, «Il momento», *op. cit.*, «Teatro nuovo, teatro vecchio», *op. cit.*

<sup>5</sup> Cfr. «Il neo-idealismo», *op. cit.*

<sup>6</sup> Cfr. «Scienza e critica estetica», *op. cit.*

<sup>7</sup> Cfr. «I sonetti di Cecco Angiolieri», *op. cit.*

<sup>8</sup> Cfr. «Per uno studio sul verso di Dante», *op. cit.*

<sup>9</sup> Cfr. «La poesia di Dante», *op. cit., passim*; e anche «Scienza e critica estetica», *op. cit.*, p. 226: «è innegabile che la scienza potrebbe non poco aiutare e corroborare la critica, la quale, da noi, è spesso o arida e nuda cronaca letteraria, o retorica superficiale, pedantesca e cervelottica, e anche l'estetica che è quasi sempre, purtroppo, metafisica applicata all'arte.»

<sup>10</sup> Cfr. «Scienza e critica estetica», *op. cit.*

<sup>11</sup> Cfr. «Il momento», *op. cit.*

<sup>12</sup> Cfr. «Il neo-idealismo», *op. cit.*, p. 919: «Era tempo, ripeto, di porre un argine a quest'irrompere della barbarie della lingua pel mancato freno degli scrittori, che non son né francesi, né italiani; e, nella scuola, che, abbottata da tante materie indigeste, non sa più partorire nemmeno un critico, ma dei citatori.»

<sup>13</sup> Cfr. «Teatro nuovo e teatro vecchio», *op. cit.*, pp. 255–256: «È possibile allora, che la Critica indirizzi con una certa sicurezza l'attività degli scrittori, invece di seguirla e di spiegarla...? (...) Non bisogna discutere in astratto ponendo e negando come esteriori ed esistenti per sé stessi certi indeterminati problemi dai quali si determina il 'nuovo'. Le menti aperte, gli spiriti creatori li trovano sì, ma senza cercarli (...) e li affrontano, ma senza forse neanche conoscerli nei loro termini astratti, e senza studio li risolvono. Perché non è vero che questi problemi siano del tempo, o che dal tempo possano assumerli gli spiriti creatori. Se questi spiriti sono davvero creatori, i problemi sono d'essi spiriti, e non sono un indistinto e un indeterminato nel tempo; (...) E sono problemi attivi appunto perché non enunciati dalla critica, ma da esprimere per mezzo dell'arte; (...) ma da rappresentare per mezzo dell'arte in una forma, che è la costruzione e la ragione stessa della loro vita perenne.»

<sup>14</sup> «Un critico fantastico», in *Saggi 1939*, pp. 399–424., apparso la prima volta nel 1905, nella *Nuova Antologia*, col titolo «Alberto Cantoni».

<sup>15</sup> Cfr. «Scienza e critica estetica», *op. cit.*, p. 226–227: «L'arte, studiata col sussidio della scienza, e non giudicata solamente dai sensi e dal piacere che se ne prova, assume subito un'espressione anche per l'intelligenza. (...) Ormai, dopo tanti pregevoli lavori, appar chiaro a tutti che in ogni arte è inclusa una scienza, non riflessa ma istintiva, giacché l'artista, creando, osserva per forza tutte le leggi della vita, pur senza conoscerle, essendo egli, per così dire, la vita stessa in azione. L'arte, per quanto libera, per quanto in apparenza indipendente da ogni regola, ha pur sempre una sua logica, non già immessa e aggiustata da fuori, come un congegno apparecchiato innanzi, ma ingenita, mobile complessa; e in questa logica, la critica con l'aiuto della scienza può ritrovar sempre le leggi dello spirito. *L'arte precede la scienza che pur contiene in sé* (...). E nelle sue opere l'arte riassume tutti i rapporti razionali, tutte le leggi che vivono nell'istinto degli artisti e a cui ella obbedisce senza neppure averne il sospetto. Ebbene, *la critica, col sussidio dell'analisi scientifica*, dalle combinazioni sintetiche e simultanee create spontaneamente dall'arte *può svolgere questi rapporti razionali e queste leggi e procurar così, nello studio di un'opera artistica, anche una soddisfazione intellettuale.* (il corsivo è di K. M.)

<sup>16</sup> Pirandello scrive a proposito di due opere di Cantoni, nella seconda parte del saggio *Un critico fantastico*: «*Scaricalasino* è un libro di critica drammatica, come *Pietro e Paola con seguito di bei tipi* è un libro di critica dell'arte narrativa. E Domenichina, che ha la malattia della verità, con la quale brucia, ma fa schiumare gli umori della gente, rappresenta in *Scaricalasino* la Musa comica; come *Paola*, nell'altro libro, rappresenta la Musa dell'arte narrativa. E sono dunque due simboli? No. Son due persone vive e vere. Voi sapete di aver tra mano due novelle critiche, perché così appunto le intitola l'autore; quasi a ogni pagina vi si parla e vi si discute, là d'arte drammatica, qua d'arte narrativa; ma la discussione letteraria non mortifica mai la creazione fantastica (...) La realtà restava immagine per lui, e il sentimento ch'essa gli destava, vivificava poi l'immagine stessa e dava valore espressivo alla rappresentazione artistica ch'egli ne faceva. Il Cantoni, insomma, non pestava il fiore per cavarne l'essenza odorosa, ma il fiore lasciava intatto e vivo, e ne raccoglieva delicatamente l'alito, cioè l'idealità essenziale e significativa. (...) Alberto Cantoni è, e vuol essere, in fondo, segnatamente un critico, ma un critico che *non si serve dei procedimenti della critica, bensì di quelli dell'arte.* Alberto Cantoni è un critico fantastico. È dunque, *un umorista.*» (in corsivo da M.K.) vedi «Un critico fantastico», *op. cit.* p. 406.

<sup>17</sup> vedi Weiss János, *Az esztétikum konstrukciója Adornónál*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1995. «Az esztétikai elméletnek ily módon két pólust kell számba vennie, és egymással közvetítenie: az esztétikai *tapasztalatot* és a *megértés* fogalmi vázát. Adorno szeretné elkerülni mindkét kézenfekvő végletet: a művészet értelmezésére alkalmazható filozófia kidolgozását éppúgy, mint az egyes művekben tökéletesen alámerülni nominalisztikus elemzési stratégiát. E végletek tudatosításának elmaradása képezi Adorno szerint az esztétikában tapasztalható általános káosz alapját: a filozófiai rendszer a műalkotások értelmezésekor csak önmagát képes megismételni, míg a nominalisztikus stratégia egy problematizálatlan ismeretelméleti pozíciót elfeltételez. Adorno ezekkel az elemzési eljárásokkal ellentétben a kiépitendő esztétikai elmélet legfontosabb feladatának a *művészet belső tendenciáinak tudatosítását* tekinti.», *op. cit.* p. 182.

«A mű megértése, Adorno ezt többször hangsúlyozza, *az alkotás folyamatának reprodukálását* követeli. (...) *A mű és az alkotó viszonyának* az elemzése az igazságtartalom kifejtése köré szerveződik. Az alkotó és a mű (relatív) függetlensége az igazságtartalom öntörvényűségét implikálja. Az alkotók, bármilyen jelentősek is, általában nincsenek tisztában a megkomponált mű igazságtartalmával, sőt, gyakran az értelmezési kísérleteket is visszautasítják. Ez a jelenség mindenekelőtt arra utal, hogy a műalkotás szellemét alkotó igazságtartalom nem értelmezhető a megformálás kontextu-

sában. (...) A művészi megformálás azonban, Adorno szerint, mindig is a megformálhatatlan kimondására törekszik. *A megformálásnak ezt a kimondhatatlan centrumát* Adorno a műalkotás igazságtartalmaként értelmezi. (...) E mozzanat *rekonstruálásának* feladata a műalkotások filozófiai elemzésének középpontja. (...) A művészet filozófiai elemzésének tárgyát, ebben a kontextusban, *a megformálás dimenzióján kívül eső szellem körvonalazása* alkotja.» *op. cit.*, p. 192. (il corsivo è di K. M.)

<sup>18</sup> Cfr. per esempio: «... disquisizioni, dispute vecchie e vane, che fece in ogni tempo la Retorica, e che si faranno sempre, finché non s'intenderà che non bisogna partire da leggi esterne a cui l'opera d'arte dovrebbe esser soggetta, ma scoprire la legge che ciascun opera d'arte ha in sé necessariamente; la legge che la determina e le dà carattere, la legge insomma della propria vita, se quest'opera d'arte è veramente vitale, legge, che non può essere arbitraria per quanto libera o capricciosa possa apparire; e finché non si considererà l'opera della fantasia come opera di natura, come creazione organica e vivente e, come tale, non se ne studieranno la nascita, lo sviluppo ed i caratteri; finché non si vedrà in lei la natura stessa che si serve dello strumento della fantasia umana per creare un'opera superiore, più perfetta, perché scevra di tutte le parti comuni, ovvie, caduche, più determinata, vivente solo nella sua idealità essenziale. D'arte astrattamente non si può parlare, in quanto che l'essenza dell'arte è nella particolarità; e la critica può esercitarsi a un solo patto, a patto cioè che essa penetri a volta a volta nell'intimo dell'artista (...) in: «Un critico fantastico», *op. cit.* p. 403.