

ACCADEMIA DELLE BELLE ARTI DI BOLOGNA

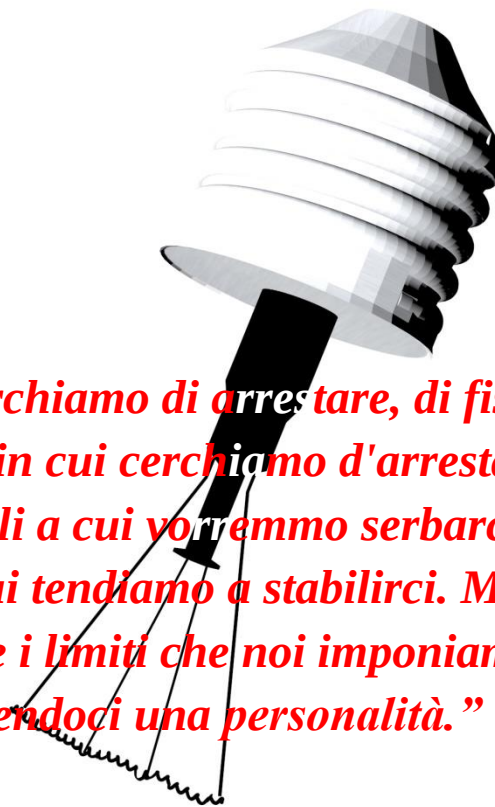
IL TEMPO E LA SUA RELATIVITA'

LA VITA CHE ANELA ALLA FORMA IN UNA CIRCOLARITA'
INARRESTABILE

Ludovica Tuzza
ANNO ACCADEMICO 2017/2018

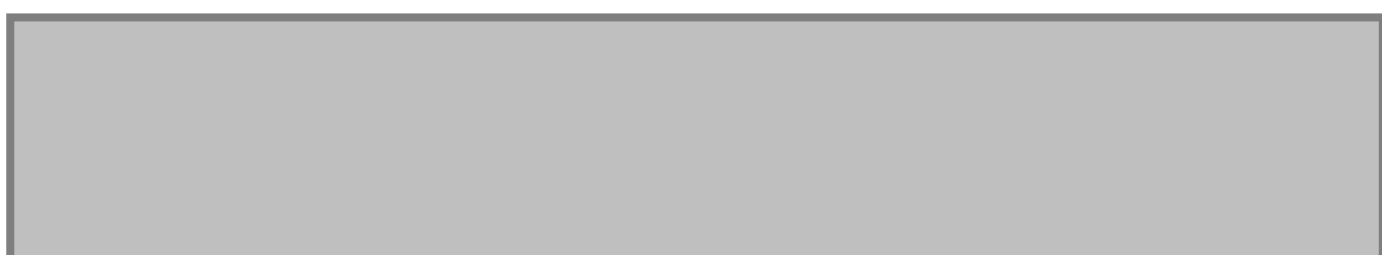
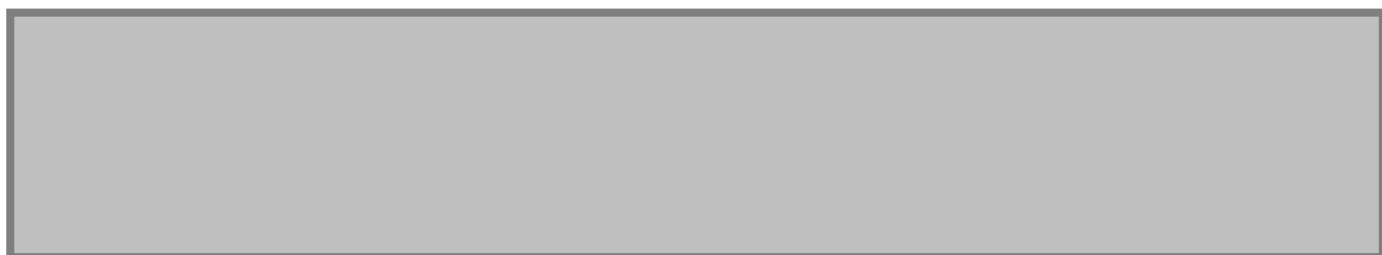
TEORIA E PRATICA DEL DISEGNO PROSPETTICO

PROFESSORE GIANGIACOMO CARA



“La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo di arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi. Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità.”

Luigi Pirandello, l'Umorismo.



ADRIANO TILGHER ANTITESI TRA VITA E FORMA

Il rapporto fra Adriano Tilgher e Luigi Pirandello nei primi decenni del Novecento fu caratterizzato dalla consapevolezza di entrambi di un legame importante, che portò ad una lunga collaborazione artistica e critica.

Il 10 luglio 1916, La Compagnia Di Angelo Musco debuttò al Teatro Nazionale di Roma con: Pensaci, Giacomino!, nella versione originale in dialetto siciliano. Solo dopo due giorni, sulle colonne de <<La Concordia>>, sarà pubblicato un giudizio pesante sull'arte di Pirandello.

Tilgher scriverà: “<<gli sciocchi possono scambiare per profondità il sorriso ironico del Pirandello sui suoi personaggi, ma chi ha buon gusto non si lascia ingannare>>”¹

Parole solenni che smentirà pochi anni dopo negli *Studi sul Teatro Contemporaneo*, definendolo <<straordinario lavoro>>. Questo è solo uno, dei primi episodi, delle tante contraddizioni alla base del loro rapporto.

Nel 1920 su <<La Stampa>> viene pubblicata la storia critica del teatro Pirandelliano, una ricostruzione che si baserà su un'intervista rilasciata dallo scrittore al <<Corriere della Sera>>. L'articolo Tilgheriano dal titolo *Il Teatro dello Specchio* sarà riportato anche l'anno successivo, in *Voci del tempo*, dal titolo *Luigi Pirandello*.

Nel saggio Tilgher definisce Pirandello un autore tra la realtà e la finzione e quando queste si trovano una di fronte all'altra l'impatto è violentissimo. Sostiene che egli rappresenta delle patologie dello spirito molto particolari, che lo porteranno ad un distacco dalla realtà intesa in senso universale.

Il saggio si conclude con l'identificazione del <<Teatro dello Specchio>> quindi riflesso dell'illusione che s'infrange e tutto ritorna <<come prima, peggio di prima>>.

Data decisiva è il 9 maggio 1921 quando verrà messa in scena, al Teatro Valle di Roma, la prima assoluta de *Sei personaggi in cerca d'autore* dalla Compagnia Niccodemi.

Nel giorno seguente <<Il Tempo>> pubblicò la recensione di Tilgher, che considerò la figura del Direttore ambigua, sostenendo che il secondo ed il terzo atto sono attraversati da motivi secondari. Come ulteriore motivo di confusione, aggiunge, i personaggi hanno un presentimento del loro destino.

Riconobbe però allo scrittore una strabiliante tecnica ed esperienza teatrale. *I Sei personaggi in cerca d'autore* è <<realizzazione imperfetta, ma idea geniale e, in conclusione, tentativo che non rimarrà sterile ma sarà fecondo di conseguenze che ci auguriamo salutari al nostro teatro>>.”²

La definizione più famosa Tilgheriana sul teatro di Luigi Pirandello appare nel 1922 nel saggio *Il Teatro di Luigi Pirandello*, definendo la sua drammaturgia attraversata da un dualismo fondamentale.

Una contrapposizione tra il fluire della Vita instabile in continuo mutamento e rinnovamento, e un mondo fatto di Forme immobili che tentano di comprimere quel flusso della vita. E' da questo che nasce la necessità della Vita di calarsi in una Forma, con la conseguente impossibilità di esaurirsi in essa. Questo concetto rende Pirandello un autore definito tagliente, ma oggi possiamo dire estremamente attuale.

Ora Tilgher definisce Pirandello “una rivelazione, un interprete che consente alla letteratura italiana di scoprire <<che lo spirito non è quella cosa semplice e a due dimensioni che finora aveva creduto>>, che esso è <<una voragine di cui lo sguardo non tocca il fondo, una inesplorata ragione risonante di strane voci, percorsa a volo da fantasmagoriche visioni, popolata di mostri sconosciuti, dove la realtà e l'errore, la realtà e la finzione, la veglia e il sogno, il bene e il male lottano in un groviglio confuso, nella penombra del mistero>>.”³

Questo giudizio Tilgheriano influenzerà le idee e la scrittura dell'autore.

Pirandello si inserirà in una polemica aperta nel 1922 tra Tilgher e Lucio D'Ambra, definendo il teatro una <<creazione>> contrariamente alla posizione di Tilgher che definisce l'arte <<originalità spirituale>> e non <<creazione>>. Con questo intende una <<nuova esperienza della vita>> che può anche riferirsi e impadronirsi di una vecchia materia dell'artista al fine di farne una <<nuova creazione>>.

Con l'adesione di Pirandello al fascismo, in seguito al delitto Matteotti, nel 1924 venne a crearsi una rottura tra il critico ed il drammaturgo. Alcuni intellettuali suoi amici, tra cui Beltramelli, Bontempelli e D'Amico, firmarono un documento a sostegno di Pirandello, chiedendone la partecipazione anche a Tilgher, che non accettò, e diede le sue motivazioni in un articolo pubblicato su <<Il Mondo>> il 28 settembre 1924: “<<Mentre qualunque iniziativa diretta ad onere di Luigi Pirandello artista mi ha, e mi avrà sempre, *toto corde* partecipe, sono obbligato ad astenermi dall'aderire alla vostra

¹A. Tilgher, *Pirandello o il dramma di vedersi vivere*, Solfanelli, Chieti 2013, p.5

²A. Tilgher, *Pirandello o il dramma di vedersi vivere*, Solfanelli, Chieti 2013, p.7

³Ivi, pag.8

iniziativa che, nella più favorevole delle ipotesi, non distingue abbastanza l'artista Pirandello da Pirandello uomo di parte, e di una parte che non è la mia, e che anche pei noi dei proponenti, mi ha tutta l'aria di una manifestazione più politica che artistica>>.”⁴

Fu Pirandello a scrivere al critico, il 18 ottobre, per invitarlo ad affiancarlo nell'elaborazione del suo Teatro d'Arte. Ne seguì, però, un periodo non facile. Tilgher nel 1927 pubblicò in forma anonima, sulla rivista <<Humor>>, un durissimo pezzo contro lo scrittore, mantenne poi il silenzio fino al 1940 quando, un anno prima di morire, sulla rivista <<Raccolta>> apparirà un lunghissimo scritto dal titolo *Le estetiche di Pirandello*.

Il fine era quello di rivendicare la responsabilità totale del dualismo tra la Vita e la Forma.

“Scriverà: <<a leggere certi scritti di Pirandello, verrebbe fatto di credere che quella formula si trovi ad apertura di pagina nelle opere di Pirandello, che basti sfogliarle per darci di naso sopra. Eh no! *Quella formula non si trova affatto nelle opere di Pirandello anteriori al mio saggio* (1922), e ad inventarla in quei termini fui proprio e solo io>>. E, più avanti, prosegue: <<Si dica quel che si vuole: è un fatto che senza quel mio saggio Pirandello non sarebbe mai giunto a tanta chiarezza sul suo mondo interiore; è un fatto che senza quel mio saggio Pirandello non avrebbe mai scritto *Diana e la Tuba*>>. ”⁵

E' evidente la rabbia di Tilgher che si sente tradito, queste sono parole amare, che non intaccheranno, però, le intuizioni e i lavori successivi dello scrittore.

Tilgher oltre che critico teatrale e letterario, fu anche un filosofo sensibile allo spiritualismo bergsoniano e al relativismo di matrice simmeliana; dal quale prende la sua interpretazione del relativismo.

Georg Simmel è estremamente presente nella produzione teatrale tilgheriana, il critico ne adatta la terminologia filosofica senza trarre ispirazione da essa.

Nella formulazione del concetto di dualismo tra la Vita e la Forma, che fu pubblicato nella prima edizione degli *Studi sul Teatro Contemporaneo* (1922), è evidente la ripresa di Simmel che ne parla in quei termini già nel 1918.

“Lo scenario di riferimento è la cosiddetta <<metafisica della vita>> di Simmel, all'interno della quale trova asilo la teorizzazione del contrasto fra Vita e Forma. La Vita, per il filosofo tedesco è l'elemento chiave, la condizione di possibilità nel Novecento per capire la realtà e l'origine di ogni manifestazione umana, un assoluto che l'uomo può conoscere solo come divenire, come conflitto interno alla stessa vita, la quale, per manifestarsi, ha necessariamente bisogno delle forme nelle quali viene racchiusa, nelle quali trova la possibilità di espressione. Tali strutture sono relative a particolari aspetti della vita <<che sono quindi destinati ad essere superati dal continuo fluire della vita stessa tesa a realizzarsi come divenire>>.”⁶

Ciò che Tilgher riprende nella sua analisi sull'estetica di Pirandello, è il concetto di vita che non può assumere una forma ma si serve di essa per superarla. Come scrive Simmel: <<L'eterno dissidio tra Vita e Forma è l'origine dell'inquietudine che prima o dopo si manifesta in ogni prodotto della vita>>.

Il filosofo tedesco sostiene che questo conflitto è presente nel contemporaneo, ciò sottolinea un ulteriore punto in comune con Tilgher, che lo definisce un momento rivelatore. Solo chi sa cogliere gli elementi di verità che sono posti in ordine sparso, sarà in grado di interpretare il proprio tempo, che è il tempo in cui la Vita si manifesta, attraverso la sua Forma; Forma attuale, né passata né futura.

Bisogna riconoscere ad Adriano Tilgher di aver <<scoperto>> Luigi Pirandello e di aver riconosciuto nei personaggi pirandelliani la provenienza di una realtà storicamente viva. Fu anche accusato di essere un <<critico filosofico>> e di imprigionare la produzione Pirandelliana all'interno di formule filosofiche, ma portò questo rimprovero sempre a suo favore andando oltre il testo, oltre l'effimero dello spettacolo, collegando il dramma dello scrittore alla più avanzata cultura del primo Novecento.

Luigi Pirandello definisce l'ultimo periodo del suo teatro con queste parole: “<<<Quando uno vive, vive e non si vede. Orbene, fate che si veda, nell'atto di vivere, in preda alle sue passioni, ponendogli uno specchio davanti: o resta attonito e sbalordito del suo stesso aspetto, o torce gli occhi per non vedersi, o sdegnato tira uno sputo alla sua immagine, o irato avventa un pugno per infrangerla; e se piangeva non può più piangere; e se rideva, non può più ridere, e che so io. Insomma, nasce un *guaio* per forza. *Questo guaio è il mio teatro*>>.”⁷

Da queste parole Tilgher ne trae la definizione il Teatro dello Specchio, teatro che aspira a svelare all'animo umano le circostanze e le situazioni, nelle quali è vissuto, senza averne coscienza. Così di colpo, gli viene rivelata l'immagine che è sempre stata per gli altri, e che gli altri hanno creduto fosse per sé. In linguaggio fichtiano-hegeliano possiamo definire questo passaggio dall'essere in sé all'essere per sé.

⁴ A. Tilgher, *Pirandello o il dramma di vedersi vivere*, Solfanelli, Chieti 2013, p. 9

⁵ *Ivi*, pag.10-11

⁶ A. Tilgher, *Pirandello o il dramma di vedersi vivere*, Solfanelli, Chieti 2013, p.13

⁷ A. Tilgher, *Pirandello o il dramma di vedersi vivere*, Solfanelli, Chieti 2013, p.21

Nel momento in cui ci troviamo di fronte allo specchio e vediamo chi siamo, nel riconoscerci, l'immagine riflessa ci mostra il chi eravamo. Così siamo costretti a vivere un capovolgimento del nostro mondo interiore. Mostrare al pubblico tutto ciò risulta un problema difficilissimo, che Pirandello è in grado di porre e risolvere, e che si può constatare nelle sue due ultime commedie: *Tutto per bene* e *Come prima, meglio di prima*.

Il Teatro dello Specchio non è una nuova fase di sviluppo dell'arte Pirandelliana, ma l'exasperazione degli elementi costitutivi di essa. Tramite l'umorismo Pirandello, stacca il reale dall'ideale, contrapponendo la verità e la realtà all'ideale e all'illusione. Opposizione che nel finale si scontrerà con un conseguente e violentissimo urto. In conclusione, ci si domanda se il tutto abbia un valore universale o semplicemente se l'autore abbia messo in scena certe particolarissime situazioni psicologiche. Non vi è risposta, e dopo il durissimo scontro si ritorna al punto di partenza.

Pirandello individua un'ulteriore opposizione, tra il vivere e il vedersi vivere, un aspetto certo filosofico che individuiamo nei suoi lavori teatrali.

“Chi vive, quando vive, non si vede, vive puramente e semplicemente. Chi, invece, vede la proprio vita, è segno che non la vive più, ma la subisce, la trascina come un peso. Vedere la proprio vita è, per ciò stesso, uscire fuori, morire ad essa in quanto determinata vita. <<Conoscersi è morire>>.”⁸

Aggiungerei in sostanza che lo scontro tra finito e infinito, tra reale e ideale consiste nel vedersi vivere.

Il punto centrale del dramma Pirandelliano, è nel momento in cui ci viene mostrato chi siamo con gli occhi degli altri, e non chi pensiamo di essere. Nel momento in cui siamo posti davanti allo specchio subiamo un forte trauma che ci porta ad un mutamento. Perché la vita secondo Pirandello ha due possibilità, da una parte deve darsi Forma, ma dall'altra in quanto vita è impossibilitata a risiedere in essa. “Dualismo di Vita e Forma, per cui la Vita non può non darsi Forma, ma, insieme, non può non tentare vanamente di spezzarla e di realizzarsi come informe illimitata libera Vita”.⁹

Possiamo dire in sostanza che, se un personaggio si vede vivere percepisce i suoi limiti e questo lo porta ad aspirare ad una libertà assoluta che non potrà mai raggiungere finendo, per morire o riadagiarsi all'antica Forma. Per vedersi vivere, si intende, semplicemente riflettere sulla propria vita. I personaggi Pirandelliani oltre che amare e soffrire ragionano su questi amori e su queste sofferenze, pensieri che si fanno concreti. “E poiché dei due elementi in lotta, la Vita e la Forma, non è la Forma che crea la Vita, è la Vita che crea la Forma in cui scorrere o stagnare, è chiaro il perché del *relativismo* di Pirandello.”¹⁰

Pirandello sostiene che ogni realtà e ogni verità si trovano dentro di noi, e che tutte le Forme che prendiamo nella nostra Vita sono effimere, durano solo per qualche istante.

Questa analisi scritta viene pubblicata tra il 1921 e 1922, e come saggio sugli Studi del teatro contemporaneo, nell'edizione del 1925, e in quella del 1928. Analisi che procede a descrivere tramite venti punti la figura e il ruolo dell'artista, prendendo il teatro di Pirandello come esempio positivo, ragionando sul rapporto tra vita e forma.

1

Che l'arte sia, a suo modo, armonizzazione, organizzazione, sintesi, e cioè creazione e attività, è un punto sul quale è oggi raggiunto l'accordo. Ma quanti hanno pensato a fondo e interiormente realizzato tutto ciò che la definizione, divenuta ormai, a furia di essere ripetuta, trita e banale, arte=creazione, attività, contiene? Ben pochi, di sicuro.

Nel primo punto, ci viene spiegato che l'arte attraverso una serie di passaggi quali: l'armonizzazione, l'organizzazione, la sintesi è una attività creatrice. Questo sarà un punto importante per Tilgher che lo porterà alla lunga riflessione sul concetto di creazione.

Viene posta la domanda “Ma quanti hanno pensato a fondo e interiormente realizzato tutto ciò che la definizione, divenuta ormai, a furia di essere ripetuta, trita e banale, arte=creazione, attività, contiene?” cioè quanti hanno pensato a che cosa contiene l'equazione arte=creazione. Risponde: “Ben pochi, di sicuro.”

Nel secondo punto inizia a esporci la sua tesi, con termini filosofici ed un linguaggio che può apparire a prima battuta difficoltoso, ma da un concetto semplice.

2

Se arte è attività e creazione, cioè produzione di sintesi non preesistente all'atto della sua produzione, segue che tanto v'ha d'arte in un'opera che d'arte vuol essere detta, quanto di originalità o novità: ciò che in essa v'ha di non nuovo, di non originale, di vecchio, d'imitato o ispirato, consciamente o inconsciamente, da altre opere d'arte, corrisponde a momenti non di creazione ma di recezione, non di attività ma di passività, e perciò non è arte.

Classificare, dunque, le opere d'arti in originali e non originali non si può: un'opera d'arte in quanto tale è sempre originale, ed è opera d'arte nella misura esatta della sua originalità. E' lecito, bensì, distinguere opere d'arte di piccola originalità: nel senso che quelle danno vita a una nuova visione della realtà, vasta profonda universale, nella quale tutto un mondo di rapporti viene stretto in unità; e queste, invece, si muovono nell'orbita di una visione del mondo già esistente, e soltanto ne approfondiscono o elaborano o svolgono qualche particolare, dando, così, vita a sintesi che, se in qualche loro particolarità hanno pur sempre un accento proprio e una fisionomia inconfondibile, nelle loro leggi e ritmi e sistemi generali di rapporti si riconducono a quelle già create da altri.

Tilgher in questo secondo punto, ci introduce al concetto di originalità.

⁸ A. Tilgher, *Pirandello o il dramma di vedersi vivere*, Solfanelli, Chieti 2013, p.31

⁹ Ivi, pag.32

¹⁰ Ivi, pag.34

Se l'arte è creazione e la creazione presuppone un'attività, e dunque l'arte deve produrre una sintesi che non esisteva prima che questa particolare creazione venisse realizzata, allora in un'opera d'arte che vuole essere detta tale ci devono essere all'interno degli elementi di originalità e di novità.

La presenza di questi elementi significa che quella determinata opera d'arte non preesisteva alla sua creazione.

Per quanto perfetta un'opera d'arte che non contiene questi elementi di originalità e novità, ma contiene la ripetizione di elementi vecchi presi da altre opere d'arte al fine di imitarli e seppur in un fatturato perfetto, questo tipo di opera non contiene in sé il concetto di creazione ma di recezione.

Noi recepiamo ciò che altri hanno fatto prima di noi, quindi non è attività ma come dice Tilgher è passività. Questo tipo di produzione non può essere considerata arte.

Risiede nell'originalità la condizione di possibilità di un'opera, che voglia definirsi opera d'arte.

L'originalità si ottiene nel voler costruire una forma non preesistente a se stessa, un'idea che si realizza in un prodotto inedito. Non basta, creare un'opera d'arte di piccola originalità, perché comunque nel concetto di piccola originalità c'è già qualcosa che altri hanno realizzato, mentre l'opera d'arte di grande originalità apre al nuovo e al mai visto.

3

Dal che discende come direttissima conseguenza che nessuna opera d'arte è esteticamente giudicabile in sé e per sé considerata, prescindendo affatto da riferimenti a quelle che l'hanno preceduta. Poiché solo riferendola a queste è possibile giudicare quanto di nuovo e di originale, cioè di arte, siavi nella sintesi che la costituisce come opera d'arte, e quanto, invece, di consciamente o inconsciamente imitato o accettato o ispirato da altre opere d'arte. Può accadere allora, ad esempio, che una statua, fino ad un certo momento giudicata un prodigio di bellezza, dopo che nuove scoperte archeologiche han tratto in luce tutta una serie di statue sepolte e dimenticate si riveli nient'altro che l'ennesima copia di uno stampo convenzionale, e per ciò destituita di vero pregio d'arte. Lo stesso quadro che attribuito a Rembrandt è giudicato un capolavoro, perde ogni valore artistico quando i documenti lo rivelino fattura, sia pure abilissima, di pittore moderno che ha imitato alla perfezione lo stile di Rembrandt. Perché? Non è sempre lo stesso quadro? Certo. Ma nel primo caso esso appariva prodotto di un'attività tutta spiegata, di una vivente originalità e creazione in atto. Nel secondo, invece, appare frutto di abile imitazione, cioè di uno stato di relativa passività dello spirito. A distruggere dalla base ogni pretesa immediatezza di gusto e di giudizio ed a fondere l'equivalenza di critica d'arte e storia dell'arte l'equivalenza di arte e originalità basta da sola.

Ora ci viene spiegato che nessuna opera d'arte si può giudicare se non in relazione a quello che l'ha preceduta, perché se si ritrovano in questa determinata opera d'arte, dei segni di opere d'arte precedenti, allora quest'ultima non sarà un'opera d'arte.

Se, nel paragone con tutto ciò che l'ha preceduta, si individua effettivamente la sua originalità il suo esistere in quanto null'altro preesiste ad essa. Allora quest'opera è originale e dunque un'opera d'arte.

Possiamo definire un'opera d'arte originale, ma se scavi archeologici e nuove scoperte dimostrano che esistevano già altre opere dello stesso tipo, essa perde il suo valore non risultando un'opera d'arte ma una semplice imitazione altrui. In queste definizioni ci sono echi marcati di filosofia Hegheliiana e le filosofie della vita da Nietzsche in poi.

Tilgher utilizzerà come paragone un quadro di Rembrandt definendolo un capolavoro prodotto di un'attività tutta spiegata, di una vivente originalità di una creazione in atto. Una copia contemporanea perderà ogni suo valore, non risultando arte, manifestando la passività dello spirito, mancando di originalità e attività che producono la creazione in atto e sono le condizioni di possibilità di un'opera d'arte. Mentre la passività consiste nel recepire una serie di indicazioni che già altri hanno scoperto e realizzato.

4

L'attività non è un indivisibile, che non è dato affatto o è dato tutto in una volta e una volta per tutte: all'attività artistica in quanto attività è essenziale di passare per gradi infiniti, di svolgersi tra un massimo e un minimo. Più essa scende verso il minimo, e più l'artista tende a imprigionarsi nelle sintesi create da altri, a imitarle, a ripeterle, a copiarle pedissequamente, finché, a un termine ideale zero, l'attività totalmente spira e si estingue nella passività, onde l'artista cessa affatto di essere tale; più sale verso il massimo, più nuove, più originali, più veramente sintesi e creazioni, più intense profonde universali cosmiche che l'artista pone in essere, finché, a un termine ideale infinito, la sua attività, avendo vinto ogni passività, ogni peso morto di sintesi preesistenti che porti in sé, si celebra tutta spiegata, nell'ebro volo della sua originalità e novità assoluta. Minimo e massimo raggiungibili solo all'infinito, e cioè praticamente irraggiungibili: che nell'uno l'artista non sarebbe più affatto artista, e nell'altro lo sarebbe in modo assoluto, senza più imperfezione in sé, fuori, quindi, delle condizioni dell'umanità. Ma che l'attività artistica tenda a un massimo che le appare come ideale è ciò che ci permette di formulare il seguente imperativo categorico artistico: - sforzati di essere totalmente assolutamente incondizionatamente artista, cioè creatore, cioè originale; più originale sarai, e più sarai artista -. Imperativo categorico, dover essere, che non viene dal di fuori all'artista, non è un comando eteronomo, ma sgorga dall'intimo dell'attività che lo costituisce artista, è il proiettarsi dinanzi all'artista come ideale di quel massimo, di quel termine ultimo in cui l'attività che lo fa artista è tutta e solo attività, tutta e solo sé stessa.

In questo punto Tilgher ci spiega che per diventare un'artista c'è un passaggio da compiere, nella produzione che va da un minimo a un massimo, e deve sempre svolgersi sotto la fattispecie dell'attività e mai della passività. Più la creatività è minima e più si recepisce ciò che altri hanno inventato. Minimo e massimo sono raggiungibili solo all'infinito e ciò li rende praticamente irraggiungibili.

Il critico spiega che il minimo e il massimo non sono raggiungibili perché se l'artista è al grado zero (il minimo artista) non è un artista, in quanto la creazione, l'attività della creazione è completamente assorbita nella passività del grado zero. Al contrario se io sono nella categoria del massimo artista lo sarei senza imperfezioni, in senso assoluto, ma ciò risulta impossibile perché farebbe uscire la persona dalle categorie dell'umanità.

Dunque l'essere artista consiste nel passaggio, nell'aspirare a un massimo grado e nell'allontanarsi quanto più possibile dal minimo grado.

Queste sono le caratteristiche che Tilgher individua in Pirandello e nel suo teatro. Quando parla di artista ha ben presente di chi sta parlando e lo fa in senso astratto ma con il pensiero rivolto precisamente al Pirandello autore teatrale.

L'aspirare al massimo grado della creazione artistica non è un comando eteronomo (che viene dal di fuori), ma deve essere un sentire dell'artista, una sua necessità che sgorga dall'attività di essere artista. La spinta è data dalla creatività e nel momento in cui cede alla passività viene proiettato in un mondo che esclude la creatività. Tenendo sempre accesa la fiamma della creazione e dell'aspirazione alla creazione, si tiene sempre accesa la fiamma della creatività che è ciò che distingue l'artista dal non artista (essendo l'attività il contrario della passività).

5

Al limite, la sintesi totalmente e assolutamente sintesi, cioè originalità, cioè arte, è quella cui nulla preesiste come sintesi, che dinanzi a sé, come suo antecedente ideale, non ha sintesi già formate, ma solo un informe caotico molteplice da organizzare e ridurre ad unità, e di cui essa, in quanto sintesi perfettamente tale, cioè nuova e originale, fa un ben ordinato e compaginato mondo. Ora quand'è che l'artista sperimenta in sé questo informe e caotico molteplice, totalmente al di qua della forma, dando forma al quale, organizzando il quale in unità e facendone un mondo la sua sintesi sarà totalmente e assolutamente sintesi, cioè originalità, cioè attività, cioè arte? Solo quando sperimenta in sé, non astrattamente ma immediatamente, la vita del suo tempo, del suo presente.

Tilgher ci spiega la sintesi a cui bisogna aspirare, che è la sintesi derivata dalla creazione originale, cioè dal fatto che non esistono esempi e ideali antecedenti ma un caos, una molteplicità da organizzare, al fine di ridurla alla sintesi per farla diventare unità.

Ora ci è indicata l'altra chiave di lettura di come Tilgher stia guardando a Pirandello. Tutto il discorso precedente poteva restare astratto, ora invece si chiede quando un artista sarà in grado di produrre una nuova sintesi originale, rispondendo che ciò avviene quando la sperimentazione in sé vive il suo tempo, nel presente, e quando ne individua le esigenze, riuscendo a darne una risposta.

Non basta ragionare in astratto relativamente al massimo o al minimo grado dell'attività creatrice, è necessario calarla nell'attualità, individuando quali sono le esigenze del tempo presente e la vita del proprio tempo. Al fine di dare una risposta concreta alle necessità della vita, che scorre nel medesimo tempo. Evidente è il passaggio dall'idealismo Hegeliano ad una riflessione Nietzscheliana.

6

Legge e ritmo della Vita è di essere un informe aspirante alla Forma ma che nessuna forma definitivamente imprigiona, e che ogni forma già raggiunta di volta in volta dissolve fluidifica trascende. Ogni forma, in cui la Vita si è una volta in un dato momento espressa in sé stessa, tende ad irrigidirsi a cristallizzarsi a chiudere entro i suoi argini il flusso della Vita, che per fatto stesso di essersi espressa e rivelata a sé stessa in quella forma si è cangiata e rinnovata nel suo intimo, onde quella forma più non la rivela ed esprime. Nata una volta dalla Vita come espressione, rivelazione e, in quanto tale, liberazione della Vita, diventa col tempo ostacolo e inciampo alla Vita che non esprime più. Non l'esprime più perché non la comprende più. Non la comprende più perché al di qua di quello che la Vita è divenuta pel fatto stesso di essere passata attraverso quella forma e di esservisi espressa. Urge perciò dissolverla e spezzarla, e alla Vita, a quel nuovo informe che è divenuta la Vita, dare una forma nuova in cui l'antica viva posta e negata insieme come momento superato. Informe è, dunque, solo la Vita in quanto processo di dissoluzione delle vecchie forme e anelito verso le nuove; in quanto transito dalla forma che non è più quella che non è ancora, dal passato all'avvenire, in quanto, cioè, presente in atto e concreto. Solo partecipando intimamente al suo presente, coincidendo quanto più è possibile con esso, vivendo come presente in atto, l'artista sperimenta in sé un informe, che non è già pura e semplice assenza di forma, ma vivente anelito ad affrancarsi da vecchie forme sentite come insufficienti ed a conquistarne delle nuove. Più l'artista sperimenta in sé quest'anelito, quest'ansia, quest'esigenza di affrancazione dal vecchio e di creazione del nuovo, più coincide con quello che è non cronologicamente, ma idealmente il presente, più si fa presente e vive come presente in atto, e più la sua dipendenza dalle vecchie sintesi si scioglie, la passività in lui diminuisce, cresce la sua novità e originalità, più l'attività organizzatrice acquista la possibilità di scender profondo, di andare lontano, di spiegar libere le ali. Sperimentare in sé l'informe, l'artista non può altrimenti che sperimentando in sé la Vita come presente in atto, solo il presente essendo, per definizione, Vita nell'atto del suo farsi, informe che anela alla forma: il passato è il già formato, ciò che non vive e non diviene più. L'imperativo categorico artistico dinanzi formulato si può dunque, anche formulare così: - dà forma artistica alla Vita del tuo tempo, al tuo presente; vivi come presente in atto ed esprimilo artisticamente; sperimenta la Vita come presente, come informe, come problema e trovanne la soluzione; vivi e risolvi i problemi del tuo tempo -. Originalità è, dunque, tutt'affatto equivalente di contemporaneità e attualità.

Nel punto 6 si entra nello specifico, la vita, che è caos, molteplicità, energia, è un informe che aspira alla forma, ma nello stesso tempo non desidera essere compiutamente risolta in questa forma.

Tilgher dice che nessuna forma definitivamente imprigiona, ed ogni volta che raggiunge una forma la dissolve, la fluidifica, la trascende.

Se da un lato la vita aspira alla forma dall'altro, nel momento in cui la raggiunge, è la vita stessa a trascendere la forma, a fluidificarla e distruggere. Perché è insito nella natura della vita che non possa essere risolta e costituita all'interno di una forma.

Visibile è il fascino con cui il pensiero filosofico di Tilgher interpreta il teatro di Pirandello. Il critico ci dice che la vita per realizzarsi ha bisogno di una forma, ma nel momento in cui la forma si accorge di essere tale, tende a imprigionare la vita a cristallizzarla, a stabilizzarla e a fissarla in un momento specifico; ma questo la vita non può permetterlo, è come nei personaggi di Pirandello che non possono sentirsi chiusi all'interno di una forma, anche se è la forma che vince sempre nel suo teatro e quindi anche nei suoi personaggi.

La vita è un movimento continuo perché, nel momento in cui raggiunge la forma, raggiunge uno stadio della sua perfezione e questo stadio la cambia; dunque la vita essendo cambiata ha bisogno di altro e non riesce più a riconoscersi nella forma che pur le era stata necessaria per esprimersi.

L'aver raggiunto una condizione a cui l'uomo aspira (forma) fa sì che l'uomo, proprio perché la vita è energia continua, non si accontenti più di quella condizione e senta bisogno di altra forma. Dunque nel momento in cui aspira ad una forma, questa non lo rappresenta più, perché la vita ha bisogno di altro per esprimersi, di una nuova energia, dato che la precedente non la comprende più. Non la comprende più perché al di qua di quello che la vita è divenuta per il fatto stesso di essere passata attraverso quella forma e di esservisi espressa. Allora il processo continua nel senso che c'è un movimento necessario della vita nei confronti di quella forma.

Urge, dice Tilgher, dare una forma nuova perché nel momento in cui la vita la raggiunge l'ha conquistata e non si sente più rappresentata da essa, dunque ne ha bisogno di una nuova.

E' un continuo fluire, che ritroviamo nel teatro di Pirandello, nei personaggi e nelle situazioni all'interno dei quali sono inseriti. L'artista deve indagare il suo presente per essere attivo e produrre la creazione originale. Senza il presente in atto, concreto, si procede per una astrazione che non porta da nessuna parte.

La vita aspira alla forma per realizzarsi, un minuto dopo diventa un informe poiché transita verso un'altra forma che le consente una nuova espressione. Più l'artista sperimenta questo passaggio, più ha bisogno di vivere il presente in atto perché solo nel presente in atto può manifestare la sua azione.

Tilgher ci dice che esiste solo un tempo ed è il presente, perché è il luogo della vita informe che anela alla forma ed è il tempo della vita nell'atto del suo FARSI, cioè della vita che manifesta la volontà di superare la forma nel momento in cui l'ha conquistata. Il passato è già formato, ciò che non vive e non diviene più, mentre il futuro, non c'è, nel momento in cui ci sarà è il presente.

Tilgher come suggerimento all'artista dice: <<dà forma artistica alla Vita del tuo tempo, al tuo presente; vivi come presente in atto ed esprimilo artisticamente; sperimenta la Vita come presente, come informe, come problema e trovanne la soluzione; vivi e risolvi i problemi del tuo tempo -. Originalità è, dunque, tutt'affatto equivalente di contemporaneità e attualità>>.

Quindi si è originali se si è contemporanei, ma si è contemporanei nel momento in cui si vive nel proprio tempo cogliendone i problemi e si dà una soluzione originale a queste necessità. Soluzione che nessuno prima aveva mai pensato.

7

Indubbiamente, ciò che fa artista l'artista non è lo sperimentare in sé i problemi come tali, ma il risolverli artisticamente: si può tormentosamente vivere il problema, o qualche aspetto del problema, del proprio tempo ed essere, nondimeno, incapaci di artisticamente risolverlo, onde l'opera che ne vien fuori non ha valore che documentario. Sperimentare in sé il problema del tempo, il tempo come problema, come presente, come informe, è condizione necessaria, non sufficiente, per l'opera d'arte. Ma artista è solo chi dà forma al problema del suo tempo, chi sperimenta in sé il suo tempo come problema in atto e nella misura in cui lo sperimenta: fuori di esso, egli non può che aggirarsi tra le già formate e perciò, in quanto tali, cristallizzate e morte sintesi e forme del passato. Del resto, mai o quasi mai il problema del tempo trova di colpo la sua soluzione artistica. Il capolavoro è come una visione perfettamente limpida cui si giunge, di solito, solo attraverso una serie di visioni parzialmente difettose, non perfettamente a fuoco, congiunte e rilegate fra loro da uno sforzo unico e vivente verso la netta e limpida visione. Questo sforzo unico e vivente, alla cui riuscita artisti numerosi collaborano, è il problema come vivente realtà, nell'atto di travagliarsi verso la sua soluzione. L'artista grande o piccolo che sia si distingue dal mestierante più o meno intelligente per questo, e per questo soltanto: che il mestierante non si pone dei problemi, non sperimenta in sé un informe aspirante a sciogliersi in forma, ma semplicemente manipola e combina più o meno abilmente forme già fatte e realizzate. Egli perciò non vive davvero nel presente, come presente, ma nel passato, come passato, e cioè, artisticamente, non vive, è morto.

Tilgher qui sostiene che non basta per essere artisti individuare e sperimentare i problemi del proprio tempo, ma l'artista è colui che li risolve, che riesce a dargli una soluzione in una forma artistica che non ha forme preesistenti. Condizione necessaria ma non sufficiente lo sperimentare e dare risposte può avere solo un valore documentario di studio ma non di produzione artistica, in quanto non dà ancora una risposta ai problemi del tempo. Dunque essere artista è vivere l'attualità della vita.

L'arte è conquista dell'arte: un passaggio faticoso che deve essere fatto con la consapevolezza di vivere il proprio tempo e di darne le soluzioni.

8

L'informe, il presente, il problema, la Vita come informe come presente come problema nel senso sopra definito è un indeterminato. In quanto però informe che non è pura e semplice assenza di forma indifferentemente è buona, ma informe che ha in sé sciolte queste e queste forme del passato ed urge verso la sua forma, ancora indeterminata, certo, e perciò imprevedibile e lasciata alla libertà creatrice dell'artista, ma che non può essere una forma qualsiasi, potendosi di essa almeno dire che non sarà una delle tante forme del passato, il problema è un determinato. Indeterminato in quanto non ha trovato ancora la sua soluzione; determinato in quanto problema o ansia vitale, tanto vero che si può benissimo distinguerlo dai problemi dei tempi passati. E' una determinatezza non statica ma dinamica, non di cosa ma di tendenza, conciliatesi benissimo in quanto tale con l'indeterminatezza del punto di arrivo. Indeterminato che, pur essendo tale, è determinato in quanto travaglio e ricerca di determinazione: indeterminato determinato in quanto indeterminato, e cioè processo dell'indeterminato verso la sua determinazione, questo è il problema, il presente, l'informe, la Vita come problema, come presente, come informe, che affannosamente urge verso l'espressione e la forma. Contraddizione vivente che l'intelletto astratto non riesce ad afferrare, perché tende irresistibilmente a scomporre quella vivente ribollente fluidità in termini fissi rigidi immobili. Qualche esempio chiarirà meglio cosa.

In questo paragrafo Tilgher affronta quello che per lui è il problema centrale di tutta la questione: come aveva già detto in precedenza, la vita in quanto informe è destinata ad essere costituita in una forma rigida, dice Tilgher, che è un indeterminato, nel senso che la vita non ha una forma ma cerca una forma che la costituisca.

La vita come informe è un indeterminato, ma la vita non è sempre stata informe, è informe nel passaggio tra un forma e l'altra perché anela alla forma. Quindi in passato è stata altre forme e nel momento di passaggio da una vecchia ad una nuova forma diventa un indeterminato. Ciò non significa che non abbia già sperimentato una forma, anzi l'obiettivo della vita è quello di determinarsi in una forma, per superarla, per frantumarla, per romperne le convenzioni.

Costituire la vita in una nuova forma è il compito dell'artista (dare all'informe una forma per quel momento). Ci sarà sempre un altro artista, in un altro momento, che vivrà il suo tempo e che si troverà a lavorare con una forma che è già stata rotta dalla vita e il suo compito sarà quello di dargli un'altra forma. Tilgher dice che la motivazione per cui l'artista deve vivere il contemporaneo è comprendere quale sia la forma cui anela la vita nel

contemporaneo e semplicemente dargliela. Il senso contemporaneo del lavoro dell'artista si costituisce dando forme contemporanee all'informe della vita, facendola passare dall'indeterminato al determinato sapendo che quel passaggio è un passaggio parziale perché all'infinito la vita tenderà a rompere le forme e a voler essere costituita in altre forme. Il problema dell'artista è assolutamente contemporaneo, di scegliere soluzioni che non erano state quelle precedenti, soluzioni che non siano mai state viste prima, altrimenti risulta solo un buon copiatore. L'indeterminato determinato in quanto indeterminato, ma è questo indeterminato che deve essere determinato e a doverlo fare è l'artista ed è questo il suo problema.

9

A tutti sarà capitato qualche volta di non ricordare al momento voluto un nome, una parola che pure si sa di conoscere, e di arrovellarsi a ripescarla nella memoria. Cosa ha luogo nello spirito quando tale fenomeno vi si produce? Evidentemente, lo spirito del ricercante è uno stato d'indeterminazione e di vuoto; non ricorda e vuol ricordare, non ha più e vuole avere ancora, ha perduto e vuol ritrovare, è caduto in miseria e vuol ridiventare ricco. E' vuoto, ma un vuoto non già inerte e indifferente a qualunque contenuto venga a riempirlo, ma animato da una specie di orrore del vuoto, che lo spinge a cercarsi un contenuto, non un contenuto qualunque, ma un determinato contenuto che lo riempia. E' un indeterminato che non sta lì, immobile e sterile, ma si travaglia in cerca della sua determinazione. E' ignoranza che è, insieme e in un atto solo, processo verso il sapere, inespressione che è anelito vitale verso l'espressione. In quello stato d'interiore rovello noi non sappiamo ancora, e pure qualcosa sappiamo, tanto vero che se qualcuno ci suggerisce una parola che non è quella che cerchiamo immediatamente la respingiamo. E sappiamo anche che la parola che cerchiamo è chiusa entro certi confini. Non sapremmo indicarli quei confini, non sapremmo tracciarli con linee sicure e definite, pure sentiamo che ci sono e che chiudono la nostra interiore ricerca in un campo di possibilità ben delineato. E', dunque, quel vuoto un vuoto che è anche, in certo senso, pieno. E' quell'indeterminato un determinato che non è del tutto tale. E' quell'inespresso un inespresso che, se non ha trovato ancora la sua espressione, ha già segnato in anticipo il campo in cui la troverà. Ed infatti quell'espressione a un certo momento inaspettata inattesa brilla con la rapidità di un lampo, scaturendo dalle profondità misteriose dello spirito. La parola che cercavamo e non trovavamo ancora, eccola finalmente: è qui! L'esempio valga quel che può valere, fra lo stato di spirito qui descritto e i problemi che la Vita e la Cultura a un certo momento si pongono esistendo una differenza capitale: che lì si tratta di ricordare e qui di creare. Ora creazione = libertà, imprevedibilità. Niente rende necessario che quei problemi di vita trovino la loro soluzione artistica: la storia conosce i tempi muti, le zone morte, i deserti sterili dell'arte. Se soluzione vi sarà e quale, non si può dire a priori. Ma si può in anticipo prestabilire che se soluzione vi sarà, essa sarà di problemi così individuati. Libertà e determinazione insieme, dunque. Non letto prestabilito al fiume della Vita; questo si scava da sé il suo letto a misura che avanza, e, nondimeno, la direzione del suo movimento è nettamente individuabile.

L'indeterminato non è un'assolutamente indeterminato ma è ciò che vuole essere determinato in una specifica forma, che è la forma del nuovo per l'artista di ciò che non esisteva prima ma che ora può esistere.

Non basta dare forma all'indeterminato, ma gli va data quella determinata forma richiesta dal contemporaneo, anche se non lo troviamo subito sappiamo cosa dobbiamo cercare e che si trova in determinati confini, in questo senso: che il vuoto è in un certo senso pieno.

Come ci dice Tilgher ora creazione=libertà, imprevedibilità; ci affidiamo alla creazione originale dell'artista per capire quale sia la soluzione, perché non possiamo immaginarla affidandoci a tutto quello che conoscevamo prima.

10

Aggiungo per amor di chiarezza, benché forse non ce ne sarebbe bisogno, che parlando di problemi del tempo che l'artista si pone, della Vita come problema, come presente, come informe che sperimenta in sé, e tanto più è artista, non intendo affatto alludere ai singoli problemi tecnici politici giuridici morali sociali religiosi che la Vita in quel tempo si ponga e risolva: problemi sperimentali come tali, ma in un'altra zona di attività da quella artistica. Problema per un artista è puramente e semplicemente il nuovo atteggiarsi dello spirito verso il mondo e la Vita, il nuovo senso, il nuovo gusto, il nuovo sapore, la nuova esperienza della Vita e del mondo in cui lo spirito è venuto atteggiandosi, che ha in sé come momenti presupposti e sciolti le forme del passato, del suo passato, e cerca una nuova forma, che le si adegui e l'esprima a sé stessa. Nella sua stessa determinatezza, quindi, il problema così inteso è un indeterminato che, come tale, può rifrangersi attraverso temperamenti individuali molteplici, in ciascuno assumendo un colore particolare, senza però mai perdere la sua determinatezza di problema storicamente così o così individuato. Esso ammette, certo, una molteplicità di soluzioni, benché tutte convergenti in una direzione determinata, di cui si possano tracciare le linee funzionali, che son poi quelle che caratterizzano l'arte di un determinato periodo storico. Nel problema così inteso c'è, dunque, posto per tutti, per i talenti e per i genii, ognuno col suo proprio mondo, con la sua propria individuale fisionomia e, nondimeno, tutti portati da una medesima ondata spirituale, tutti fra loro congiunti da un unico travaglio, perfettamente individuabile e definibile come ondata e travaglio. Dal fatto che il problema è nella sua indeterminatezza determinato non deriva, dunque, punto che la soluzione debba essere unica e che per ogni epoca non vi sia posto che per un'unica opera d'arte. Peraltro, più un'opera d'arte è profonda originale intensa, e più nella parola liberatrice e chiarificatrice che essa pronuncia tendono a risolversi ed annullarsi idealmente le opere d'arte sue contemporanee di profondità ed ampiezza minori. Gli è che l'orizzonte che da queste si domina è idealmente compreso e annullato nella sua particolarità nell'orizzonte più vasto e solenne che dall'alto del capolavoro si abbraccia. A distanza di secoli un capolavoro caratterizza un'età, un periodo, un tratto di cammino percorso dell'umanità nel suo faticoso andare: e più l'opera d'arte ascende verso il capolavoro, più, spersonalizzandosi, staccandosi dalle particolarità empiriche individuali contingenti transeunti del temperamento dell'artista, tende a coincidere con l'anima profonda del tempo che è suo, del suo presente, della sua vita, a rivelare il segreto di tutti, a dire la parola che tutti invocano attendono sperano.

Tilgher ci indica il percorso che ci permette lo scioglimento della forma precedente, fa sì che la vita ritorni ad essere un indeterminato che fino ad un attimo prima era stata la forma precedente, ma in quanto indeterminato cerchi la sua determinazione attraverso una nuova forma. Non ripetizione o ricostruzione di forme del passato ma invenzione di una nuova forma che consenta di interpretare le esigenze del tempo presente. Ed è l'artista a trovare la forma di quel momento presente attorno alla vita.

Tilgher dice che non c'è un'unica soluzione ma ce ne sono molteplici, non c'è un solo artista che riesce in questa missione, proprio perché le risposte ai problemi del nostro tempo si possono avere in forme molteplici. La condizione essenziale è che tutta questa molteplicità rappresenti realmente una novità, non il rappresentare sotto una veste nuova le soluzioni del passato. Il vero capolavoro mette in secondo piano le altre opere d'arte, arriverà un capolavoro o una serie di capolavori definitiva e su questo principio di definitività si costruisce la forma del momento. A distanza di secoli un capolavoro caratterizza un'epoca, un tratto di percorso dall'umanità nel suo faticoso andare. L'opera d'arte vera è quella che coincide con l'anima profonda del tempo in cui viene realizzata, che è il luogo delle domande del presente e non di un passato superato o di un futuro che non conosciamo.

11

La Vita si presenta come problema ovunque cerca nuove forme avendo in sé superato e sciolto le antiche. Tanti problemi, dunque, quante correnti di Vita, per corrente di Vita intendendo quella che passa attraverso una molteplicità di forme e di espressioni senza esaurirsi in nessuna di esse, tutte congiungendole nella continuità vivente di uno sforzo unico. I problemi di una vita dialettale non sono quelli di una vita nazionale, seguono un ritmo e una vita nazionale, seguono un ritmo e una legge differenti, esigono, perciò, differenti espressioni. In due civiltà che corrono parallele l'una all'altra, con niuna o pochissima influenza reciproca, i problemi si prospettano per ciascuna di esse in modo diverso e incomunicabile: il presente ideale dell'una nulla ha a che fare col presente ideale dell'altra. Ma fra le varie correnti vitali si possono benissimo porre gerarchie di valori, e giudicare,

ad esempio, i problemi della letteratura italiana del secolo XX di gran lunga preminenti su quelli della letteratura dialettale napoletana dello stesso tempo, di quanto più ricca complessa differenziata articolata è l'anima e la vita italiana sull'anima e la vita napoletana di quel tempo. Le condizioni storiche della civiltà occidentale avendo realizzato, fino a un certo punto almeno, un'unità di corrente vitale in tutta l'Europa, si può parlare, purchè si dia sufficiente latitudine alla parola, di un unico problema artistico che lo spirito occidentale europeo si pone nel secolo XX, nel senso di un unico atteggiamento e reazione verso la Vita e senso e gusto e sapore ed esperienza della Vita che la storia è venuta creando in tutta Europa e che cerca ora ansiosamente la sua espressione. E il criterio di giudizio degli artisti muta a seconda che dall'una corrente di Vita si passi all'altra, essendo assurdo richiedere dagli artisti dell'una e la soluzione di problemi che affaticano quelli dell'altra. E solo così è possibile organizzare e costruire una storia dell'arte. Dal punto di vista della pura forma, della pura espressione, del puro stile non si può. L'opera *a* è, per ipotesi, perfettamente riuscita, l'opera *b* è, per ipotesi, anch'essa riuscita: in che modo, dal punto di vista della pura forma, del puro stile, della pura espressione, disporle in serie, congiungerle fra loro nella continuità di uno svolgimento? Ognuna resta chiusa nella sua forma. Dall'una non si passa all'altra. Ma dall'opera d'arte *a* lo storico passa all'opera d'arte *b* in quanto la Vita che si esprime e si dà forma *b* è la stessa che, in un momento anteriore del suo sviluppo, si esprime e si diede forma in *a*, ha in sé come momento presupposto la Vita che si esprime e diede forma in *a*, e perciò, indirettamente, ha in sé anche la forma *a*. E, dunque, bisogna porre *b* dopo *a* e non viceversa, perché *b* ha in sé la Vita che si esprime in *a* e *a* non ha in sé la Vita che si esprime in *b*. Solo ricorrendo al concetto di Vita non come immobile quantità, ma come informe che di volta in volta si dà forma, pel fatto stesso di essersela data si rinnova nel suo profondo e trascende la forma che si è data anelando verso una nuova forma, è possibile disporre in serie le opere d'arte, espressione artistica dei momenti vari di sviluppo di un'unica corrente vitale.

Il problema centrale su cui si focalizza Tilgher è il perché l'artista deve dare una risposta ai problemi del proprio tempo, perché essi si manifestano se sono stati simili nel passato non sono mai però identici e si manifestano in una maniera incomunicabile e quelli del passato non possono rappresentare la stessa domanda di quelli del presente.

Il presente ideale dell'attualità nulla ha a che fare con quello del passato. Tilgher dice che in questo momento c'è un unico problema in Europa a cui le forme artistiche e i vari artisti possono dare una soluzione e sta a loro individuarlo e a risolverlo con novità ed originalità. Come già detto le soluzioni possono essere molteplici: ci possono essere perfezioni al plurale sulla domanda della vita, che vuole essere costituita in una forma, dall'una non si passa all'altra.

12

L'equazione arte = originalità esaminata a fondo permette di ristabilire la gerarchia tra le opere d'arte negata da qualcuno. Si dice: un madrigale, quand'è riuscito, non è né più né meno riuscito, né più né meno bello di un grande poema per ipotesi perfettamente riuscito, ad esempio la *Divina Commedia*. Ma nel madrigale l'attività creatrice dell'artista ha operato una sintesi limitata particolare angusta, la quale non ha ad antecedente ideale che un informe, una vibrazione di vita, un sentimento egualmente angusto e limitato. Nella *Divina Commedia*, invece, ha operato una sintesi gigantesca, una visione nuova del mondo e della vita, che ad antecedente ideale ha un informe, una vibrazione di vita, un sentimento ugualmente universale. L'indipendenza di Dante dalle vecchie sintesi, la sua originalità, la sua efficienza e potenza d'artista è, dunque, tanto maggiore di quella del madrigalista. Un artista è di tanto maggiore di un altro, di quanto più profonda vasta cosmica è la sua visione del mondo e della vita, la sua morale, la sua filosofia, la sua religione, di tanto maggiore essendo la sua potenza sintetica, la sua attività creatrice. Intesa la forma non come immobile e morta forma, come *forma formata*, ma come forma in atto, come attività formatrice, come *forma formante*, suscettibile di gradi infiniti d'intensità, Dante è, dal punto di vista della pura forma, infinitamente superiore al madrigalista, e la *Divina Commedia* infinitamente più bella del ben riuscito madrigale.

L'equazione arte uguale originalità consente di porre in fila, di scegliere ciò che veramente dà risposte da ciò che non le dà. E' la vita in quanto struttura anelante alla forma che ci dà le domande vere, che vanno interpretate, sciolte e risolte nel contemporaneo.

13

La teoria su esposta è stata accusata di *contenutismo*. Tutto sta ad intendersi sulla parola contenuto. Se per contenuto s'intende una teoria o tema o argomento o materia o problema determinato, e la teoria su esposta s'interpreta nel senso che il valore maggiore o minore o nullo di un'opera d'arte dipenda dal trattare più o meno o dal non trattare affatto determinati individuati problemi tecnici sociali giuridici politici morali filosofici, nessuna teoria meno contenutistica della nostra. La quale misura l'originalità dell'opera d'arte dell'intensità con cui l'artista sperimenta in sé ed elabora un informe, un'ansia di vita che non ha trovato ancora la sua forma e verso di essa urge e si precipita. Ora, il contenuto intenso a quel modo è, al contrario, già formato, in sede non artistica: assumendolo a contenuto della sua opera, l'artista non sperimenterebbe già in sé un informe; al contrario, accoglierebbe passivamente una materia, un dato, cioè qualcosa di determinato e formato che altri gli porgerebbe già bello e fatto.

In quanto fa dell'esperienza di un informe, cioè di qualcosa che ancora non è (intenso l'essere come esistenza determinata conchiusa fissata) ma vuol essere, la condizione necessaria (se non sufficiente) dell'opera d'arte, la nostra teoria è la meno contenutistica che si possa immaginare. Essa non impone all'attività artistica alcun contenuto nel senso di una determinata e definita materia: così intenso, il contenuto sarebbe essere e non problema, forma e non informe. Ma ove per contenuto s'intenda quell'informe nel senso sopra definito di Vita in quanto problema, in quanto presente, in quanto farsi, e la nostra teoria s'interpreti nel senso che quanto più radicalmente l'artista si scioglie dalla dipendenza delle vecchie sintesi che sono e non divengono più, quanto più intensamente sperimenta in sé la Vita come quel (nella sua indeterminatezza) determinato informe che essa ora è, tanto più realizza in sé la condizione necessaria (se non sufficiente) a fare opera d'arte, in questo senso la nostra teoria è contenutistica. E nella sua apparente paradossalità vicina al buon senso, che dall'artista esige sempre che non si attardi in vecchie superate forme informanti una vita che, per il fatto stesso di aver già trovato la sua forma, non è più la nostra, ma che dia forma alla nuova vita che si è formata in noi e che esige la sua espressione.

Nel senso che noi diamo alla parola, il contenuto non è già aggiunto dal di fuori alla forma: è l'analisi stessa del concetto di arte = forma o sintesi che ce lo ha rivelato come condizione trascendentale dell'opera d'arte. E' esaminando il concetto di forma che noi abbiamo in esso scoperto come uno dei momenti di cui esso consta il contenuto, nel senso che noi diamo a questa parola.

Nel punto tredici si fa riferimento alla teoria esposta nel punto precedente, cioè all'equivalenza arte uguale originalità, teoria accusata di contenutismo. Tilgher spiega che, se per contenutismo si intende qualcosa di <<determinato>>, non c'è teoria meno contenutistica di quella esposta: perché essa misura l'originalità dell'opera d'arte, con l'intensità tramite la quale l'artista sperimenta in sé un informe.

Il critico ci spiega come l'artista non sperimenterebbe in sé un informe ma accolga passivamente un qualcosa già determinato da altri, cioè un <<qualcosa che ancora non è ma vuol essere, la condizione necessaria dell'opera d'arte>>. Ma se per contenuto si intende quell'informe dettato dalla Vita che l'artista deve sperimentare in sé per trarne le condizioni necessarie per creare un'opera d'arte, allora questa teoria è contenutistica.

Rettamente intesa la nostra teoria, cadono dunque tutte le accuse che contro di essa si potrebbero muover di sociologismo, imitazionismo e simili. Teorie tutte le quali fanno obbligo all'artista di assumere a contenuto della sua opera una realtà già esistente in sé e fuori di lui come realtà: la realtà in sé è già formata come tale; l'artista dovrebbe imitarla o ritrarla nella sua opera. Invece, il contenuto come lo intendiamo noi non è nulla di esterno all'artista, gli è anzi totalmente interno, gli sgorga dal di dentro come esperienza immediata di un'ansia vitale, non è nulla di esistente nel senso esistenza conchiusa e determinata. Quest'anelito essendo lo stesso che agita nelle fibre più profonde la società in cui l'artista vive, questi, dandogli forma, finisce per ritrarre anche la società, in quanto questa è essa stessa non dato ma vivente problema. Per il sociologismo di tutte le sfumature il contenuto è, in se stesso, dato e non problema, che l'artista trova e assume, non crea: per la nostra teoria, invece, è un vivente problema nell'artista e fuori dell'artista, è nient'altro che la Vita nell'atto del suo farsi.

Cadono le accuse di imitazione, l'artista deve trasmettere nell'opera la realtà dentro di sé e non può far altro che imitarla o ritrarla. Il contenuto dell'opera d'arte è un dato, non un problema. L'artista lo individua ma non lo crea, perché esso consiste nella Vita e specificamente nell'atto del suo farsi.

Dall'equazione arte = originalità deriva una concezione dell'atteggiamento e dei doveri della critica verso le opere d'arte che si vanno facendo sotto i suoi occhi diversa affatto dalla comune e volgare. Secondo la quale il critico dovrebbe passivamente aspettare che il capolavoro gli caschi dal cielo sul capo come un aerolito: quando il fausto evento accadrà, egli non mancherà di riconoscerlo e celebrarlo. Nell'attesa, il critico sarebbe nei riguardi del capolavoro *tabula rasa*, sprovvisto all'atto di segni ai quali riconoscerlo. Ma in forza di qual criterio il critico giudicherà che la tale opera è nuova e originale e la tal'altra, invece, non fa che rifriggere e rimasticare vecchi motivi? E' evidente che per pronunciare quel giudizio egli deve avere prima un concetto il più possibile totale comprensivo universale di ciò che la Vita ha già realizzato nel passato (il vecchio) e di ciò che, superando ogni dato, essa tende oggi a realizzare (il nuovo), deve avere un concetto chiaro di quelle che sono le esigenze le ansie i tomenti i problemi della vita di oggi.

Come decidere che la tale opera d'arte è nuova attuale originale nostra, e perciò appunto opera d'arte, se non si ha prima un concetto – magari oscuro confuso impreciso – di quel mondo spirituale ancora inespresso e che cerca affannosamente la sua espressione, se non si è per l'appunto implicitamente o esplicitamente, chiaramente o confusamente, posto agli artisti dei problemi di cui da loro si esige la soluzione? Come giudicare che la visione che della Vita ci da un'opera d'arte è nuova attuale nostra, se non si è totalizzata dinanzi a sé l'antica, se non si ha di questa un concetto chiaro comprensivo organico?

Criticare e giudicare. Giudicare e inquadrare nella storia, e collocare a suo posto nel movimento generale dello spirito. Ogni critica suppone, esplicita o implicita, una generale visione del mondo e della vita, una concezione sintetica della storia dell'umanità. In ogni giudizio critico, per quanto umile, è implicita o esplicita tutta una storia dell'umanità e dell'arte. Avere un'idea chiara del problema dei tempi nostri, di quella determinata ansia di creazione di un nuovo mondo che è il tempo nostro e gli conferisce un'impronta inconfondibile, e condizione necessaria, e presupposto indispensabile per fare della critica sul serio, per riconoscere il capolavoro se domani si presenterà.

Per comune e volgare Tilgher intende la critica del bello e del brutto, che non sono criteri per valutare e interpretare un'opera d'arte, ma sono quelle della coerenza o dell'incoerenza con i problemi che la vita manifesta in quel determinato periodo. Dicendo in questo paragrafo secondo la critica comune e volgare <<il critico dovrebbe passivamente aspettare che il capolavoro gli caschi dal cielo sul capo come un aerolito: quando il fausto evento accadrà, egli non mancherà di riconoscerlo e celebrarlo. Nell'attesa il critico sarebbe nei riguardi del capolavoro *tabula rasa*, sprovvisto nell'atto di segni ai quali riconoscerlo>>. Tilgher in realtà qui sta dicendo altro, cioè che lui ha scoperto Pirandello, affermazione che confermerà nel 1940 nell'estetiche di Luigi Pirandello, sostenendo di aver individuato sulla linea dell'orizzonte la novità e di non aver aspettato che essa gli cadesse addosso.

Il critico come l'artista deve anticipare il futuro e saper interpretare i segni spesso confusi, sparsi che vanno ricostituiti in un orizzonte senza aspettare il futuro. Per interpretare i segni del nuovo deve avere una conoscenza che gli consenta di comprendere che quello è realmente qualcosa di nuovo e quindi saper distinguere il nuovo dalla ripetizione. Per conoscere questi problemi della vita contemporanea non può conoscere soltanto il teatro ma deve conoscere i diversi flussi di pensiero che stanno attraversando l'Europa, legarlo ad altre discipline che vadano al di fuori della produzione artistica. Per Tilgher quindi il critico deve vivere e interpretare la vita per poi scioglierla e risolverla in ciò che vede realizzato. <<Come decidere che la tale opera d'arte è nuova attuale originale, nostra, e perciò opera d'arte se non si ha prima un concetto [...] di quel mondo spirituale ancora inespresso e che cerca affannosamente la sua espressione, se non si è per l'appunto implicitamente o esplicitamente, chiaramente o confusamente, posto agli artisti dei problemi di cui da loro si esige la soluzione?>>In questa frase c'è un rapporto nuovo che Tilgher chiede al critico nei confronti dell'artista e si riferisce a quello che sarà il suo rapporto con Luigi Pirandello, cioè un camminare insieme senza aspettare che arrivino dei segnali di novità da parte dello scrittore, ma accompagnare l'artista verso la novità. Concetto che anticipa il pensiero della critica militante degli anni 60/70, e la sua realizzazione in forma d'arte.

La critica militante in teatro fu molto importante nell'accompagnare le ultime tendenze d'avanguardia e gli ultimi sforzi degli artisti di ricercare il nuovo. Tilgher comprende che la critica teatrale nel suo specifico non deve aspettare che l'artista produca qualcosa per riconoscerlo, ma che bisogna accompagnare l'artista in un processo creativo che porti verso nuovi esiti. Come dice Tilgher: <<criticare è giudicare. Giudicare è inquadrare nella storia, è collocare al suo posto nel movimento generale dello spirito>>.

Il critico, dunque, pone o propone all'artista dei problemi da risolvere. Meglio: si attende dall'artista che li risolva, e attendendolo, glieli espone. Glieli espone perché la Vita li ha posti a lui ed egli crede che debba porli e li abbia posti all'artista degno di questo nome. Quei problemi non sono, dunque, esteriori all'intimità dell'autore come il tema del maestro lo è all'intimità del discepolo. Essi sono posti o imposti dalla Vita stessa all'autore e al critico. E' la Vita stessa che nell'uno e nell'altro li pone a sé medesima, che nell'uno e nell'altro si atteggia come problema.

L'artista non ha certo bisogno di aspettare che il critico glieli formuli, quei problemi, per conoscerli: se è un vero artista, li sperimenta e se li formula da sé. Ciò non esclude che un critico acuto possa illuminare un autore in cerca di se stesso su quello che è il suo vero problema e contribuire a precisargliene i termini, chiarendogli ciò che confuso e inespresso gli si agita dentro, suscitando e sprigionando le energie latenti in lui.

Si obietta che la critica non antivede né prepara, ma spiega. Ma qui l'antivedere ciò che si va preparando nel sottosuolo delle vecchie forme non è che uno sperimentare l'ondata di vita che tende a slanciarsi al di là di queste: sperimentarla, e per ciò stesso lavorare ad aprirle la strada. Infatti, cosa sono i movimenti artistici che tratto tratto irrompono se non critica in atto, critica vivente e palpitante, che sfracella il vecchio e afferma l'esigenza del nuovo e lo antivede e prepara? Cos'è il futurismo, ad esempio, se non un movimento in apparenza artistico in realtà critico, poeticamente presso che infecondo, criticamente importantissimo in quanto distruzione del vecchio mondo poetico e annuncio e preparazione del nuovo che è da venire? Il critico grande e conclusivo è quello che viene a sera a far il bilancio della giornata. Ma la sua opera fu preparata dai critici minori, che agitando le acque e polemizzando e infuriando e distruggendo e incitando ed esaltando fanno da ostetrici alla nascita del capolavoro e affrettano il lento andare del tempo.

Il critico non è l'uccello di Minerva che spiega le ali a sera quando il lavoro della giornata è finito e la gente è andata a letto: è il gabbiano che vola sulle ali del vento e annuncia la tempesta che sale all'orizzonte. Non si nega il pericolo insito nella critica così compresa: che, cioè, possa cristallizzarsi in formule precise e in base a queste esaltare o stroncare. Ma quali cose umane non sono esposte al pericolo della degenerazione? I critici dei critici vi porranno riparo.

Il compito del critico è sollecitare l'artista e porgli dei problemi da risolvere ed è ciò che lui farà con il teatro di Luigi Pirandello. Il critico gli pone questi problemi perché la vita li ha posti a lui ma l'artista, se è un vero artista, non ha certo bisogno di aspettare che il critico gli ponga questi problemi, li sperimenta e li formula da sé. Tilgher non vuole escludere che un critico acuto possa illuminare un autore in cerca di se stesso o del suo vero problema. Nelle righe seguenti Tilgher risponde ad un'obiezione che sostiene che la critica deve spiegare e non deve vedere prima o preparare. Risponderà che l'antivedere, cioè il vedere prima, non è che uno sperimentare un'ondata di vita che tende a slanciarsi al di là di queste, lavorare per aprirle la strada.

17

La teoria sopra esposta fa dipendere il valore dell'opera d'arte da elementi contingenti e storici? Il valore dell'opera d'arte è tutto e solo nella sua forma, nella sua espressione, nel suo stile, e cioè nella peculiarità intensità profondità vastità della sintesi che la costituisce. Costituitasi una volta come sintesi, e cioè come valore spirituale, l'opera d'arte conserva in eterno il suo pregio.

Ciò che nacque come arte, come originalità novità attività, resta in eterno tale, anche se la Vita che in essa si esprime cada e tramonti. Muor Giove e l'inno del poeta resta. Gli è che attraverso tutte le forme in cui essa si esprime la Vita sempre Vita rimane, ed in ciascuna tutta la Vita in quella determinata forma, suscettibile di essere rivissuta e sperimentata in eterno.

Niente diviene vecchio se non ciò che nocque vecchio. Ciò che nacque nuovo in eterno resta tale. Ma, l'abbiamo dimostrato, una opera d'arte non nasce nuova, e cioè non nasce, tout court, se non in quanto soluzione di quel vivente problema che è il presente in atto, solo affondando nel quale le sue radici essa solleva in alto rami foglie fiori. Solo ciò che nacque come attualità viva e concreta dura eterno. Muore, anzi non vive mai, ciò che nacque fuori della viva e concreta attualità. Vive in eterno ciò che nacque vivo e non morto; solo ciò che nacque come presente non conosce tramonti; ciò che nacque come passato non nacque neppure mai veramente, fu sempre passato e morto. E se non c'è altra via di comprendere un'opera d'arte che di rifarne quanto più fedelmente è possibile la genesi ideale, se ne deduce che gustare e valutare e giudicare un'opera d'arte non si può se non ripresentandosi i problemi che la Vita poneva all'artista, inquadrando l'artista e l'opera sua quanto più strettamente è possibile nel flusso della vita che fu sua, rifacendo in sé il processo per il quale quello venne liberandosi dalle vecchie forme, sperimentando in sé l'ansito nuovo di vita, esprimendolo e dandogli forma.

Che la soluzione che l'artista ha dato al suo problema (per ipotesi, supponiamola perfetta) sia perfettamente adeguata, non si può che immediatamente sentire e sperimentare, così come immediato fu l'atto con cui un molteplice informe e caotico si organizzò in forma. Dimostrare che una forma artistica è veramente forma, cioè espressione adeguata, non si può: tanto varrebbe ricondurre quella forma ad altre preesistenti. E se ciò fosse possibile, vorrebbe dire che opera d'arte in quel caso non c'è. O si rifà entro di sé il processo dal quale l'opera d'arte ebbe vita e che, in quanto processo, è attività, creazione, quindi originalità, o no: nel primo caso, si gusta la bellezza dell'opera d'arte, l'opera d'arte in quanto tale; nel secondo caso, no. Ma per rifare entro di sé quel processo così e così determinato e individuato, per il quale l'opera d'arte così e così individuata ebbe vita, è assolutamente necessario ricondursi al momento in cui quella genesi ideale ebbe luogo, e ciò si può solo inquadrando l'opera d'arte nel movimento generale della storia. Solo così è possibile giudicare se l'artista ripete vecchie forme o non piuttosto creò del nuovo organizzando in sintesi un informe, un determinato informe anelante alla forma, e fino a che punto la sua sintesi esaurì le profondità di questo informe.

Il diciassettesimo punto inizia con una domanda:<<La teoria sopra esposta fa dipendere il valore dell'opera d'arte da elementi contingenti e storici?>>.

L'opera d'arte dipende solo dalla sua forma, ciò che è nato come originalità e novità resta tale, anche se la vita cambia la sua forma mentre l'opera d'arte resta ancorata a quella forma specifica, che ne ha determinato la creazione, è pur sempre forma. <<Niente diviene vecchio se non ciò che nacque vecchio. Ciò che nacque nuovo in eterno resta tale>>.

Per nuovo si intende contemporaneo, ciò che nasce fuori dal nostro tempo non vive mai. Per valutare l'opera d'arte bisogna porsi i problemi dell'artista, problemi dettati dalla Vita contemporanea, così da poter individuare se le soluzioni che l'artista ha dato in quella determinata opera d'arte siano giusti o meno. <<Solo così è possibile giudicare se l'artista ripete vecchie forme o non piuttosto creò del nuovo organizzando in sintesi un informe, un determinato informe anelante alla forma, e fino a che punto la sua sintesi esaurì le profondità di questo informe>>.

18

Critica d'arte e storia dell'arte fanno tutt'uno. E appunto perché la storia è sempre da fare e in eterno si rinnova, in eterno è da fare e si rinnova la critica d'arte. Il giudizio che diamo oggi dell'*Iliade* di Omero, il gusto che ne abbiamo, non è quello che ne avevano gli uomini dell'età di Luigi XIV, insensibili al fascino del poema perché ignari affatto di ciò che Omero aveva voluto dire, del problema che aveva voluto risolvere, dell'esperienza vitale cui aveva voluto dar forma: la scoperta vichiana del momento barbarico dello spirito, presentando sotto nuova luce il problema che Omero aveva voluto risolvere, capovolse il giudizio che se ne faceva. Oggi nell'*Iliade* si tende a vedere una poesia di corte non troppo dissimile da quella dei poemi cavallereschi del nostro Quattrocento, e questa nuova visuale storica, mutando profondamente la visione del problema omerico, muta ancora il gusto e il giudizio che si può dare sulla soluzione di esso.

Nuove grandi scoperte storiche sulla Grecia pre-omerica ci ripresenterebbero l'*Iliade* in una luce che oggi non possiamo neppure lontanamente immaginare. Si comprende facendosi ciò che si vuol comprendere. E poiché il rifare non giungerà mai a coincidere completamente col primo fare, perciò la critica è eterna e in eterno si va facendo. Invece se fosse possibile gustare e giudicare esteticamente un'opera d'arte non già rifacendone interiormente la genesi, ma ponendosi dinanzi ad essa come dinanzi ad un *opus operatum*, ciò vorrebbe dire che nell'opera d'arte vi è un *quid* che colpisce immediatamente il lettore o l'uditore o lo spettatore; e questo *quid* che opera immediatamente essendo immediato anch'esso, insuscettibile quindi di più o di meno, o colpirebbe immediatamente o no, o si gusterebbe di colpo o no, o si coglierebbe tutto in una volta e una volta per tutte o no.

La critica non avrebbe storia: sarebbe fatta tutta in una volta e una volta per tutte e non eternamente da rifare. E per far della critica non ci sarebbe bisogno di cultura né di preparazione storica: basterebbe porsi dinanzi all'opera d'arte ed aspettare a bocca aperta la rivelazione del bello. La critica diventerebbe cosa assai comoda, assai più comoda di quanto sia nella nostra teoria della radicale riduzione di gusto e critica a storia.

Il diciottesimo punto spiega come la critica d'arte sia un tutt'uno con la storia dell'arte, in quanto entrambe si rinnovano continuamente e devono sempre andare avanti. <<Il giudizio che diamo oggi dell'*Iliade* di Omero, il gusto che ne abbiamo, non è quello che ne avevano gli uomini dell'età di Luigi XIV, insensibili al fascino del poema perché ignari affatto di ciò che Omero aveva voluto dire, del problema che aveva voluto risolvere, dell'esperienza vitale cui aveva voluto dar forma>>. Così possiamo definire la critica eterna, in quanto incessante per la nascita di nuove opere d'arte e non per il continuo commentare di un'opera.

19

Per un'altra ragione ancora gustare e comprendere un'opera d'arti altrimenti che rifacendone in se la genesi ideale, inquadrandola nel generale moto dello spirito da cui si spiccò è impossibile. L'opera d'arte è una sintesi o un sistema di sintesi che nacquero vergini nuove e originale: creazione di rapporti non preesistenti come tali all'atto della loro creazione. Ma l'opera d'arte nata una volta entra nella circolazione del pensiero: è letta, studiata, imitata, copiata, ripetuta, sfruttata, saccheggiata. Con l'andare del tempo, le sintesi che la costituiscono come opera d'arte perdono l'aria di novità di originalità di imprevisto che avevano nell'ora del loro primo apparire. Gustare e giudicare l'opera d'arte in ciò che ha di veramente suo, nuovo, originale, e cioè artistico, non si può, quindi se non facendosi contemporanei della sua genesi ideale, per provare quanto più è possibile nella sua intrezza l'effetto di sorpresa d'imprevisto di nuovo che essa produsse al suo primo nascere.

L'opera d'arte è una sintesi, un sistema di sintesi che nacquero vergini, nuove, originali cioè una creazione di rapporti non preesistenti prima della loro creazione, altrimenti risulterebbe una ripetizione. Un'opera d'arte vera si ottiene dalla sintesi di elementi nuovi non preesistenti. Queste sintesi che costituiscono l'opera d'arte, già nel loro primo apparire perdono già di novità e di originalità. Per cogliere l'effetto di sorpresa, di novità che essa produce al suo primo nascere dobbiamo farci contemporanei alla sua genesi ideale.

20

L'artista creò in quanto diede forma a un determinato informe che gli si agitava dentro: rifare dentro di se il processo per cui da quell'informe si passò a quella forma è il solo motivo per comprendere l'opera d'arte. E poiché quell'informe è il presente dell'artista, quel determinato presente sorto da quel determinato passato, gustare e giudicare l'opera d'arte non si può se non rifacendosi quel presente sorto da quel passato, cioè rifacendosi storia vivente e nell'atto del suo primo farsi.

Non si può comprendere il contemporaneo e capirne i bisogni se non si conosce il passato. Nè si possono riconoscere le forme se non si conoscono quelle passate. Non si può giudicare nuovo un qualcosa se non si conoscono tutti i qualcosa precedenti, ed è questo il compito a cui è chiamata la critica, al fine di spronare l'artista verso il nuovo e sarà nella logica di questo rapporto dialogico tra la vita e la forma il lavoro che Tilgher farà con Pirandello, dando una serie di esiti al teatro Pirandelliano che probabilmente, senza la sua analisi critica non avrebbero avuto.

ARTE E VITA

Dopo un lungo silenzio tra Tilgher e Pirandello, il critico nel primo numero della rivista <<Raccolta>>, pubblicata nel gennaio del 1940, ribadirà la sua importanza all'interno del percorso artistico dello scrittore, rivendicandone alcune filosofie principali, e tratterà anche il rapporto fra Arte e Vita.

Infatti, in quanto Pirandello è estremamente riflessivo e volto nel guardarsi dentro, si chiede quale fosse quella strana attività che lui praticava e che lo portava a creare nuove situazioni e nuovi personaggi. Si riferisce al rapporto fra Arte e Vita che divenne nucleo centrale in alcune novelle come: *Il pipistrello*, *Colloqui con i personaggi*, *La tragedia di un personaggio*; concetto ripreso e ribadito anche nella commedia più conosciuta, rappresentata e criticata quale *Sei personaggi in cerca di autore*.

La duplice soluzione che Adriano Tilgher ci offre nel suo saggio, volta alla comprensione e interpretazione del rapporto tra Arte e Vita è la seguente:

“*Prima*. La Vita è una cosa, l'Arte ne è un'altra. La Vita e l'Arte si svolgono su due piani diversi. A vedere gli attori rifare da attori il dramma che i personaggi vivono, i personaggi non riconoscono più il loro dramma, restando indignati o sorpresi, si ribellano e rifiutano di prestarsi al gioco. L'Arte, dunque, non è Vita, è qualcosa di diverso, d'irriducibile alla Vita. L'Arte è armonia, sintesi, coordinazione delle parti fra loro e subordinazione delle parti al tutto; la Vita, al contrario, è disarmonia, confusione, caos in cui ogni elemento pretende di accaparrare tutto per sé tutto lo spazio vitale.

Secondo. L'Arte e la Vita sono la stessa cosa e tra esse altra differenza non corre che di più o di meno. L'Arte continua l'opera di creazione della Vita in forma più alta. La Vita che genera animali e piante genera – per mezzo della fantasia umana – anche certi speciali viventi (i personaggi, le opere d'arte) che sugli altri viventi hanno il privilegio di non morire, di essere esterni. L'Arte è la Vita i cui prodotti sono sottratti al tempo, e in questo è tutta la differenza tra Arte e Vita.”¹¹

E' evidente che le due tesi se spinte all'estremo, non possono coesistere in quanto l'una è l'opposto dell'altra.

Pirandello non va a fondo, e fa coesistere entrambe le tesi all'interno di *Sei Personaggi*, e paradossalmente, proprio questo non appoggiare una tesi o un'altra, gli permette di concludere l'opera.

Successivamente a queste tesi Tilgher dirà che è grazie al suo saggio *Studi sul teatro contemporaneo* (1922) che Pirandello si è evoluto, ed è approdato alla famigerata antitesi di Vita e Forma; la Vita come forza travagliata, che necessita di Forma, ma non può esistere in nessuna Forma, costretta quindi a passare di Forma in Forma. Ed è questo il problema centrale dell'arte Pirandelliana.

“A leggere certi scritti di Pirandello, verrebbe fatto di credere che quella formula si trovi ad apertura di pagina nelle opere di Pirandello, che basti sfogliarle per darci di naso sopra. Eh no! *Quella formula non si trova affatto nelle opere di Pirandello anteriori al mio saggio* (1922), ed ad inventarla in quei termini fui proprio e solo io. Naturalmente non la cavai dal nulla; se l'inventai in quei termini, adattando al mondo di Pirandello la terminologia filosofica di George Simmel, fu perché mi parve (come mi pare) che quei termini fossero eccellenti a caratterizzare in modo sintetico e perspicuo il centro del mondo Pirandelliano [...] ma, insomma, la formula come tale è mia e non è per niente affatto di Pirandello, è mio il merito, o demerito, di avere in essa additato il centro, il perno, l'asse dell'intuizione Pirandelliana della Vita. *Quella formula, Pirandello l'adottò e la fece sua.*”¹²

Sosterrà che per Pirandello conoscere il suo saggio è stato negativo, in quanto secondo il critico, non è mai troppo favorevole per un scrittore prendere una chiara consapevolezza del proprio mondo interiore. In questa formula, sostiene Tilgher, Pirandello si sentì intrappolato, date le sue proteste di essere un artista e non un filosofo. Il critico risponderà che la sua teoria è semplicemente quella che, per comprendere le sue opere bisogna conoscerne la filosofia. Pirandello più cercò di evadere da questa formula e più ci si ritrovò dentro, mentre Tilgher mantenne il silenzio, chiudendo ogni frequentazione, dialogo e scrittura.

Seguirà poi nell'articolo una spiegazione dell'antitesi tra Vita e Forma, definendo quello che è la Forma, cioè un'esistenza finita e circoscritta. Sostiene che dire antitesi di Vita e Forma sia uguale a dire antitesi di Universale e Individuale, dove la Vita è l'Universale che deve calarsi nell'Individuale ma è impossibilitata nel sedimentarvi, in quanto sottoposta ad un continuo mutamento. E' chiara la differenza tra la Vita-Forma e la definizione di Arte come Forma, che in un primo momento Pirandello fa coesistere, ma che si mostrò in maniera diversa da come fino ad allora l'aveva interpretata; nasce così una nuova visione del rapporto tra Arte e Vita differente da quella che gli si era prospettata fino a *Sei personaggi in cerca di autore*.

Le forme dell'Arte sono volute perché essa è creazione di forme, mentre quelle della Vita sono forme subite.

¹¹ A. Gramsci A. Tilgher, *Pirandello*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2015, p.125-126

¹² A. Gramsci A. Tilgher, *Pirandello*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2015, p.127-128

“...l’arte è forma, mentre la vita *ha* forma, e pertanto i personaggi incompiuti anelano a questo privilegiato passaggio dall’avere all’essere, dalla provvisorietà all’avere forma all’eternità della forma.”¹³

Nella conferenza o lite che apre *Questa sera si recita a soggetto* il dottor Hinkfuss enuncia una nuova estetica tra Arte e Vita, dove definisce la Vita mutevole, alla ricerca di una Forma e ad abbandonarla per passare ad un’altra. L’Arte invece viene definita Forma pura, fissa, immutevole, che non diviene più: semplicemente è. Il dottor Hinkfuss ci spiega la provenienza di quella speciale Vita di cui pur vive l’opera d’arte, sostenendo che noi possiamo rimuoverla dalla sua staticità, scioglierne la Forma per darle Vita e in sostanza siamo noi a dargliela, ma essendo noi Vita e quindi antitesi tra Vita e Forma, l’opera d’arte varia da ciascuno a ciascuno e di tempo in tempo. Innegabile che l’Arte viva ma non può che vivere come Vita e negandosi come Arte, così che Arte e Vita coesistano.

“Così si spiega come lo stesso Pirandello che ne *Sei personaggi* aveva messo l’Arte al di sopra della Vita come l’Eterno al di sopra del Tempo, in *Diana e la Tuba* finisca per far dell’Arte un’impresa assurda e irragionevole come quella che pretende fissar la Vita in una Forma immobile, in *Questa sera si recita a soggetto* abolisca ogni differenza tra Vita e Arte che non può vivere e se non vive che arte è?, Se non facendosi Vita, e in *Trovarsi* dichiarare la Vita inferiore all’Arte come il finito è inferiore all’infinito, come ciò che può essere una forma sola è inferiore a ciò che può esserne tante e tante. Sicché l’Arte ne *Sei personaggi* stava alla Vita come il Fisso al Mutevole, in *Trovarsi* è essa il Mutevole ed è la Vita che è il Fisso.”¹⁴

Questi diversi punti di vista e soluzioni del problema portano Tilgher a sostenere che Pirandello non abbia trovato una vera e propria soluzione al rapporto tra Vita e Arte. Egli concluderà questa parte dell’articolo sostenendo che, essendo l’Arte una forma immobile per tanto opposta alla Vita, deve sciogliersi in essa. In conclusione Arte e Vita non sono differenti, si può definire Vita ciò che chiamiamo Arte e viceversa.

Nel distinguere il *vivere* dal *vedersi vivere* Pirandello si avvicina alla soluzione del problema Arte e Vita. Se *vivere* è attuarsi in una forma e coincidere con essa, *vedersi vivere* è uscire dalla Forma e morire ad essa.

Ora poiché l’arte è vedersi vivere e non vivere, essa non può coesistere all’interno di una Forma, ma la nega e ne determina la sua morte. Essendo la vita l’antitesi fra Vita e Forma, morire alla Forma equivale morire alla Vita; ma la Vita in cui vive l’Arte è diversa e non si basa sull’antitesi Vita-Forma, ma ha già in sé ciò di cui ha bisogno ed è sufficiente a se stessa. Si tratta perciò di una Vita che non aspira a nulla oltre a se stessa.

Tilgher scrive che Pirandello, nella commemorazione accademica di Giovanni Verga porta il suo pensiero estetico alla più articolata espressione, affermando che <<Il mondo non è per se stesso in nessuna realtà, se non gliela diamo noi>>.

Il discorso prosegue sostenendo che sia il mondo esteriore, cioè la nostra vita che l’opera d’arte sono opera nostra, ma <<Pur nondimeno noi chiamiamo VERA la rappresentazione dei nostri sensi e FINTA quella dell’Arte>>. Questo avviene perché la vita la viviamo mentre l’opera d’arte la vediamo, di conseguenza, la vita non è libera in quanto non possiamo fermarla, al contrario l’opera d’arte è esistente in se stessa, non ha bisogno di noi per esistere.

La Vita e l’Arte sono il frutto di fantasia, volontà e intelletto, ma nella Vita questi elementi hanno uno scopo, mentre nel momento in cui sono finì a se stessi creano l’opera d’arte.

E’ necessario che l’opera d’arte per essere tale sia creata con consapevolezza, così da risultare una creazione di pura forma e non di materia.

L’opera d’arte sul comune piano delle vita deve rispondere in noi ad una sensazione altrimenti è pura forma meccanica. Un’opera d’arte risulta perfetta quando tutti gli elementi che la costituiscono sono all’unisono senza il prevalere di uno sull’altro, ed è cosa assai rara.

Tilgher in questo articolo si pone una domanda e ne fornisce la risposta: “Cos’è l’Arte per Pirandello, per questo Pirandello? Vita disinteressata, vita che non ha nessun fine al di fuori di sé, vita che vuole se stessa, mentre la vita pratica, la vita della passione e dell’interesse, la Vita nel senso comune della parola, è interessata, ha un fine fuori di sé cui aspira. Con questa concezione dell’arte Pirandello è sulla via regia dell’estetica moderna, quale l’apersero Kant, Schiller, Schopenhauer.”¹⁵

Tilgher individua quello che secondo lui manca nei pensieri estetici dello scrittore, cioè l’*amore* per mezzo del quale la vita da interessata diventa disinteressata, cessando di aspirare ad un qualcosa al di fuori di sé, amando se stessa e, in termini Pirandelliani, da vivere diventa vedersi vivere.

¹³ M. Manotta, *Luigi Pirandello*, Mondadori, Milano 1998, p.109

¹⁴ A. Gramsci A. Tilgher, *Pirandello*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2015, p.132

¹⁵ A. Gramsci A. Tilgher, *Pirandello*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2015, p.138

DESCRIZIONE ALLESTIMENTO

In questo allestimento ciò che domina è la relatività e la precarietà della realtà. Tutto è focalizzato nel tempo, inteso come il più pieno di tutti i pieni.

La vita si serve del tempo per superare la forma fittizia dettata dalla società, ed è il passaggio continuo della vita che anela alla forma.

L'arte è intesa come qualcosa di superiore che non ha bisogno di cambiare forma perchè è la vita che si scioglie in essa per comprendere messaggi superiori, e tramite l'allestimento si ha la percezione di come il tempo sia mutevole ma sicuramente inarrestabile, non dipende da noi, non possiamo fermarlo o accelerarlo, ci è imposto dalla vita stessa che scorre inarrestabile.

Il messaggio è quello di capire certi meccanismi che inconsciamente dominano la nostra vita, ed una conseguente sensazione di vuoto, impotenza, del nulla.

All'esterno sembrano dei semplici blocchi metallici (grigio scuro), cubi uniti orizzontalmente, collocabili in qualsiasi piazza. Contrariamente dall'interno, questo distacco è voluto per sottolineare l'interiorità del messaggio.

Sono 5 sale, la seconda e la quarta sono uguali e alternano le tre principali.

In un primo momento appena si entra la sensazione principale sarà di distacco e la percezione di trovarsi in qualcosa di superiore.

Di distacco perché differente dal contesto urbano e di passaggio in cui è volutamente collocato l'intero allestimento.

La prima sala è un cubo di 6m, dall'interno sarà tutto bianco, dall'alto verranno appese delle clessidre ad altezze differenti. Sulla pavimentazione in corrispondenza di ogni clessidra sarà posizionato un faretto che le illumina dal basso.

Le clessidre saranno in vetro con le basi metalliche, la particolarità consiste nel posizionamento di una ventola all'interno che provoca il continuo movimento della sabbia contenuta. Il tutto sarà accompagnato da suoni alternanti di sveglie.

Il passaggio alla seconda sala avverrà tramite un'apertura di 4m x 6m i 3,5m per 6 di altezza sono definiti da una sorta di laser rossi verticali che creano una parete luminosa, le persone saranno così portate ad effettuare il passaggio alla stanza successiva trami l'unico varco che si crea dall'assenza delle luci (1,5m x6m).

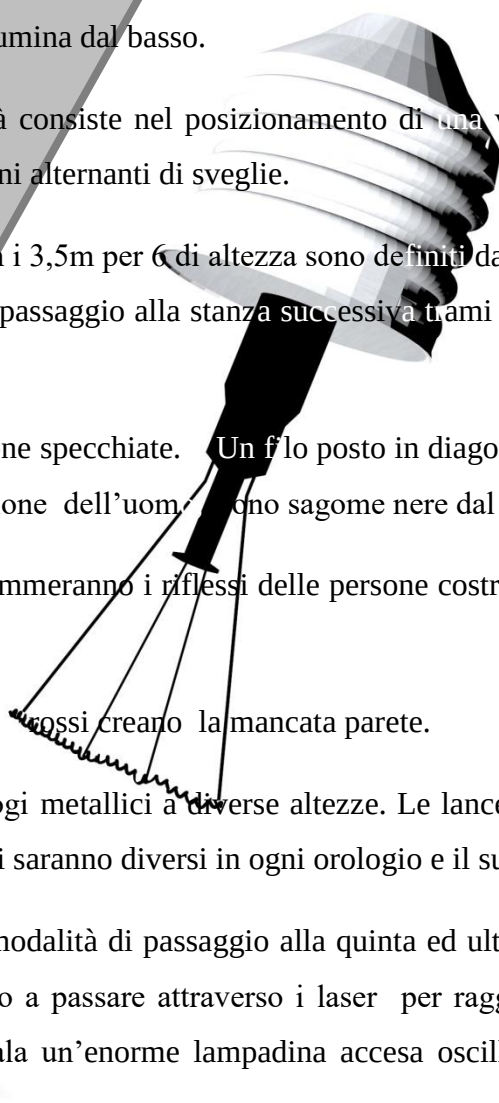
La seconda stanza ha tutte le pareti compreso soffitto e pavimentazione specchiate. Un filo posto in diagonale sul soffitto, permetterà la possibilità di appendere dei teli stampati in tulle. Le stampe raffigurano un'evoluzione dell'uomo, sono sagome nere dal bambino fino all'adulto.

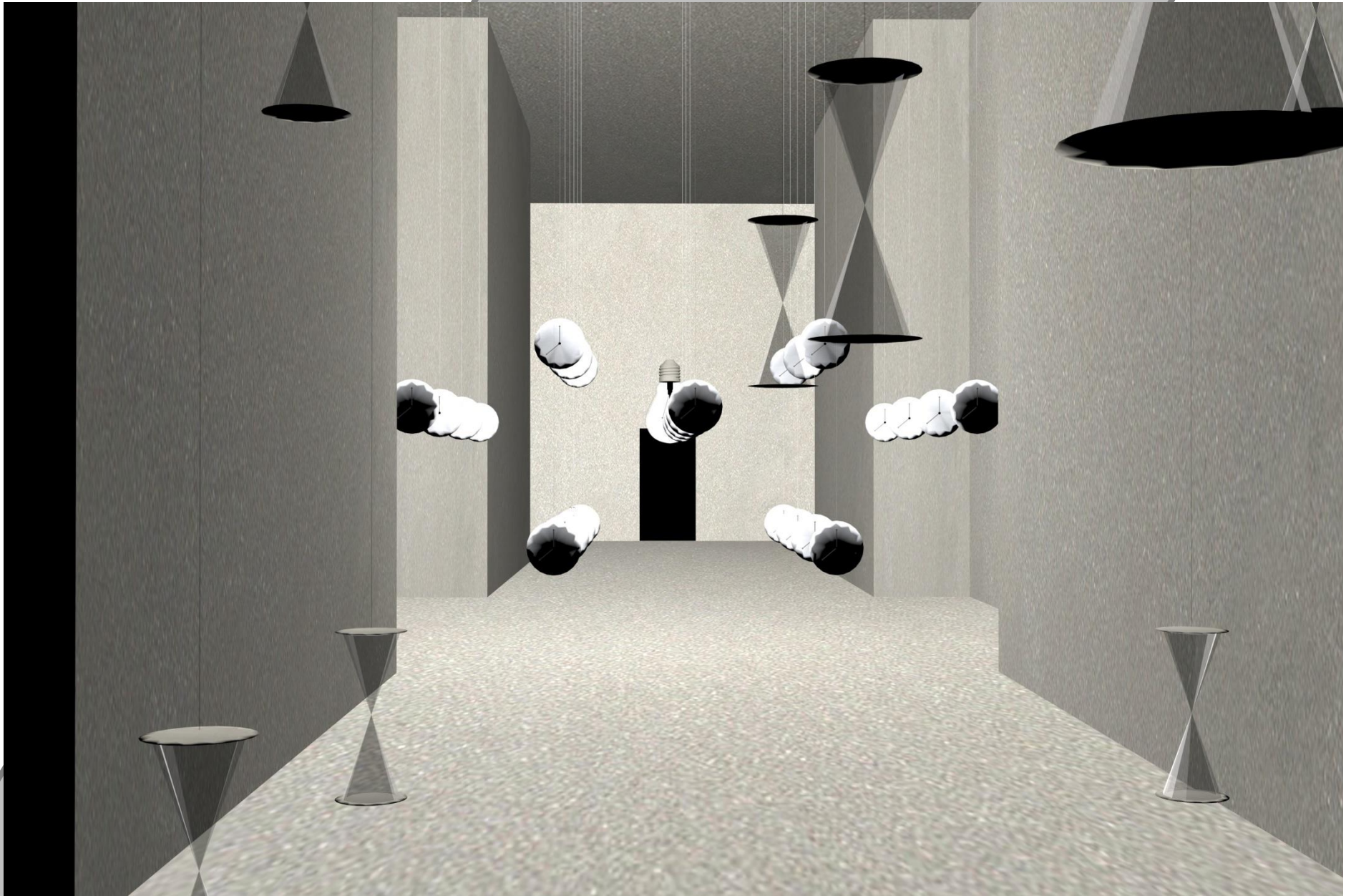
Gli specchi provocano una ripetizione continua dei teli ai quali si sommeranno i riflessi delle persone costrette a passare fra queste sagome e dei laser rossi di ingresso ed uscita dalla stanza.

Il passaggio alla stanza successiva sarà analogo all'ingresso, i laser rossi creano la mancata parete.

La terza stanza sarà tutta bianca dall'alto saranno appesi degli orologi metallici a diverse altezze. Le lancette sono uguali non esiste distinzione fra i minuti e i secondi, e saranno posizionate anche nel retro. I movimenti saranno diversi in ogni orologio e il suono sarà quello del battito del metronomo.

La quarta stanza è una ripetizione della seconda, cambierà solo la modalità di passaggio alla quinta ed ultima stanza. Qui i fasci dei laser rossi sono intersecanti fa loro e non lasciano varchi. Il visitatore sarà costretto a passare attraverso i laser per raggiungere l'ultimo cubo 6m. Tutte le pareti saranno bianche, il pavimento specchiato; al centro esatto della sala un'enorme lampadina accesa oscillerà creando il movimento del pendolo di Foucault che sarà riflesso dal pavimento.

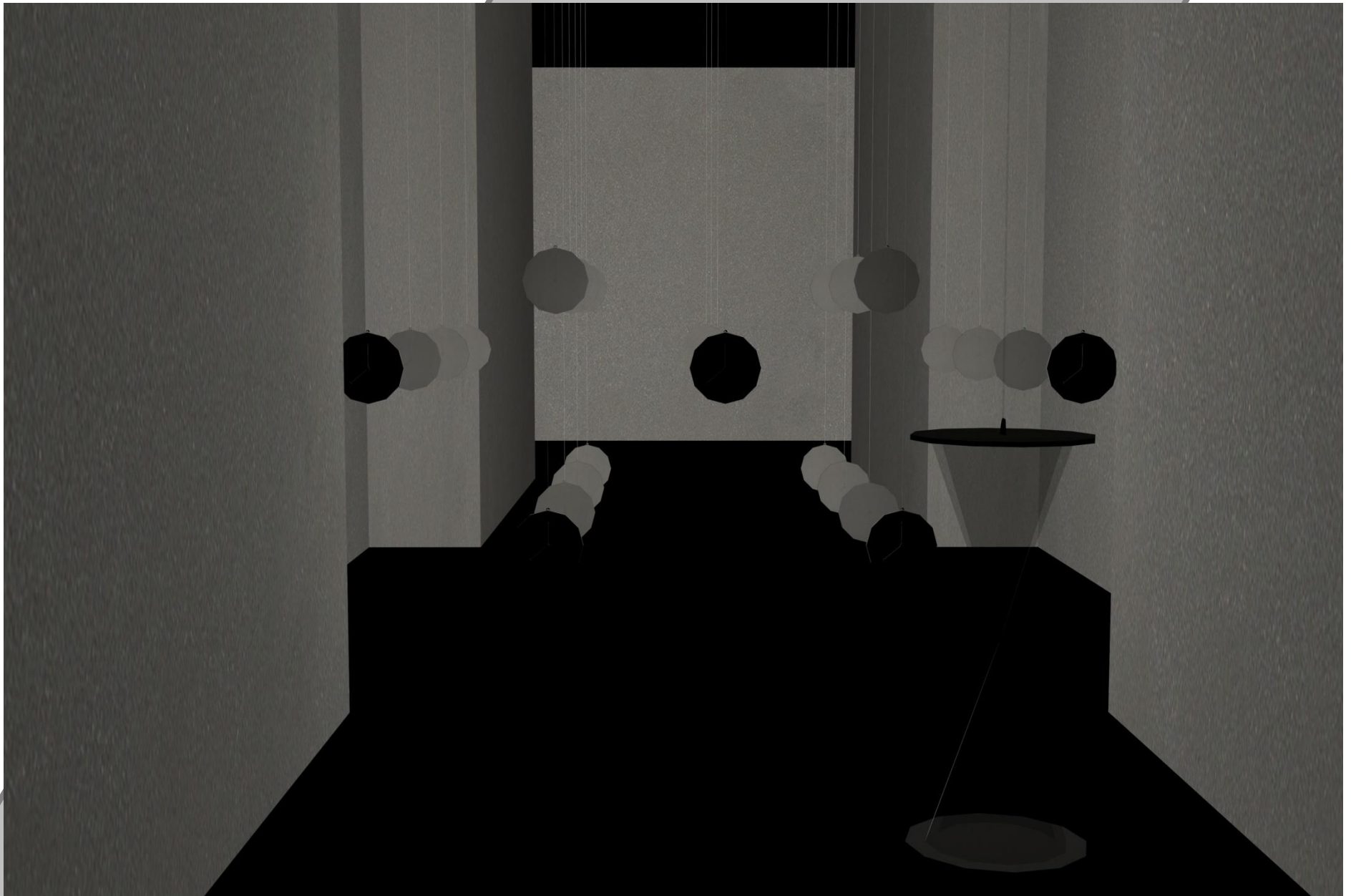




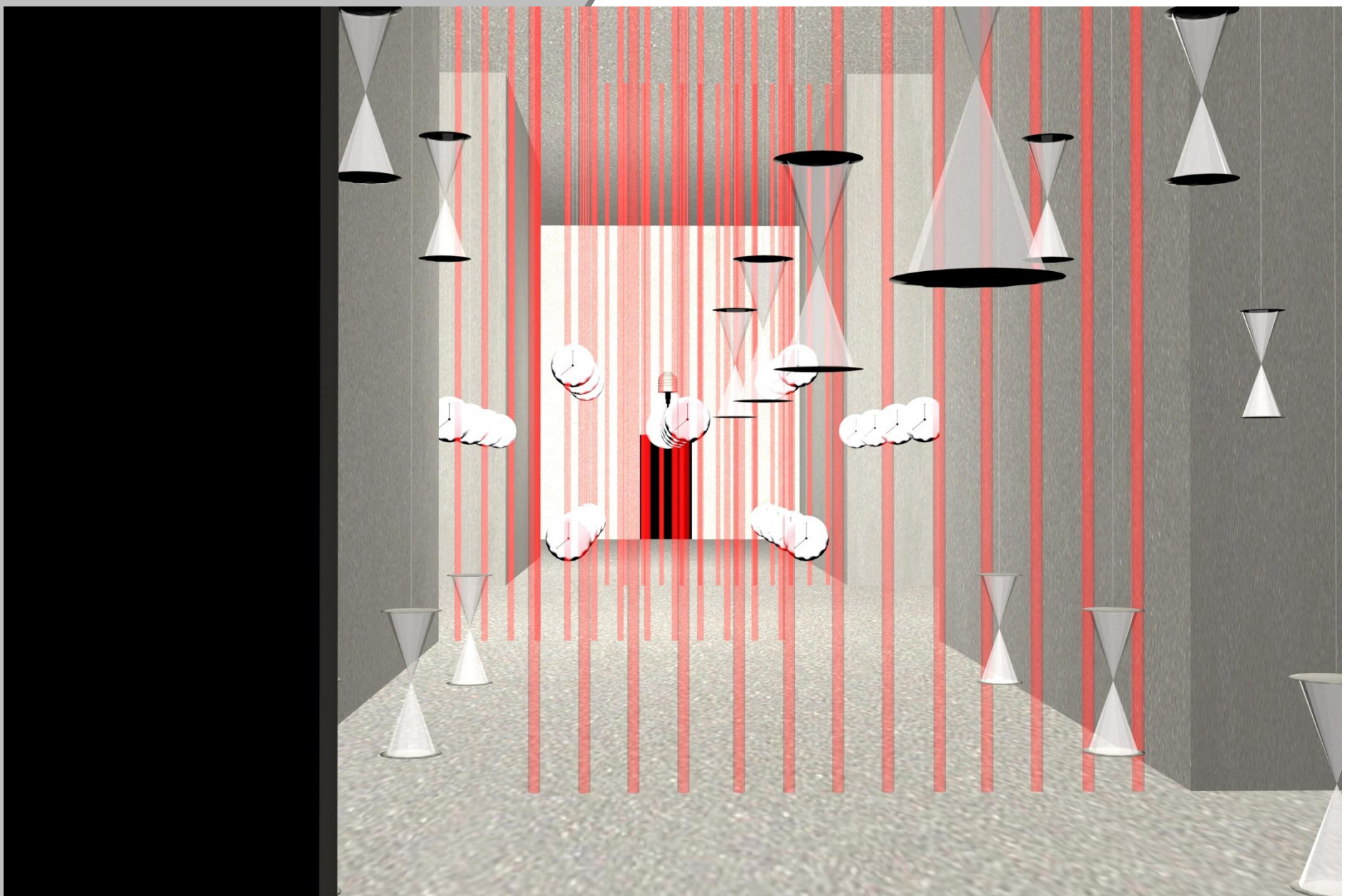
Bozzetto volumi e geometrie.



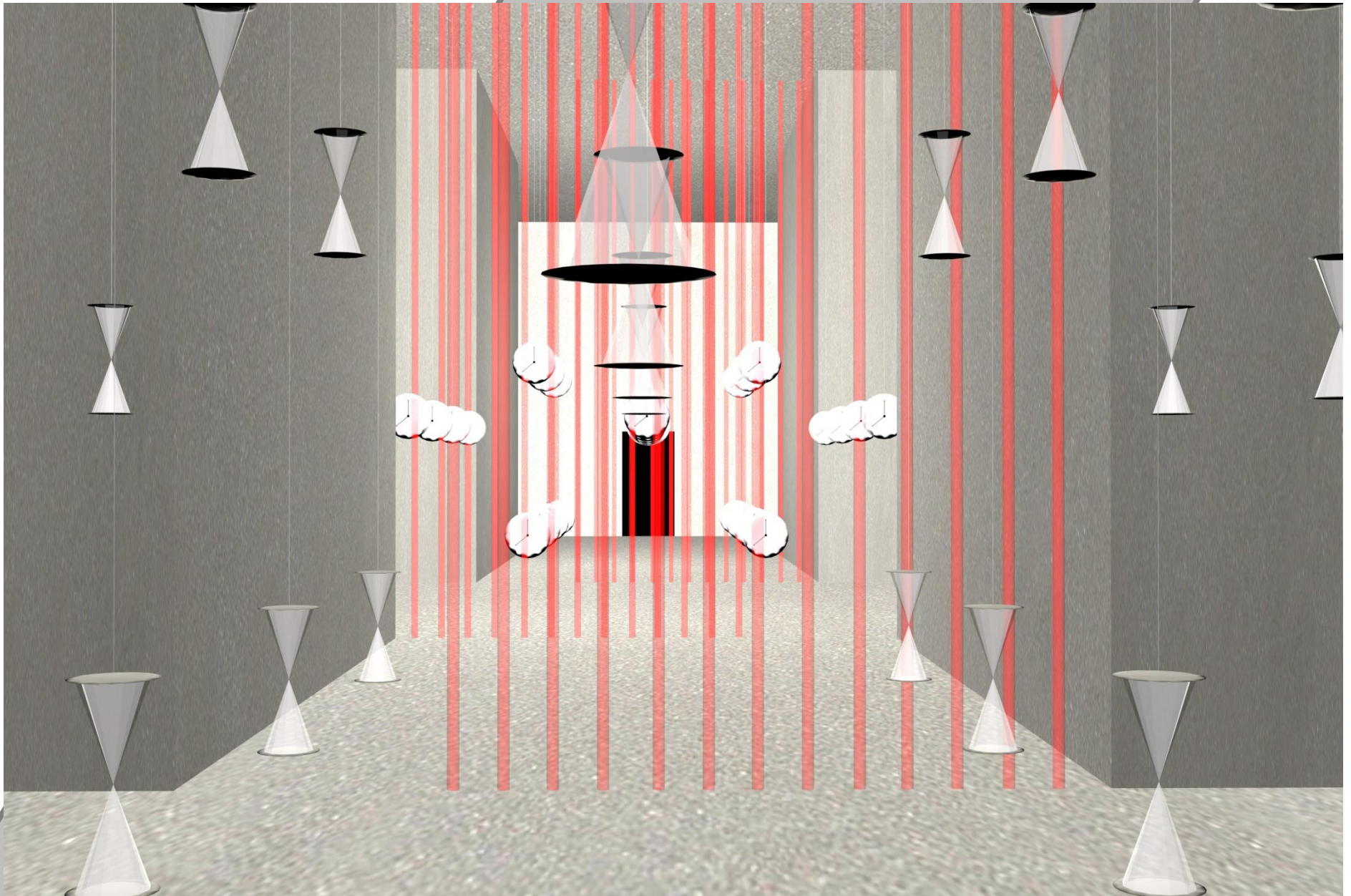
Bozzetto volumi e geometrie.



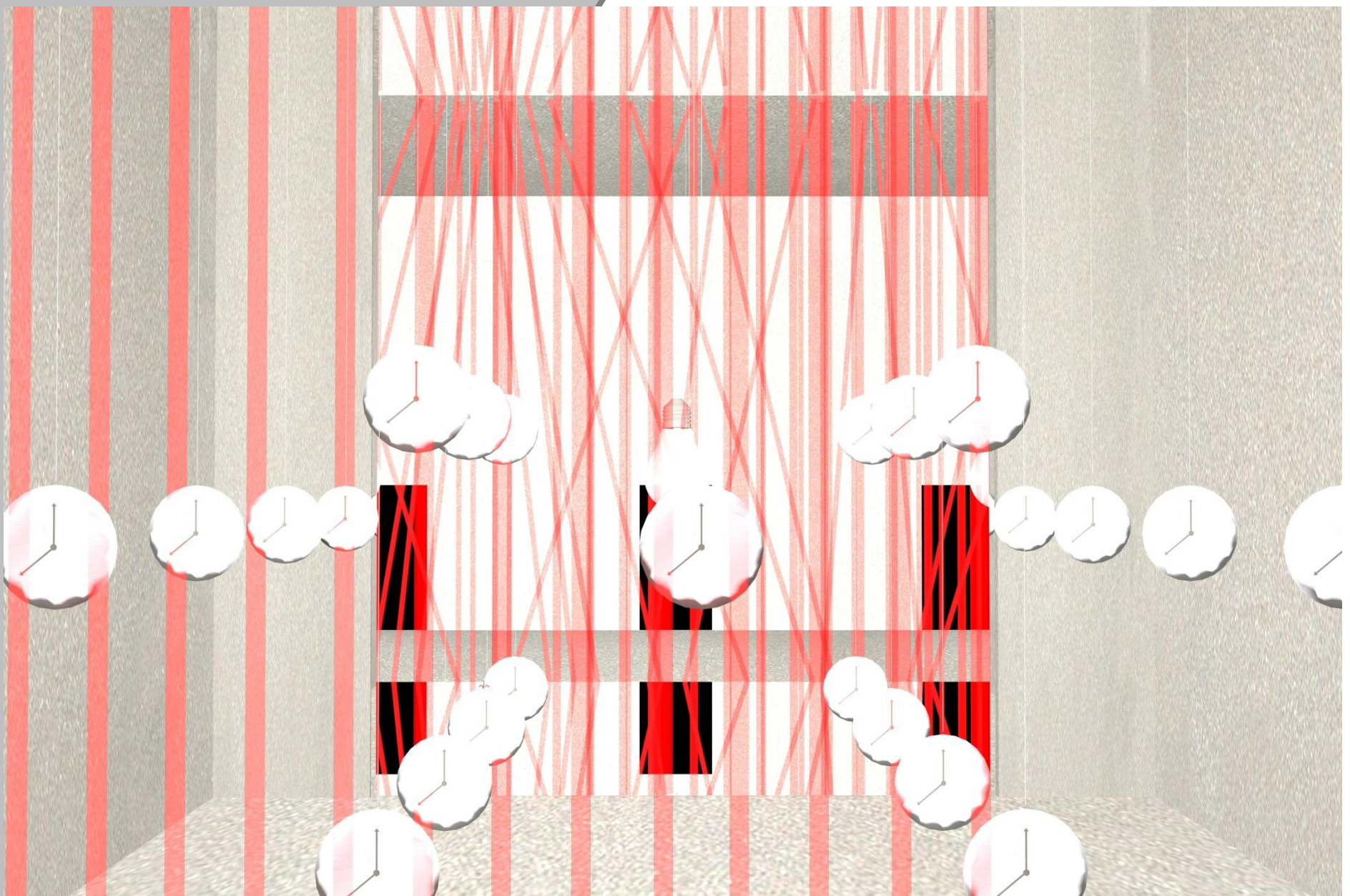
Bozzetto volumi e geometrie.



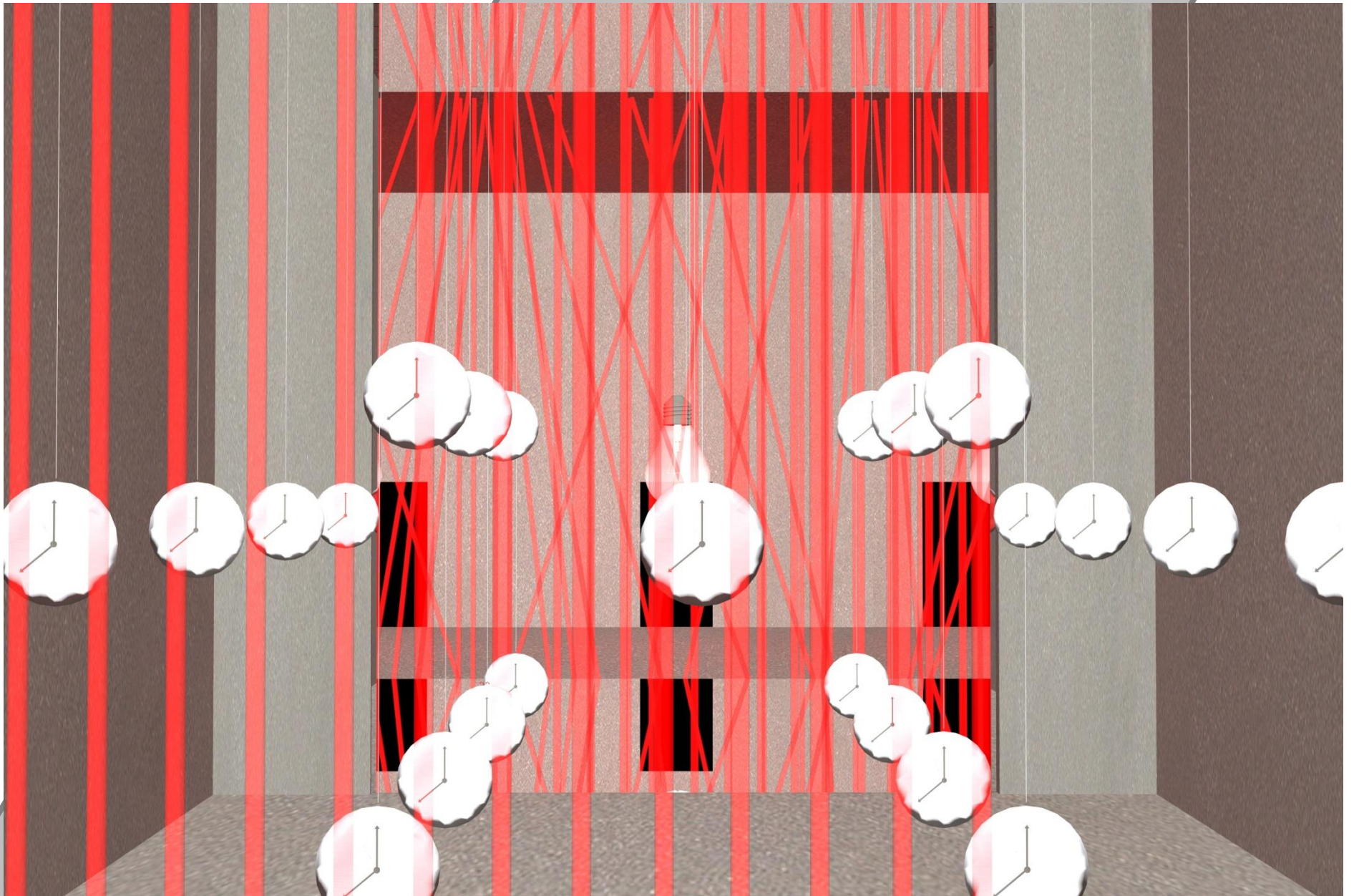
Render dei fasci di laser rossi, che dividono il susseguirsi delle stanze.



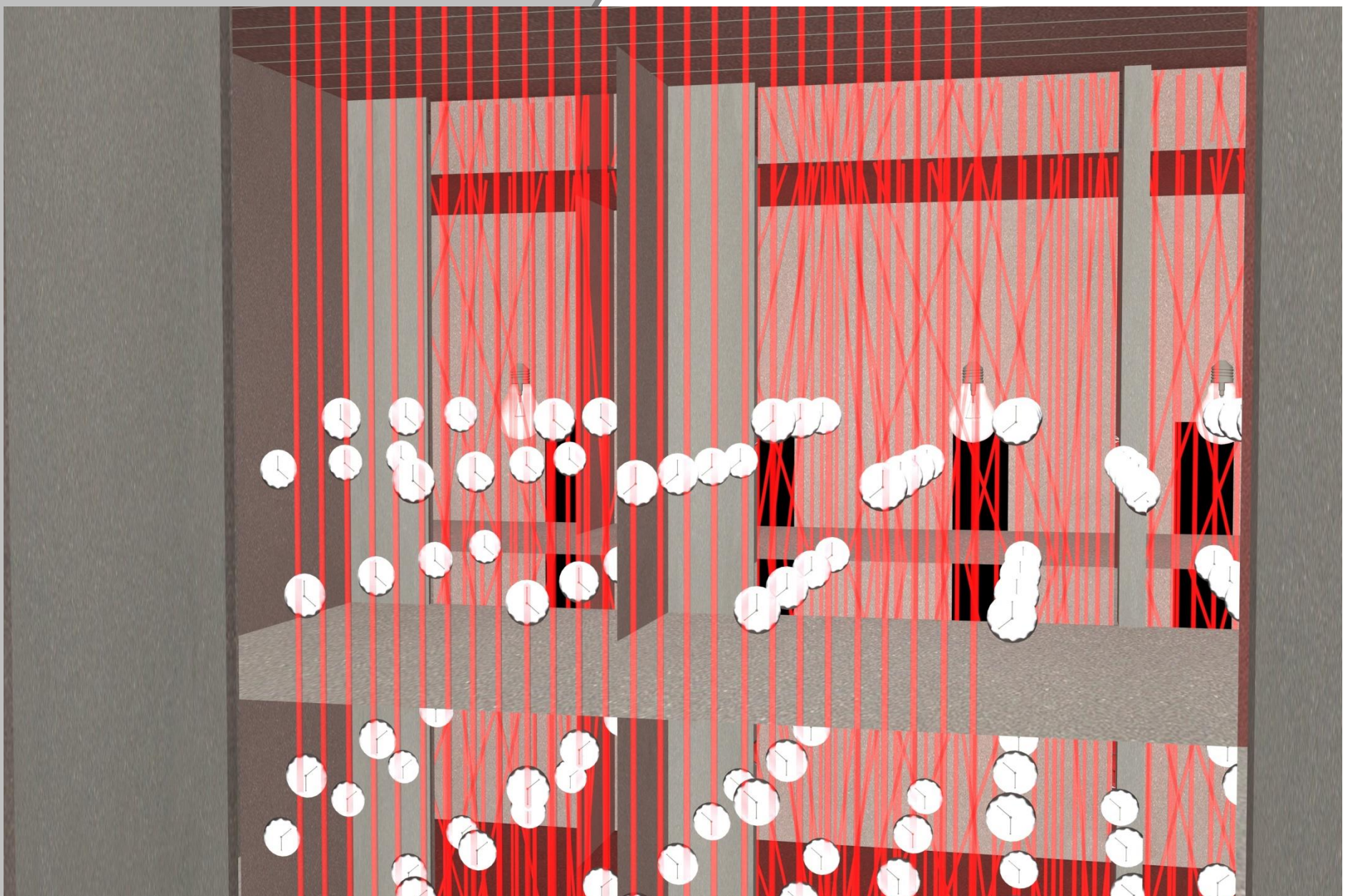
Render dei fasci di laser rossi, che dividono il susseguirsi delle stanze.



Render delle ultime tre stanze con pavimentazione specchiata.



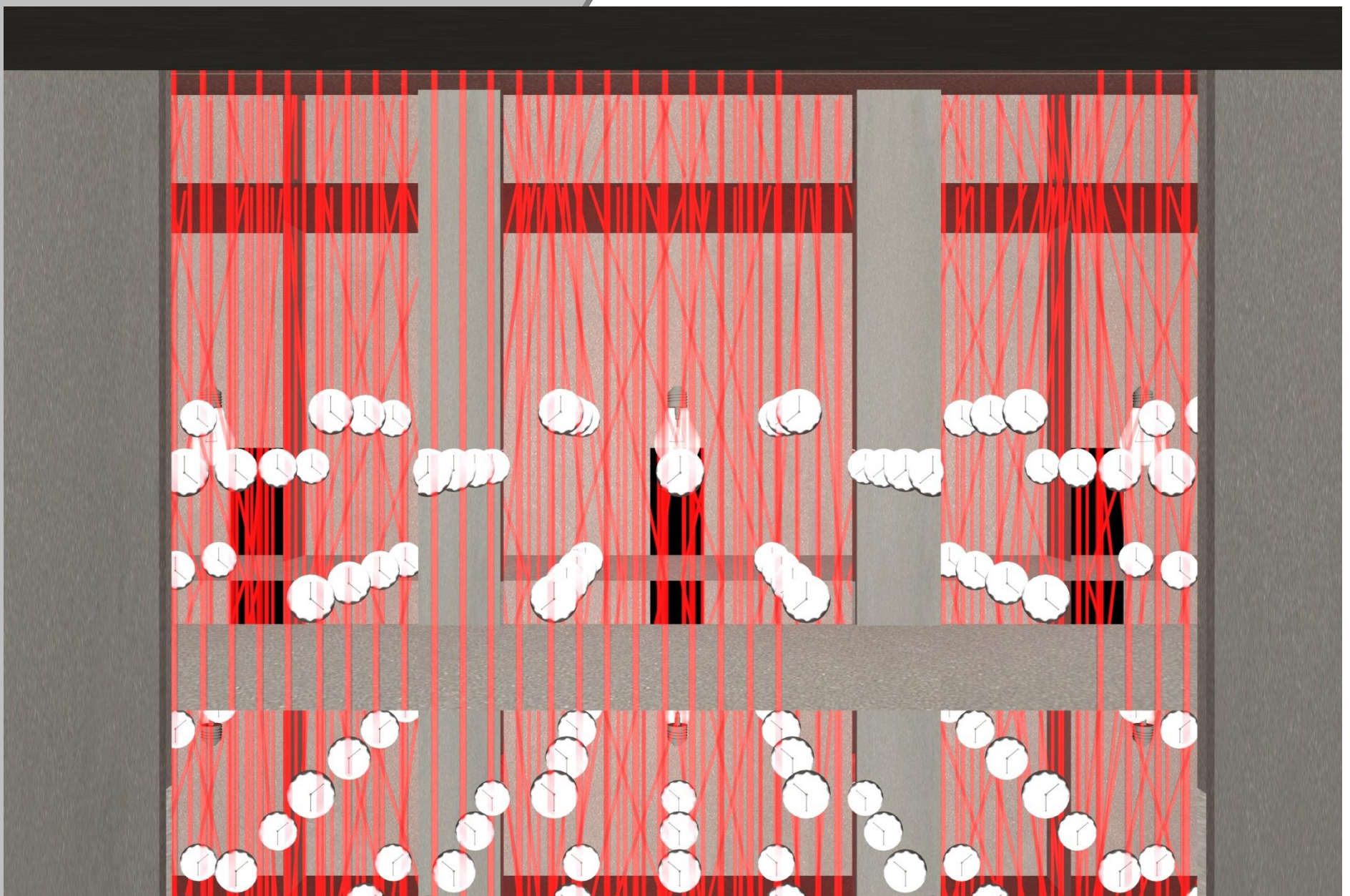
Render delle ultime tre stanze con pavimentazione specchiata.



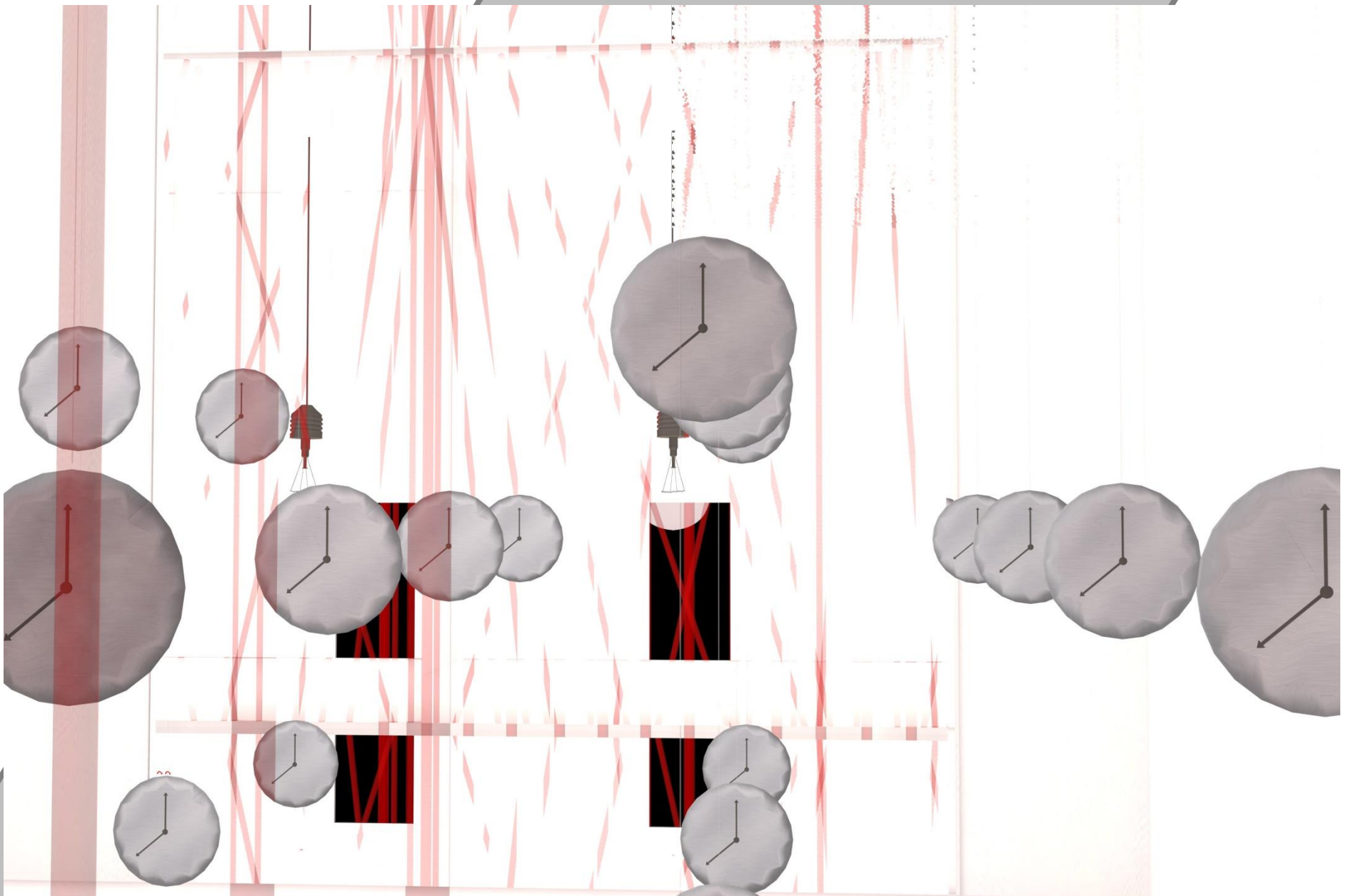
Render delle ultime tre stanze con pavimentazione specchiata.



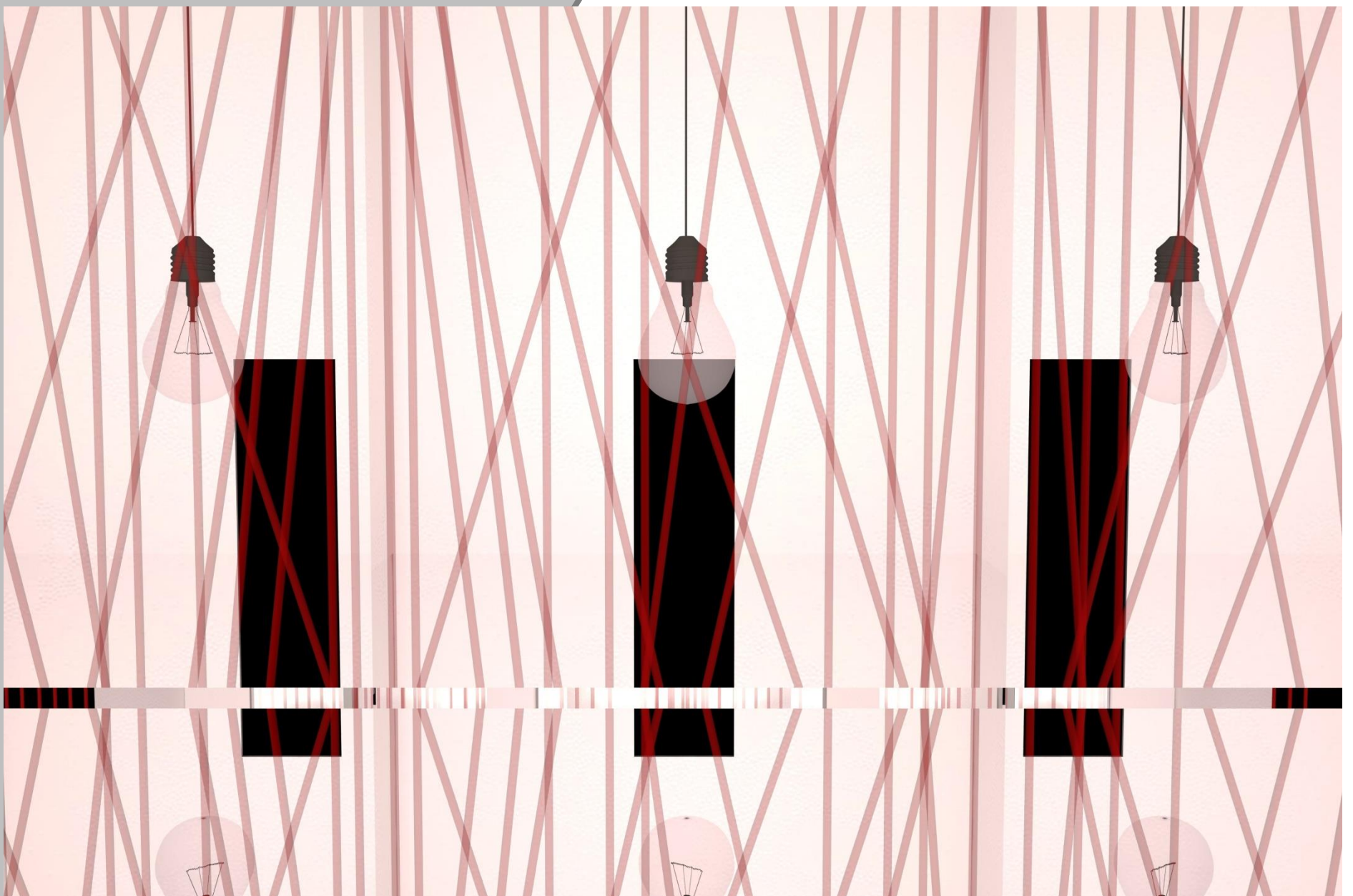
Render dell'installazione. Visione frontale dalla prima stanza.



Render delle ultime tre stanze con pavimentazione specchiata.



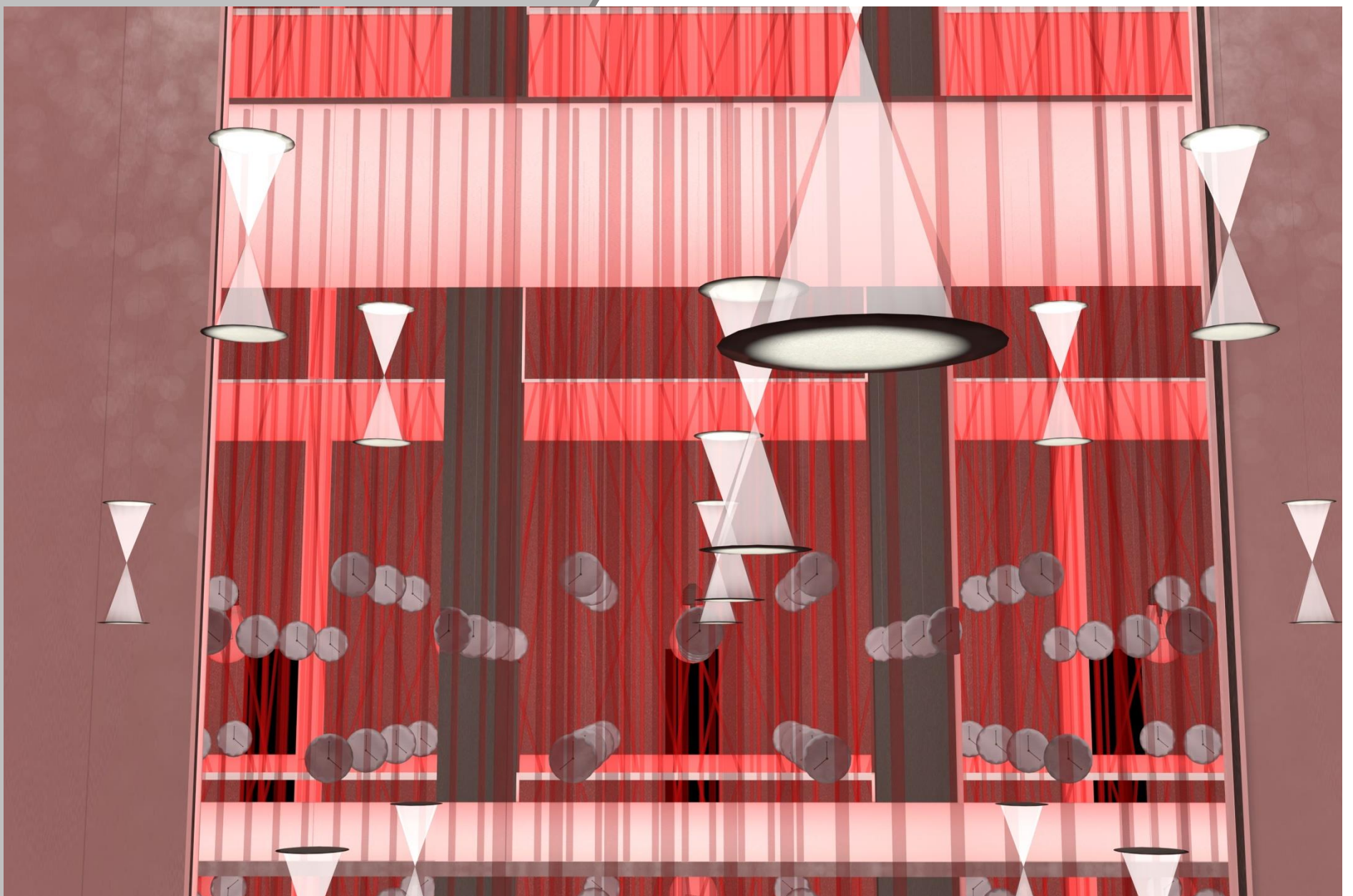
Render delle ultime tre stanze con pavimentazione specchiata.



Render dell'ultima stanze.



Render cambi di luce.



Render dell'installazione.

OROLOGIO			
ELEMENTO	DESCRIZIONE	NR. PEZZI	MISURE
Struttura circolare	La parte metallica che compone la base dell'orologio	26	misura della struttura: Raggio = 40 cm
Lancette	Ogni orologio avrà 4 lancette tutte della stessa misura	104	Lunghezza = 13 cm

CLESSIDRA			
ELEMENTO	DESCRIZIONE	NR. PEZZI	MISURE
Struttura clessidra	All'interno verranno posizione delle ventole che muoveranno continuamente la sabbia.	25	Diametro = 16 cm Altezza massima: 40 cm
Base clessidra	E' composta da tavole di legno fissate nel telaio.	50	Diametro = 16 cm

LAMPADINA			
ELEMENTO	DESCRIZIONE	NR. PEZZI	MISURE
Struttura lampadina	Farà l'unica fonte di luce dell'ultima sala, la sua intensità sarà modificabile.	1	Diametro = 49,66 cm Altezza massima: 84,88 cm
filo	Serve per appendere la lampadina ad 1m da terra.	1	Lunghezza = 415 cm