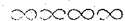


GIORGIO FANO

ARTE E LINGUAGGIO NEL
PENSIERO DI GUIDO CALOGERO

(Estratto dalla "Fiera Letteraria",
del 13 marzo 1955)



Mentre si sta per iniziare a Napoli il XVII Congresso di Filosofia, in cui saranno all'ordine del giorno i problemi dell'Arte e del Linguaggio, ci sembra interessante fermarci su un libro del Calogero (*Estetica, Semantica, Istorica* - Einaudi 1947) che è fra i pochissimi in cui si trova un apporto originale e intensamente vissuto all'Estetica postcrociana.

A nostro parere il libro manca talora di perspicuità concettuale e perchè esso è stato scritto in prigione, dove l'A. non disponeva degli agi e degli ausili necessari, e perchè il Calogero rifugge, per una pregiudiziale antirazionalistica, dalle troppo rigide e precise definizioni, e - cosa rara in un filosofo - preferisce le esemplificazioni (che hanno sempre qualche cosa di contingente) al ragionamento.

Egli parte dal concetto crociano dell'arte come sintesi di sentimento e immagine, ma non considera, come il Croce, la intuizione artistica come una categoria spirituale che investa tutta la vita. Non c'è speranza - egli dice - che intenda poesia chi crede che essa sia presente in ogni istante della giornata umana. Ci sono momenti in cui si fa o si gode dell'arte, e momenti in cui si ha tutt'altro per la testa; l'arte è la domenica nella settimana della vita (pp. 11-12).

Non esiste un bello oggettivo, il giudizio estetico è un'operazione spirituale e

quello che importa è intendere la struttura di tale operazione. L'esperienza estetica fondamentale è *la catarsi*, il « distacco », la contemplazione visivamente limpida e pur pateticamente esperta del dolore (p. 29).

Una fotografia senza valore d'arte, che stampata su una lastra di maiolica riproduca in un camposanto le fattezze di un defunto, sarà anch'essa, per il padre straziato, un'immagine, ma non certo una serena immagine estetica, bensì l'immagine di un insuperabile *pathos* angoscioso. Tuttavia, dopo anni, forse quella immagine potrà apparire bella al padre, e dargli in conforto di rivivere nella memoria le fattezze dell'estinto.

Che differenza c'è fra quella fotografia e un'opera d'arte come la stele di Hegeso? La differenza è questa: che il distacco estetico nel caso della fotografia serba un carattere di mera contingenza soggettiva, cioè di dipendenza da personali condizioni di spirito, mentre nell'opera d'arte il distacco è imposto dall'artista. Nel primo caso l'esperienza estetica è soltanto possibile, nel secondo essa è doverosa e non può mancare in chi riesca a comprendere l'opera (pp. 28-29).

Allo stesso modo si distingue la creazione estetica dal gusto estetico, cioè l'atto dell'artista che crea da quello di chi comprende l'opera altrui: l'artista deve

compiere egli stesso il distacco fra il sentimento e l'immagine (fra il *pathos* e lo *eidos*), mentre chi ammira il quadro o la poesia altrui, trova quel distacco già compiuto e fissato. Analoga è la distinzione fra la « bellezza di natura », in cui il distacco dev'essere di volta in volta conquistato dallo spettatore (per cui non è mai possibile una « interpretazione autentica » d'un paesaggio) e la bellezza d'arte in cui il distacco è imposto (pp. 23 e 32).

La creazione artistica non è una *creatio ex nihilo*, ma l'artista muove sempre da un sentimento - immagine iniziale, e la sua opera consiste nel modificare quel sentimento, nel dargli un ritmo, nel conferirgli quell'equilibrio lirico in cui consiste l'essenza dell'arte (p. 35).

Affinchè vi sia un'opera d'arte non basta il sentimento nè l'immagine, ma occorre un'« armonizzazione lirica » di immagine e sentimento (p. 302). Questo dell'*armonia* e dell'*equilibrio* è un concetto fondamentale dell'Estetica calogeriana, un concetto che ci viene suggerito con una quantità di esempi, ma di cui l'A. non ha ritenuto utile darci una rigida e univoca definizione. A quanto sembra l'*armonia* risulta quando un dato *pathos* viene equilibrato e purificato da un nuovo sentimento - immagine (cioè da un *pathos* che è insieme un *eidos*) (p. 97).

Il caso più tipico, il *locus communis*

della funzione catartica di codesto equilibrio lirico è quello del dolore che nel canto si disacerba, dei penosi affanni che acquistano nel ricordo un fascino diletto, come dice Eumeo ad Ulisse (pp. 72-73). Quello che il De Sanctis dice dell'Ariosto, cioè che nelle sue raffigurazioni non c'è mai immagine dolente a cui non sia posta accanto un'altra immagine che armonicamente la equilibri, si può considerare come la definizione della poesia in generale. Non importa però che si possa effettivamente individuare la presenza di due opposte immagini, ma importa che il conflitto ci sia stato e che l'equilibrio sia stato raggiunto (p. 45).

Uno degli aspetti più interessanti della teoria che stiamo esponendo è la sua distinzione dell'Estetica dalla Semantica, o meglio del momento *eidetico* (cioè intuitivo e rappresentativo) da quello *semantico* (cioè significativo o linguistico) (p. 38). Il Calogero si oppone alla identificazione crociana di giudizio interiore e giudizio espresso in parole: non è vero che chi parla male pensi anche male. Si può, infatti, pensare in idee e immagini quasi del tutto prive di parole; esiste, cioè, una ideazione diretta, asemantica, che si deve distinguere dalla ideazione parlata (p. 164). Convien dunque distinguere la percezione dall'intuizione (ad es. il gatto percepito sensibilmente dalla sua

immagine rievocata dalla memoria) e la intuizione dall'espressione semantica o linguistica: altro è il ritratto di mia moglie, altro il suo nome (pp. 164, 173, 178).

La pittura è un'arte asemantica, cioè direttamente espressiva, la letteratura e la poesia sono arti semantiche, cioè si servono di segni convenuti. Per distinguere le due forme d'espressione l'A. suggerisce il modo seguente: l'immagine asemantica può dar luogo a un'allucinazione, l'immagine significata dalla parola, no. Gli antichi hanno ingenuamente immaginato che un pittore abbia dipinto della frutta così bene da attirare gli uccelletti, ma nessuno direbbe che una descrizione letteraria possa essere fatta così bene da ottenere quello stesso effetto (p. 173).

Fra il quadro e l'immagine che esso esprime c'è un legame naturale, mentre tra la parola e il suo significato il legame è arbitrario (p. 179). Il primo vale « per natura », il secondo « per convenzione » - direbbero i Greci.

Il segno è connesso al significato dalla tradizione storica, ma quando, in determinate circostanze, quella tradizione venga interrotta e si riesca a iniziarne un'altra, il linguaggio continua a funzionare e - superato il primo disagio - nessuno si accorge più di dire *autista* negli stessi casi in cui prima diceva *chauffeur* (pp. 181).

Il linguaggio non è però un puro sistema di segni convenuti (come sono ad es. le scritture alfabetiche) ma vi sono in esso non pochi elementi pittografici e suggestivi. Le singole parole hanno un loro significato fondamentale indipendente dal suono, ma il fonema stesso porta con se un alone di immagini. Perciò l'A. distingue l'elemento *icastico* o *eidetico*, che è destinato ad orientare il nostro sguardo verso un precipuo contenuto dell'esperienza, dall'elemento suggestivo, che è affiatto al fascino musicale della struttura fonetica del linguaggio.

L'elemento *eidetico* ha la sua massima importanza nel linguaggio tecnico (per es. in espressioni come « cambio di velocità con terza silenziosa » - « carburazione con turbocompressore » e simili) dove quello che importa è la « spietata esattezza indicativa », epperò la prosa tecnica si può tradurre da una lingua all'altra senza gravi inconvenienti, mentre l'elemento suggestivo e musicale predomina naturalmente nella poesia.

Il Calogero si oppone tanto all'idea ingenua che un'opera di poesia si possa facilmente travasare tal quale da una lingua all'altra, quanto a quella crociata che dichiara del tutto impossibili le traduzioni: le traduzioni sono tanto più possibili quanto più l'elemento lirico è imperniato sul contenuto eidetico, tanto

meno quanto più vi collabora la suggestione musicale (p. 270). Da ciò si ricava un modo assai originale di considerare la musica: immaginiamo un linguaggio in cui il momento della suggestività abbia talmente prevalso sull'altro da annullarlo, e avremo la musica (p. 280). La musica è dunque un linguaggio che suggerisce sentimenti puri, per cui ogni elemento descrittivo e narrativo le resta estraneo. Le didascalie poste ad es. da Beethoven in certi passi della *Pastorale* (« gaia riunione di contadini », ecc.) hanno lo scopo di indicare le occasioni da cui erano nati i sentimenti espressi musicalmente, senza alcuna pretesa di descrizione.

Insieme alla teoria generale vi sono nell'opera del Calogero numerosi spunti per una più moderna classificazione empirica delle arti e delle forme espressive. Il tentativo ci sembra opportuno perchè noi tutti siamo convinti della vanità delle vecchie retoriche precettistiche, ma poiché non si può parlare d'arte senza fare in qualche modo delle distinzioni empiriche, continuiamo poi a usare quelle vecchie classificazioni che riescono spesso inadeguate a una più complessa esperienza estetica. Il Calogero cerca non solo di caratterizzare le singole arti distinguendo quelle semantiche da quelle asemantiche, quelle in cui predomina l'ele-

mento eidetico da quelle in cui prevale il pathos, ecc., ma cerca pure di individuare un certo numero di tipici « motivi lirici ». Per esempio il motivo dell'*inno* o della *lauda*, in cui l'equilibrio è raggiunto col solo fatto della contemplazione gioiosa, il motivo della *preghiera*, quello del *mistero*, ecc. (pp. 71-87).

Fra codesti motivi lirici egli annovera anche quello della *esemplarità*, per cui un dato personaggio o una data situazione vengono raffigurati come eterni paradigmi umani. Ad es. il Federigo da Montefeltro di Piero della Francesca o il Colleoni del Verrocchio sono non soltanto ritratti idealizzati di singoli individui, ma raffigurazioni dell'eterna volontà umana di dominio (p. 339). Si tratta cioè di immagini poetiche che fanno in qualche modo le veci del concetto, e che il Vico chiamava appunto « universali fantastici ». Codesto motivo ritorna — osserva l'A. — come nota insistente attraverso le pagine dei *Promessi Sposi*, tanto da costituirne il tema dominante (spesso, persino nell'atteggiamento d'un personaggio secondario, per es. nel « si figuri » del sarto, sentiamo che quella situazione diventa simbolo di innumerevoli altre); e anche a noi sembra che la caratterizzazione dell'A. colpisca bene quel qualche cosa di meditato e concettoso che è proprio dell'arte manzoniana.

na, assai meglio ad ogni modo che il « carattere oratorio » che vi notava il Croce.

Abbiamo cercato di dare con questi pochi tratti un'idea generale dell'Estetica calogeriana, e ci piacerebbe ora di sottoporla ad una discussione critica e distinguerne le parti che, a nostro parere, restano inferiori all'Estetica crociana, da quelle che rappresentano invece un punto di vista più progredito e comprensivo; ma l'esiguità dello spazio ci obbliga a rimandare tale esame ad altra occasione.
