

EDIZIONI DI «FILOSOFIA»

Torino, via Po 18

«FILOSOFIA», Rivista trimestrale
Abbonamento annuo L. 1200, semestrale L. 600
Le annate 1950, 1951 e 1952, ciascuna L. 2400
Conto corrente postale 2-37931.



BIBLIOTECA DI «FILOSOFIA»

AUGUSTO GUZZO, *La moralità*, L. 1500.

LUIGI PAREYSON, *Fichte*, vol. I, L. 1300.

La filosofia italiana fra Ottocento e Novecento (in corso di stampa).

LUIGI PAREYSON, *L'Estetica dell'idealismo tedesco*, vol. I, L. 1300.

GIUSEPPE CAPOGRASSI, *Introduzione alla vita etica*, L. 1000.

AUGUSTO GUZZO, *Germinale, VI: Discorsi 1938-1950*, L. 700.

FILOSOFIA DELLA SCIENZA

— GIUSEPPE TAROZZI, *L'Universo galileiano*, L. 200.

— FRANCESCO BARONE, *Il neopositivismo logico* (in corso di stampa).

GIACOMO MOSSA, *Il pensiero di Salvatore Tommasi*, L. 400.

STUDI E RICERCHE DI STORIA DELLA FILOSOFIA

ROMANO AMERIO, *Probabile fonte della definizione boeziana di eternità*, L. 100.

ADOLFO LEVI, *Il concetto di errore nella filosofia di Plotino*, L. 200.

CORRADO ROSSO, *Gassendi, «le doux prêtre»*, L. 100.

ROMANO AMERIO, *Il Sarpi dei Pensieri filosofici inediti*, L. 200.

VALERIO VERRA, *Reinhold e le «Lettere su la filosofia di Kant»*, L. 200.

GUIDO PEDROLI, *Scheler dalla fenomenologia alla sociologia*, L. 1000.

ARMANDO PLEBE, *Hegel filosofo della storia*, L. 1000.

PIETRO ROSSI, *Indagine storica e visione della storia in Arnold J. Toynbee*, L. 300.

Lire 100

DISCORSI E PROLUZIONI

Opusc. PA-I-430

LUIGI PAREYSON

FORMAZIONE
DELL'OPERA D'ARTE



EDIZIONI DI «FILOSOFIA»

Torino, via Po 18

al prof Annibale Paribie
con animo devoto

Rug. Parlyzon

Opus. PA-I-430-

FORMAZIONE DELL'OPERA D'ARTE



FORMAZIONE DELL'OPERA D'ARTE

Come si formi l'opera d'arte è problema che l'estetica filosofica non ha propriamente affrontato. L'hanno affrontato, invece, gli artisti: tutti, facendo le loro opere; molti, riflettendo sui propri atti; tanto più oggi, che tante poetiche vogliono inclusa nell'opera la consapevolezza del processo di formazione. I risultati di queste riflessioni raramente raggiungono il piano della filosofia, ma hanno l'inestimabile pregio di attestare un'esperienza concreta, sì che il filosofo non può prescindere, e l'estetica, quando voglia riflettere sull'arte, deve esplicitamente proporsi di risolvere quel problema.

Nella formazione dell'opera d'arte v'è un aspetto su cui è difficile, discutendone, raggiungere un accordo, ed è quello della « produzione », cioè del processo con cui si esegue e si realizza l'opera dandole un corpo e concretandola in un oggetto. È concezione diffusa, avvalorata da dottrine filosofiche e da testimonianze di artisti, che produrre non sia se non rendere un'immagine interiore: l'artista prima trova la forma e poi la esegue, sì che la produzione d'un'opera d'arte è l'esecuzione in segni fisici d'un'immagine interiore già compiuta e formata. A questa concezione si sono ribellati, soprattutto oggi, critici e artisti, i quali, basandosi sulla loro esperienza d'arte, affermano che nel processo artistico alla produzione dell'opera non preesiste l'immagine: la forma c'è soltanto a esecuzione compiuta, sì che la stessa realizzazione dell'opera è invenzione di quell'immagine che in essa prende corpo.

È difficile trovare tesi più contrastanti. Da un lato si disgiungono invenzione e produzione in due processi diversi e distinti nel tempo, col risultato che l'esecuzione non è che riproduzione di ciò ch'è stato inventato; dall'altro i due processi sono unificati a tal punto, che lo stesso eseguire si carica di capacità inventiva. Da una parte la forma c'è già prima dell'esecuzione, dall'altra solo dopo di essa, sì che l'esecuzione procede lì a colpo sicuro su un cammino tracciato, e qui alla cieca sino alla felice riuscita. Eppure ciascuna di queste opposte concezioni corrisponde a un aspetto reale della formazione dell'opera, pur non riuscendo a interpretarne l'intero processo.

Chi premette all'esecuzione dell'opera un'immagine interiore già formata si propone, senza dubbio, di spiegare un fatto innegabile: che l'artista, nel produrre, procede come se fosse guidato. L'artista

Dr. M. Sogno
Fu P. Valery

sa con certezza quando ha fallito nel segno e quando invece l'ha colto; è in grado di riconoscere la scoperta genuina dal tentativo mancato; distingue con sufficiente esattezza il segno che bisogna sopprimere o sostituire o correggere da quello che ormai può stare saldo e definitivo. Questa sicurezza di giudizio può far pensare alla presenza, nella mente dell'artista, d'un'immagine già compiuta, alla luce della quale egli riconosca le proprie riuscite e i propri fallimenti; e, infatti, da che cosa può l'artista riconoscere d'aver trovato se non commisurando ciò che va facendo a ciò che cercava?

Ma l'artista non dispone d'una guida evidente, quale sarebbe un'immagine interiore già compiuta e formata: il suo cammino non è segnato e sicuro, sì che gli basti incamminarvisi per giungere a buon porto, purché non intervengano difficoltà di mera esecuzione tecnica. Si tratta d'un processo in cui l'artista va cercando e tentando, sorretto e orientato da un'unica certezza: che, se la ricerca fosse compensata dalla scoperta, se il tentativo culminasse nella riuscita, egli saprebbe immediatamente riconoscere d'aver colto nel segno; sì che per spiegare l'insoddisfazione del fallimento e la gioia della scoperta non è necessario trascorrere subito a supporre nell'artista la presenza dell'idea chiara e definita: l'artista riconosce d'aver trovato ciò che cercava non in virtù di quella favoleggiata presenza, ma perché ciò che gli riesce colma un'attesa e soddisfa un'esigenza. L'esecuzione è dunque l'incerto cammino d'una ricerca, in cui la sola guida è l'attesa della scoperta.

Bisognerà dire allora, con la seconda concezione, che non c'è scoperta se non come compimento di un'esecuzione abbandonata a sé stessa? Così dicendo, si ha certamente di mira un aspetto non meno essenziale del processo artistico, ed è che non c'è altro modo di trovare la forma che quello di eseguirla, produrla, realizzarla. La forma si definisce nella stessa esecuzione che se ne fa, e diventa tale solo al termine d'un processo in cui l'artista l'inventa eseguendola; la scoperta avviene solo durante e mediante l'esecuzione; e solo operando e facendo, e cioè solo scrivendo o dipingendo o cantando, l'artista trova e inventa la forma. Finché il processo non è concluso, la forma non c'è, e tutto è ancora in gioco, e la menoma deviazione può condurre all'insuccesso, e ciò che doveva connettersi e rapprendersi può dissolversi e dissiparsi, sì che soltanto l'esito può assicurare l'autore sulla sua riuscita. La produzione artistica è un'avventura, e giustamente è stato detto che l'artista è un giocatore che tenta la fortuna: la sua esecuzione è *insieme* cercare e trovare, tentare e riuscire, provare e realizzare; egli deve fare l'opera, e soltanto a opera fatta si potrà dire se egli ha trovato la forma; prima non si può dir nulla, ché nel corso del processo domina l'incertezza e il pericolo del fallimento. Questa incertezza dell'artista

nel corso della produzione può far pensare che l'esecuzione sia abbandonata a sé stessa e, ciò nonostante, riesca nel proprio corso a farsi, essa stessa, invenzione e scoperta.

Ma se è vero che l'esecuzione è un'avventura, non perciò si può dire ch'essa sia librata su di sé, senza guida e criterio, affidata alla propria peripezia e condannata a nutrirsi del caso. Se nel corso della produzione non v'è direzione attualmente operante, non c'è nemmeno avventura, ma vagare senza meta, non c'è nemmeno tentativo, ma cieco e vano brancolamento; ché l'avventura ha una tendenza alla scoperta e una speranza di successo che già bastano a orientarla, e il tentativo già subisce di per sé l'attrazione della riuscita. Come potrebbe l'esecuzione abbandonata a sé stessa tracciarsi una direzione, e trasformare il già fatto in indicazione del da farsi? Affermare che l'artista è, in fondo, soltanto spettatore della propria opera, nel senso che ne ha l'idea non prima o durante, ma solo dopo l'esecuzione, significa lasciarsi sfuggire la natura del processo artistico, in cui opera, con nascosta ma vigorosa efficacia, il presagio dell'opera, la speranza del successo, l'attesa della scoperta.

Se la spiegazione che del processo artistico vien data da queste due concezioni è unilaterale, ciò dev'esser imputato a un pregiudizio comune a entrambe: l'affermazione che la forma c'è soltanto come formata. Sia che la si pensi preesistente alla produzione che la rende ed esegue, sia che la si veda solo al termine dell'esecuzione che l'ha inventata realizzandola, sempre si suppone che la forma c'è solo come formata, quasi che nascesse già matura e sorgesse già compiuta. Che vale insistere sul fatto che l'esecuzione è guidata e orientata, se poi, mantenendo quel presupposto, si trascura d'indagare il processo d'invenzione che trova la forma e si suppone la consegna, già tutta inventata e scoperta, alla produzione che dovrebbe realizzarla? E che vale rammentare che il processo artistico è una vicenda di tentativi, in cui invenzione ed esecuzione vanno di pari passo, se poi, trascinati ancora da quel presupposto, si finisce per abbandonare questa vicenda a sé stessa, senza direzione né guida?

Imboccata questa via, non si potranno evitare due conseguenze opposte, ma egualmente necessarie: da un lato, l'esecuzione resa superflua; dall'altro, l'invenzione resa impossibile. Se la produzione non è che esecuzione di una forma già formata, tutto è già stato inventato e scoperto: l'opera c'è già, e non si tratta che di darle un corpo e una consistenza fisica. L'esecuzione che sopravvenga alla forma già compiuta si riduce a riprodurla e copiarla: cosa del tutto estrinseca, di cui la forma non ha intimo bisogno, e che per conto suo non le aggiunge nulla di essenziale. E se al contrario l'esecuzione è abbandonata al proprio corso, non s'intende come possa trarre da

sé la capacità di orientarsi e d'inventare: se il caso non soccorre, come può da una ricerca non orientata risultare la scoperta, e da ciechi brancolamenti prodursi la riuscita? Da un procedimento disordinato e caotico non emergerà mai una coerenza della forma conclusa in sé stessa. La scoperta, insomma, rimane o semplicemente presupposta nella sua realtà o assolutamente inspiegata nella sua possibilità: a queste conseguenze non possono sottrarsi né la romantica affermazione della mera interiorità della forma, né l'esasperata accentuazione della pura ricerca stilistica.

Certo, si ha ben ragione di affermare che la forma c'è soltanto in quanto formata: la forma o è opera compiuta o non è, e coincide senza residuo con essa, sì che prima dell'opera, compiuta perfetta esistente, non si può propriamente dire che la forma ci sia. Finché dura il processo artistico, la forma non c'è; c'è, invece, a produzione compiuta e riuscita, e soltanto allora. Ma tutto ciò va detto nei confronti delle idee vaghe e impalpabili, delle velleità indefinite e infeconde, dei progetti e degl'intenti destinati a restare pie intenzioni e buoni propositi: insomma, nei confronti di monconi d'idee, che per intrinseca impotenza non riusciranno mai a trasformarsi in una forza propulsiva, in una carica di energia, in una potenza di sollecitazione. Di fronte alla sterilità di ciò che rimane vago, impreciso, indistinto, inafferrabile, si ha ben ragione di opporre che la forma c'è soltanto quando sia tutta scoperta ed eseguita, e che prima regna il dominio delle buone intenzioni e il vano erramento della fantasticheria. Ma che la forma esista soltanto quando è insieme inventata ed eseguita non basta per affermare che tutto ciò che precede la scoperta sia, sempre e solo, pio desiderio, moncone d'idea e sterile proposito: prima dell'avvento della forma c'è pure qualcosa che l'annunzia e la fa presagire, che tende ad essa e ne crea l'attesa, che dirige e orienta l'artista nella sua produzione; e questo qualcosa è lo « spunto », nel quale la forma, che pure non esisterà che a processo concluso, già opera e agisce a guidare quello stesso processo da cui emergerà nella sua compiutezza.

Se così non fosse, l'opera d'arte non potrebbe mai esser considerata nell'unico modo che la renda comprensibile, e cioè come la riuscita d'una serie di tentativi. Tentare non è né andare alla cieca né procedere a colpo sicuro; né vagare al buio sino al momento dell'improvvisa illuminazione, né seguire un cammino già tutto rischiarato. Il tentare non è tanto incerto da ridursi a brancolamento, né tanto sicuro da prendere la via regia; ma piuttosto è costituito da un misto d'incertezza e di sicurezza, in cui, finché dura la ricerca, il rischio non instaura il regno del caso e la speranza non si muta ancora in certezza. Il tentativo ha del disordine e dell'ordine

insieme, ché la norma che lo guida non è mai così evidente da indicare in anticipo la scoperta, e la serie dei fallimenti non è mai così disastrosa da non convertirsi in qualche suggerimento della riuscita.

Il tentare non è né ignorare il cammino, né imboccare la strada, ma piuttosto aprirsi la via: non è la vertiginosa apertura di infinite possibilità equivalenti, né la precisa coscienza d'una possibilità unica da realizzare, ma piuttosto lo sforzo di districare da un groppo di possibilità quella che permette la riuscita. Prima che tecnica della selezione, il tentare è tecnica della scelta: per esaurire il processo di selezione bisognerebbe mettere a prova tutte le possibilità, ma v'è una scelta preventiva, che ne elegge solo alcune scartando senza esame le altre; e se il criterio della selezione è la verifica, quello dell'elezione è un discernimento che già presagisce la riuscita per giudicare della prova, già presente il compimento quando ancora il processo è in corso, già punta sulla conclusione per consolidare il già fatto. Senza questa anticipazione della forma futura non resterebbe, nel campo del possibile, che una serie infinita di possibilità, fra cui il solo arbitrio potrebbe esser criterio di scelta, e, nel campo della realizzazione, un deposito disorganizzato e precario, esposto a un facile dissolvimento e incapace di reggere ogni ulteriore costruzione. Il tentare, perciò, dispone di un criterio, indefinibile ma saldissimo: il presentimento della riuscita, il presagio del successo, l'anticipazione del compimento, la divinazione della forma.

In virtù di questa anticipazione il tentare è l'unica operazione che sappia saldare, fra loro, ricerca e scoperta, le quali, altrimenti, non s'intende come possano continuarsi l'una nell'altra. Senza il tentare la scoperta non potrebbe mai concludere una ricerca, e il cercare non potrebbe nemmeno sperar di scoprire. Il tendere alla scoperta, ch'è presente in ogni cercare, si svilirebbe a mera fiducia nel caso, se la ricerca procedesse a tentoni, e si disperderebbe in un'opaca certezza di possesso, se la ricerca andasse a colpo sicuro; ma nel tentare, quella speranza e quell'attesa diventano esse stesse pregnanti e feconde, si fanno coscienza d'un'occulta attrazione da parte della meta, si accentuano in presentimento della scoperta. E così scoperta e ricerca si saldano insieme, perché il cercare si carica del presagio della scoperta, vedendola come prodotto della propria attesa e ricompensa alla propria speranza, e il trovare s'intrinseca al cercare, convertendone la speranza e l'attesa in presentimento e divinazione.

E quest'anticipazione della forma non è propriamente una conoscenza precisa e una chiara visione, perché la forma esisterà soltanto a processo concluso e riuscito; ma nemmeno un'ombra vaga e una pallida larva, che sarebbero idee monche e propositi infecondi; si tratta,

veramente, d'un presagio e d'una divinazione, in cui la forma non è trovata e colta, ma intensamente attesa e sperata. Ma questi presentimenti, sebbene intraducibili in termini di conoscenza, agiscono nell'esecuzione concreta come criteri di scelta, motivi di preferenze ripudi sostituzioni, impulsi a pentimenti correzioni rifaciture; anzi, l'unico modo di avvertirli è precisamente questa loro efficacia operativa, per cui nel processo di produzione l'artista continuamente giudica vaglia apprezza, senza sapere donde veramente provenga il criterio delle sue valutazioni, ma sapendo con certezza ch'egli, se vuol riuscire, deve operare secondo apprezzamenti così orientati; e solo a opera fatta, volgendo lo sguardo indietro, capirà che quelle operazioni erano come indirizzate dalla forma ora finalmente scoperta e realizzata. La divinazione della forma si presenta perciò soltanto come legge d'un'esecuzione in corso: non legge enunciabile in termini di precetto, ma norma interna dell'operare teso alla riuscita; non legge unica per ogni produzione, ma regola immanente d'un singolo processo.

Se questa è la natura del processo artistico, bisognerà dire che la forma, oltre che esistere come formata al termine della produzione, già agisce come formante nel corso di essa. La forma è attiva prima ancora che esistente; impellente e propulsiva prima ancora che conclusiva e appagante; tutta in movimento prima di poggiare su di sé, raccolta intorno al proprio centro. Durante il processo di produzione la forma, dunque, c'è e non c'è: non c'è, perché come formata esisterà solo a processo concluso; c'è, perché come formante già agisce a processo iniziato. Né la forma formante è qualcosa di diverso dalla forma formata, perché la sua presenza nel processo non è come la presenza del fine in un'azione che vuol raggiungere uno scopo: se il valore di tale azione risiede nella sua adeguazione al fine prestabilito, invece il valore della forma consiste nella sua adeguazione con sé stessa. E, infatti, la formazione riesce quando riesce, né c'è altro criterio per valutarne l'esito che la riuscita, e solo a opera compiuta si vede come il processo fosse orientato dal suo stesso risultato di là da venire.

L'apparente paradossalità di questi enunciati attesta che qui ci troviamo nel cuore del processo formativo. Che c'è di più paradossale d'un processo la cui unica guida è il suo stesso risultato futuro, la cui unica norma è qualcosa che non esiste ancora? Come si può pensare che l'opera sia al tempo stesso risultato e legge d'un processo di formazione? Si vieta la comprensione dell'opera d'arte chi dimentichi che la forma non esiste prima d'essere eseguita; ma se la vieta non meno chi non sappia vedere la forma già presente nell'esecuzione che se ne fa. Eppure è ben questo l'arcano procedimento dell'artista: nel suo produrre egli è guidato dalla stessa opera che va facendo; persegue una meta ch'egli non sa quale sia se non

quando l'avrà raggiunta; opera in conformità dell'intravisto felice risultato della sua stessa operazione; conosce con evidenza la norma dei suoi atti solo quando, ad opera fatta, non ne ha più bisogno; riesce con la divinazione a prevedere qualcosa che si concede alla vista soltanto quando poi esiste nella sua conclusa compiutezza.

Ma qui si presenta una difficoltà che giova affrontare decisamente e fissare con attenzione. Dire che nel processo artistico la forma è insieme formata e formante non significa interpretarlo come uno sviluppo organico? Anche in un processo organico il prodotto è, insieme, produttore; e la scelta e selezione delle varie possibilità è regolata da una finalità interna ch'è la stessa forma futura; e l'espansione, sottratta al rischio d'una moltiplicazione incontrollata, è messa a frutto da una concentrazione che permette al tutto di condensarsi e poggiare su di sé, di rapprendersi e consolidarsi intorno al proprio centro, di confermarsi e garantirsi nel proprio equilibrio; e tutti i movimenti, come reclamati dalla forma che stanno producendo, vi tendono con una vigorosa e armonica cospirazione. E infatti alla formazione d'un'opera d'arte si possono facilmente attribuire, e sono stati molte volte attribuiti, i caratteri d'uno sviluppo organico: il movimento univoco che attraverso una crescita e maturazione conduce dal germe alla forma compiuta; la permanenza della forma intera in ciascuno dei suoi stadi, sì che l'incremento non è una costruzione che aggiunge e compone, ma una crescita che va dall'interno all'esterno; la spontaneità del processo, in cui non v'è distinzione fra progetto, operazione e risultato, perché la stessa forma va facendo sé stessa nel suo crescere e maturare. Così l'opera d'arte appare come la maturazione d'un processo organico di cui essa stessa è il germe, la legge individuale di organizzazione e l'interna finalità: essa esiste soltanto quando è stata fatta nell'unico modo in cui poteva esser fatta; è fine a sé stessa soltanto in quanto è il fine della propria formazione, la legge del proprio sviluppo, l'energia operativa della propria crescita, l'artefice interno della propria maturazione; e non si rivela se non realizzandosi, non ha valore fuori della propria esistenza, la sua indipendenza è la sua stessa spontanea organizzazione.

Ora, se le cose stanno in questo modo, se cioè l'opera d'arte si fa da sé, non si dovrà concluderne che non l'uomo, ma l'opera è la protagonista dell'arte, e che l'attività dell'artista è soltanto una forma di obbedienza? Non si dovrà dire che l'artista non inventa, ma scopre la forma, e che la sua attività, per quanto attenta e operosa, non fa che assistere al prodursi dell'opera, seguendone e accompagnandone lo sviluppo, favorendone e promuovendone la crescita, secondandone e aiutandone i movimenti? Ma anche chi, mes-

sosi per questa via, ha affermato che la poesia nasce, cresce e matura come una pianta, sì che al poeta non rimane che « affidarsi alla legge secondo cui fioriscono la rosa e il giglio »; anche chi è giunto a dire che la statua è già contenuta nel blocco di marmo da cui lo scultore deve cavarla, sì che lo scalpello non fa che toglierne il « soverchio »; anche chi si è indotto a queste affermazioni conosceva, per diretta esperienza, la penosa e macerata vicenda di tentativi, ricerche e prove in cui l'artista va costruendo, componendo e quasi fabbricando la sua opera, e non pensava a fare dell'artista un semplice strumento o ricettacolo del processo con cui l'opera va formando sé stessa.

Ché questo è il grande mistero dell'arte: l'opera d'arte si fa da sé, eppure la fa l'artista. E dire che l'opera si fa da sé è alludere a un processo univoco che, quando riesce a svilupparsi, va linearmente dal germe al frutto maturo, e in cui la forma concretesce su di sé permanendo intera in ogni grado di sviluppo; mentre dire che l'opera è fatta dall'artista è alludere a una serie di tentativi alle prese con molteplici possibilità e diverse direzioni, in cui alla forma si giunge componendo, costruendo e unificando. Com'è possibile che nel processo artistico siano compresenti sviluppo spontaneo e direzione cosciente, svolgimento univoco e molteplicità di possibili, crescita e maturazione da un lato e costruzione e composizione dall'altro?

Eppure i due aspetti si accordano, come appare evidente a chi sappia considerare il processo artistico dai due punti di vista, diversissimi, dell'artista che fa l'opera e dell'opera fatta e riuscita. Dal punto di vista dell'artista alle prese con l'opera da fare prevale la serie dei tentativi, la vicissitudine alterna di scoperte e fallimenti, trovate e correzioni, la molteplicità dei possibili svolgimenti, la coscienza di dover dirigere il processo verso la sua riuscita; ad opera fatta, svanisce l'alone dei tentativi mancati e delle molteplici possibilità sterili, e il processo si rivela lineare anche se non trionfale, univoco dal germe alla forma lungo il filo d'una legge individuale di organizzazione. Ciò che dal punto di vista dell'opera è germe, embrione, organizzazione, maturazione, è, dal punto di vista dell'artista, rispettivamente spunto, progetto, tentativo, riuscita; e infatti l'artista sa che l'opera gli vien bene quando lo spunto ch'egli lavora è come un germe, e l'abbozzo ch'egli traccia è come un embrione in sviluppo, e la peripezia dei suoi tentativi già ruota intorno a una legge di organizzazione, e la riuscita a cui perviene è come il frutto d'una maturazione. Dal punto di vista dell'opera l'incremento è stato un'espansione e una crescita, in cui la stessa formazione ha determinato e imposto gli scarti e le scelte; ma l'artista sa che, dal punto di vista del suo lavoro, si giunge a costruire e comporre solo attraverso la selezione e la scelta, sì ch'egli deve interro-

gare le mute pretese del frammento per sapervi aggiungere ciò che gli manca, e dirigere gli scarti in modo da raggiungere la conclusione del processo solo attraverso una progressiva chiusura, in cui l'eliminazione di una possibilità recia via via la soppressione di altre. S'intende che, a lavoro riuscito, l'artista giunge a porsi nel punto di vista dell'opera: placata l'irrequietezza dei tentativi, l'ansia della ricerca, il travaglio degli esperimenti, finalmente esonerato dall'ardua necessità delle cancellature e dei rifacimenti, uscito infine dall'alterna vicenda della speranza che percorre il successo e del disgusto che ripudia il già fatto, lasciata alle spalle la difficile audacia delle improvvisazioni e la raccolta pausa del calcolo, l'impetuoso o timido avanzamento e la cauta o disperata soppressione, allora soltanto, volgendo lo sguardo indietro, egli capisce che, pur nell'incerto procedere dei tentativi, uno solo è stato il cammino effettivamente percorso, ed era l'unico possibile, quello voluto dall'opera, quello ch'egli andava cercando quando fra i molti svolgimenti possibili tentava faticosamente di aprirsi la via; e comprende che se nell'opera riuscita non si può più cambiar nulla, ed essa riposa su di sé in un'insostituibile armonia, ciò è perché il cammino fra lo spunto e l'opera è stato univoco, e l'opera è stata fatta nell'unico modo in cui poteva e doveva esser fatta; e, rimemorando i propri sforzi, capisce che ciò ch'egli doveva cercare e saper trovare era lo svolgimento che non si poteva non dare; sì che si può persino dire che il processo artistico è quello in cui la mira di chi lo compie è di mettersi nel punto di vista dell'opera ch'egli va facendo, e in cui solo se egli giunge a porvisi l'opera riesce e vien bene.

Ma come precisamente si accordino le due attività, quella dell'opera che si fa da sé e quella dell'artista che fa l'opera, è problema che si risolve solo se ci riportiamo al momento in cui comincia il processo di formazione, e cioè al sorgere dello spunto. Quando lo spunto c'è, l'artista sente che non è più solo con sé stesso: è in compagnia dell'opera, che, appena concepita, è ancora da fare, ed esige d'esser fatta nel suo modo. Lo spunto ha una sua indipendenza, e dev'esser cura dell'artista mantenerlo e fissarlo, perché tutto il processo artistico consisterà precisamente nel definire e determinare lo spunto in questa sua indipendenza, sino a farne un'opera vivente di vita propria. Lo spunto, dunque, sia che si presenti con un impeto perentorio e irresistibile, sia che timidamente emerga come un semplice suggerimento, sempre è venuto incontro all'artista, e s'impadronisce della sua mente a stimolarla o addirittura a ossessionarla.

Ma che cosa sarebbe questa indipendenza dello spunto senza l'attività dell'artista, che non solo lo riconosce e accoglie, ma anche

Logica

lo attende e prepara? Anzitutto, lo spunto si presenta fra mille altre idee, e l'artista deve saperlo riconoscere fra quelle, sí ch'esso vale non tanto per la violenza del suo impeto o per la sua sia pur debole sollecitazione, quanto per l'atto d'attenzione con cui è accolto e vagliato. Quante volte ci accade di infatuarci d'un'idea sino a crederla feconda e degna di sviluppo, e poi di trovarci a mani vuote, con un lavoro sprecato e un'assiduità male applicata? E talvolta un'idea che, convenientemente fermata e nutrita, potrebbe rivelarsi pregna di fruttiferi svolgimenti, è da noi rinnegata come sterile: lampo non saputo fissare, seme non saputo coltivare. Tentiamo d'isolare lo spunto prima che sia accolto in una risposta: è una cosa inerte, che magari poteva, all'interno d'un'altra reazione, diventare uno spunto diversissimo, o persino dileguare senza reazione da parte di alcuno. Perciò lo spunto è nulla fuori del riconoscimento che gli si dà, e l'attività dell'artista nell'accoglierlo e nel fissarvi l'attenzione lo costituisce nella sua natura. E, inoltre, si può ben dire che l'attenzione con cui l'artista lo ferma non è che un prolungamento della fertile attesa con cui egli l'ha assiduamente sperato. Infatti lo spunto deve rispondere a un'attesa; altrimenti, anche ammesso che venga, non sarebbe nemmeno avvertito, e passerebbe senza conseguenze. Anche per questo verso, allora, lo spunto è nulla senza l'attività dell'artista: non sorgerebbe nemmeno se non fosse atteso e preparato, e non può presentarsi che sul prolungamento di quella stessa aspettazione ch'esso colma. L'attesa esige il suo spunto, quello che può nascere solo lí, in quella speranza e attenzione, in quella preparazione e fecondità, sí che attenderlo è già evocarlo, e chiamarlo in modo tale ch'esso, presentandosi, appaia come prodotto da me che così l'attendevo. Anche quando mi viene improvviso, e sorprende me stesso che pure l'attendevo, appena lo accolgo capisco ch'è proprio quello che aspettavo, ch'è proprio il mio spunto, che non poteva venire che a me e che non poteva non venirmi.

Tutto, dunque, nel sorgere dello spunto dipende dall'attività dell'artista, e solo dentro e mediante quest'attività esso può presentarsi e agire nella sua indipendenza. Il vero artista è colui che trova sempre spunti intorno a sé, né è necessario che si ponga a cercarli: basta che si guardi intorno per esser subito assediato da suggerimenti non sollecitati; messe a profitto dalla calma potenza del suo sguardo, persino le occorrenze del caso si trasformano in germi fecondi, sí ch'egli può stare in un'attesa fiduciosa e tranquilla. Ma nella paziente fiducia di quest'attesa, come non v'è la tensione di chi sta in agguato, così non v'è l'inerzia di chi rassegnato aspetta; perché se questa aspettazione ha da esser feconda, e riuscire ad attrarre ciò che può colmarla, dev'esser così attenta, così tesa, così vigilante, da tradire un'attività in continuo esercizio, un'intensa e solerte alacrità, pronta

a provocare l'avvento d'uno spunto ad ogni occasione. Ora, un'attesa così attiva e produttiva, che, appena occorsole ciò che aspettava, subito si volge a riconoscerlo, è l'intenzionalità formativa, che l'artista ha impresso a tutta intera la propria esperienza. È una volontà d'arte, che assorbe in un'intenzionale formatività tutta la vita spirituale, e diventa una carica d'energia, un modo di vedere formando e di guardare costruendo, che converte in spunti i menomi incidenti, ed entra in atto alla menoma occasione, sí che l'artista trova di fronte a sé, come germe da svolgere, quello stesso spunto ch'egli ha non solo atteso, ma prodotto, non solo evocato, ma costituito, non solo preparato nella sua qualità, ma anche istituito nella sua indipendenza.

Se anche il sorgere dello spunto dipende dall'attività dell'artista, lo stesso si può dire dello svolgimento che ne trae l'opera compiuta. Certo, lo spunto richiede ed esige il suo svolgimento, quello che solo può definirlo in una forma; l'artista sa di non poter gli dare uno sviluppo qualsiasi, di non poter trattarlo a caso e arbitrariamente, di non poterlo forzare in altre direzioni. L'indipendenza in cui egli l'ha istituito e lo mantiene gli appare già come una specie di compiutezza: e infatti lo spunto è il germe dell'opera, è la stessa opera in stato embrionale, e quindi ha un'intenzionalità tutta sua, una tendenza alla sua propria forma, un destino di organizzazione; e questa sua vocazione formale s'impone alla mente dell'artista, sia che urga prepotente e impetuosa quando la vena rompe trionfalmente ogni indugio, sia che si limiti a premere saltuariamente gli sforzi verso la riuscita.

Ma questa direzione univoca voluta e impressa dallo spunto non agisce indipendentemente dall'attività dell'artista. Intanto all'artista lo spunto si presenta distratto in una molteplicità di sviluppi possibili, fra i quali egli deve saper trovare quell'unico che permette la maturazione della forma; e questa è impresa faticosa e durissima, che ha la strana prerogativa di far apparire come problema da risolvere ciò che in realtà è un germe da svolgere. Molte possibilità si presentano a prima vista eguali, e l'artista deve interrogarle per antivederne l'esito e saggiarne la fecondità; e può essere che scambi per buona una possibilità sterile, che, dopo averlo trascinato per una serie d'insuccessi, potrà trasformarsi in mezzo per evocare la possibilità genuina; e può darsi che nel gioco dei possibili sviluppi egli perda l'orientamento, e lo spunto, impoverito da una falsa ricchezza, gli s'isterisca per via; e può accadere che nell'inseguire le varie possibilità gli venga fatto di tracciare un abbozzo, che di per sé porterebbe a una forma diversa da quella inizialmente prospettata, ed egli dia così inizio a un nuovo processo di formazione, rinnegando

o dimenticando o accantonando il primo, a meno che, non sapendo sacrificarne uno, li persegua entrambi, e l'opera gli venga mostruosa e informe, incapace di saldarsi in una stabile compiutezza. Lo svolgimento richiesto dallo spunto non ha dunque la perentoria evidenza d'una legge da obbedire, ma dev'esser riconosciuto e saputo trovare, e solo in questo riconoscimento opera e agisce: senza i tentativi con cui l'artista sprigiona, dalla confusa gravidanza del germe, una chiara vocazione formale, la legge di organizzazione non sarebbe nulla; senza il propizio ambiente della ricerca artistica, in cui soltanto può svolgersi e fruttificare, la stessa vitalità del germe s'isterilisce e muore. L'intenzionalità dello spunto, dunque, opera *dentro e attraverso* l'attività dell'artista, che ne è l'unica sede possibile.

Ma v'è di più: l'attività dello spunto non è nulla se non agisce come attività dell'artista. Lo sviluppo richiesto dallo spunto l'artista lo deve non soltanto scoprire, come se esistesse nell'ipotetici limbi delle essenze, ma lo deve compiere e fare egli stesso. Si tratta certo d'uno sviluppo univoco, di cui ogni momento è necessario; ma tale necessità e univocità l'artista la scorge solo se esegue e compie lui stesso il movimento richiesto, e non prima. Ogni operazione riuscita gli si svela, una volta fatta, come l'unica che si doveva fare; ma per saperlo bisognava che la facesse, e solo facendola giunge a vedere ch'essa, ed essa sola, doveva esser fatta: prima, era una delle tante possibilità da tentare; fatta che sia, diventa *la* possibilità che ci voleva. La legge di organizzazione della forma agisce come norma degli atti dell'artista *mentre* egli li compie, e non prima; egli deve farli, perché la norma entri in atto; essa non interviene che a sanzionare il ritmarsi dell'operare artistico come sviluppo organico. Non si può dunque dire che in un processo artistico riuscito l'artista non fa che seguire e accompagnare lo svolgimento del germe e lo sviluppo organico della forma, quando invece lo compie ed esegue lui stesso.

Del resto, lo spunto è il momento in cui l'intenzione formativa che l'artista ha impresso a tutta la propria esperienza si fa singolo processo di formazione, produzione d'un'opera determinata, individuale legge di organizzazione d'una forma: esso condensa in sé, sotto l'aspetto d'una tendenza tutta propria, la stessa volontà d'arte che l'ha costituito, sì che quando l'artista si adopera a formarlo e svilupparlo, non gli aggiunge un'attività estranea, ma prolunga la propria nell'atto stesso che cerca e adotta la legge individuale di organizzazione in esso contenuta. Per quanto il suo sforzo sia tutto diretto a mantenere lo spunto nella sua indipendenza, a meglio interrogarne la vocazione formale, egli in fondo si trova davanti a qualcosa di familiare, a qualcosa che ha saputo far emergere da sé stesso, e che ora esige da lui uno sviluppo adeguato. L'artista, certo, non ha e non deve avere altre esigenze che quelle dell'opera da fare, sì ch'egli deve

esigere da sé stesso proprio ciò che l'opera richiede da lui; ma si tratta pur sempre della *sua* opera, dell'opera in cui deve culminare un processo formativo cui egli stesso ha dato vita, e che non poteva prender le mosse che dalla *sua* esperienza e dalla *sua* iniziativa.

Attività dell'artista e legge di organizzazione dell'opera non possono, dunque, andar disgiunte: quando l'attività dell'artista si condensa in un singolo processo di formazione, vi si ritaglia dentro, a ritmarla in un ordine necessario, la legge di organizzazione. E precisamente in questo consiste il grande mistero dell'arte: come possa l'uomo, la cui attività non procede che per tentativi, riuscire a fare prodotti organici. Qui entra in funzione il tentare: un' *inventività* capace di figurare le possibilità molteplici e insieme di trovare fra di esse l'unica buona, in modo che la bontà di questa tanto più risalta dalla varia molteplicità di quelle. Nel regno delle molteplici possibilità, la cui contingenza rischia ogni momento di evocare la sconfinata libertà dell'arbitrio, l'artista deve saper ritagliare la perentoria necessità d'una legge, l'insostituibile unicità di un ordine, la ferrea legalità d'una norma, che non sopprimono quella contingenza, ma la fanno brillare d'una luce nuova e inattesa. E in ciò sta il fascino dell'opera d'arte: essa meraviglia e colpisce per la contingenza del processo che la compie, e avvince e incatena per la necessità con cui la sua legge la tiene stretta in un'indissolubile armonia.

LUIGI PAREYSON

