



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI UDINE

Università degli studi di Udine

Moderno e reazionario

Original

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/11390/1258164> since 2023-09-11T08:53:13Z

Publisher:

Scalpendi

Published

DOI:

Terms of use:

The institutional repository of the University of Udine (<http://air.uniud.it>) is provided by ARIC services. The aim is to enable open access to all the world.

Publisher copyright

(Article begins on next page)

Alessandro Del Puppo

1. *Arte disumana*, a firma di Papini, aprì il fascicolo de “Il Frontespizio” del primo gennaio 1940. Da tempo ormai la rivista non era più l’affinato strumento che aveva in mente Giuseppe De Luca. Il programma di ricondurre il regime allora imperante al cattolicesimo si era risolto a partire dal 1937 nel suo contrario, ovvero individuare il regime fascista come termine di riferimento per i cattolici. Papini era ormai accademico d’Italia (fig. 1); la rivista aveva compiuto la rottura con Carlo Bo, reo del ben noto articolo *Letteratura come vita*; aveva una direzione nuova, ma con nomi vecchi: Soffici, Papini, Bargellini. Pure, *Arte disumana* ebbe formidabile circolazione, giusta l’indole di proselitista e l’autorevolezza dell’estensore¹.

Il tono è quello che possiamo immaginare. Dietro le allusioni ai «fantocci incantati e a manichini verniciati», alle «tele occupate di squadre e compassi»; dietro al «biribissiaio di sensazioni scontinue, di allusioni male interpretabili», dietro la «svagata indifferenza» del romanzo moderno, dietro al grottesco, al mostruoso e al caricaturale; dietro, infine, alle «incongrue dissonanze» non è difficile individuare nomi e cognomi degli accusati. Da de Chirico a Montale, da Moravia a Landolfi, da Petrassi a Dallapiccola (e senza scomodare i *Canti di prigionia*, ascoltati la prima volta a Roma in un fosco autunno 1941: bastava il cartellone del “Maggio”), l’articolo appare come la più vieta e prevedibile condanna delle perversioni della modernità e dei suoi esiti.

Lo sconfortato repertorio dell’arte disumanizzata e della gelida oggettività – di Le Corbusier si deplorò la «satanica formula» – si affiancava però alla censura verso ogni estetica regressiva. Su questo tema sembra ritrovare per un attimo il Papini d’un tempo, là dove egli rigettava «chi scrive poesie arcadiche [...] chi dipinge alla maniera accademica, verista o macchiaiola, che edifica false chiese romaniche e ville rinascimento». Nei casi migliori illuminato conservatore, in quelli estremi modernista reazionario, Papini sembrava voler cercare qui un suo *juste milieu*. Non si era scordato che era stato feroce avanguardista, ai suoi bei giorni del pragmatismo e del futurismo, né poteva recedere dal vincolo dottrinale cui si era consacrato

1 L’articolo ebbe infatti immediate ristampe su “Nuova Antologia”, LXXV, 1627, 1° gennaio 1940, pp. 32-37; “L’Eco di Bergamo”, LIX, 24, 30 gennaio 1940, p. 3; “Il Nuovo Cittadino”, XII, 27, 1° febbraio 1940, p. 3; “Voce Cattolica”, 10 febbraio 1940; “La Sardegna Cattolica”, XII, 9, 2 marzo 1940, p. 2.

dal 1920. «Né il vecchiume trito e sfatto né la novità ghiaccia e meccanica posso contentare i nostri gusti di popolo schietto e vigoroso». Nostri, di chi?

Tra i lacerti di un Ottocento retorico e sentimentale e la balorda superstizione scienziata non pareva per Papini esservi un interstizio attraverso cui far passare il valore universale e redentivo dell'arte. Imputabile tanto il materialismo idiota quanto l'invasione della critica. La predominanza del raziocinio aveva così represso le sole forze disinteressate e sincere, «assolute e divine»: la fantasia e la passione, conforto unico dell'artista creatore, forza propulsiva in grado di condurre «tutti gli uomini all'unità dell'estasi contemplativa e gaudiosa»².

L'arte richiedeva insomma una fede, magari pazza, l'entusiasmo, e non già la riflessione critica. La disumanità, concluse Papini, era causata dall'espulsione di Dio dall'arte. Mentre anche quando non discorreva di Dio tutta l'arte era e restava sempre religiosa. Di una religiosità che era anzitutto atto d'amore, opera di carità, insomma cristiana: «il Cristianesimo fu la risposta al disseccamento cerebrale, all'eletticismo frigido, allo scetticismo fiacco della decaduta antichità»³.

Sul tema Papini ritornò qualche mese dopo, sempre sul "Frontespizio"⁴. La figura dell'artista immorale, pago della sua sfrenata anarchica libertà, altro non era che il delirante ultimo residuo del Romanticismo. L'artista in realtà era il meno libero degli uomini; alla pari dell'esercizio sacerdotale, quel ruolo implicava un mandato di responsabilità verso Dio. La vera forza creativa faceva insomma capo a figure simili a profeti e apostoli, inviati e messaggeri di Dio, «somministratori di luce e di gioia», martiri volontari della fede. Era un preciso mandato, ed era solo quello: rendere la vita degna trasfigurando il brutto, nobilitando il mediocre, curando, redimendo. Dinanzi ai rischi e alle derive dell'orgoglio e della sensualità, il vero artista non doveva cercare l'ispirazione: doveva anzitutto chiedere perdono. L'atto di creazione, sembrò voler dire Papini, non poteva che risolversi in un atto

2 Sulla scorta degli studi ormai classici di Z. Sternell, W. Adamson, E. Gentile, M. Antliff è opportuno segnalare tra i più recenti contributi: M. Richter, *Papini e Soffici: mezzo secolo di vita italiana, (1903-1956)*, Firenze 2005; A. Castaldini, *Giovanni Papini. La reazione alla modernità*, Firenze 2006; S. Bassi, *Immagini del Rinascimento: Garin, Gentile, Papini*, Roma 2013; A. Righi, *The Pathos of Being: Giovanni Papini*, in *Italian Reactionary Thought and Critical Theory*, New York 2015; F. Billion, *Fascist Modernism in Italy. Arts and Regimes*, London 2021; M.T. Russo, *Pain, Beliefs, Action: Papini and the Debate between Psychology and Philosophy in Italy at the Beginning of the 20th Century*, in *The Italian Pragmatists. Between Allies and Enemies*, a cura di G. Maddalena e G. Tuzet, Leiden-Boston 2021, pp. 173-197; M. Dantini, *Storia dell'arte e storica civile. Il Novecento in Italia*, Bologna 2022.

3 D. Giulioti, G. Papini, *Carteggio III 1940-1955*, a cura di N. Vian e P. Vian, Roma 1991, p. 8, Giulioti a Papini, 3 febbraio 1940: «Quanto all'articolo sul "Frontespizio": Arte disumana, d'accordo, d'accordissimo. Soltanto io non credo (io eterno pessimista, ora più di prima) a nessuna imminente rinascita, né dell'architettura né di nessuna altra arte e a nessun ritorno imminente, all'*umano*. Ancora bisogna scendere verso la macchina, molteplice ed una, finché questo mostro, *inanimato-animato*, non stritolerà l'uomo imbecille che l'ha creato, non pensando che sarebbe diventato il suo schiavo». Per un quadro complessivo utile il confronto con il canone di matrice collaborazionista in A. Fabre-Luce, *Anthologie de la Nouvelle Europe*, Paris 1942.

4 G. Papini, *L'arte come responsabilità*, "Il Frontespizio", XII, 7-8, luglio-agosto 1940, pp. 379-386.

di carità. Ma costituiva anche (l'autore scriveva a ridosso dell'entrata in guerra) un'opera di glorificazione delle gesta degli eroi e del popolo.

Si tratta tuttavia di qualcosa di diverso rispetto al processo di rigenerazione nazionale. L'italianismo promosso dall'aristocrazia generazionale cui Papini si era iscritto intorno al 1904 era stato da tempo convertito nell'universalismo della Chiesa cattolica⁵. Tale orientamento poneva l'Italia e la Chiesa di Roma come luogo elettivo di una tradizione in grado di aprirsi, per il tramite della sua missione universale, verso una più ampia cultura europea. La cultura europea poteva dunque essere ricondotta a una tradizione italiana predominante in quanto cattolica – e il fascismo, secondo la linea del “Frontespizio”, aveva tutto l'interesse a riconoscersi in essa. Il cattolicesimo romano poteva così contrapporsi all'arrembante e un po' sboccata romanità imperiale e mediterranea⁶.

Mantenendo saldo il presupposto teologico era possibile combattere il piano morale e impossessarsi di vaste aree della cultura moderna, fra cui appunto le arti visive, cattolicizzandole. Questo il disegno. Dio, patria e nazione si saldavano nella custodia e nella trasmissione di un'imperitura civiltà: che era poi quella del Rinascimento e dei suoi uomini universali. La precettistica di Papini risolveva così l'estetica nella teologia, saldando questa con un incarico ideologico.

Leggere in tal modo le tarde perorazioni di Papini con i suoi lunghi *cahiers de doléances* contro i perversi esiti del cosmopolitismo moderno appare dunque possibile. E come accadde sempre in quegli anni, era abbastanza chiaro quello che non si voleva. Anzi, era molto chiaro. Più difficile individuare delle alternative concrete e percorribili. Come parlare di arte nei termini così indicati, senza necessariamente ripiombare nella questione dell'arte sacra, e lì fermarsi?⁷

Il risveglio religioso tra anni Venti e Trenta aveva sollevato il tema dell'intellettuale che ritorna a Cristo: cioè Papini stesso, che questi problemi li affrontava da almeno vent'anni. Sono i temi che trapelano nei mesi cruciali che accompagnarono

5 M. Cangiano, *Cultura di destra e società di massa. Europa 1870-1939*, Milano 2022, p. 264.

6 L. Mangoni, *Aspetti della cultura cattolica sotto il fascismo: la rivista “Il Frontespizio”*, in *Modernismo, fascismo, comunismo*, a cura di G. Rossini, Bologna 1972, p. 367.

7 Necessario per questo il rinvio all'*Allocuzione di Sua Santità Pio IX in occasione dell'inaugurazione della nuova Pinacoteca Vaticana*, 27 ottobre 1932 (https://w2.vatican.va/content/pius-xi/it/speeches/documents/hf_p-xi_spe_19321027_abbiamo-poco.html): «[...] altre così dette opere d'arte sacra, che il sacro non sembrano richiamare e far presente se non perché lo sfigurano fino alla caricatura, e bene spesso fino a vera e propria profanazione. Se ne tentano le difese in nome della ricerca del nuovo, e della razionalità delle opere. Ma il nuovo non rappresenta un vero progresso se non è almeno altrettanto bello ed altrettanto buono che l'antico, e troppo spesso questi pretesi nuovi sono sinceramente, quando non anche sconciamente, brutti, e rivelano soltanto l'incapacità o l'impazienza di quella preparazione di cultura generale, di disegno – di questo soprattutto – di quella abitudine di paziente e coscienzioso lavoro, il difetto e l'assenza delle quali danno luogo a figurazioni, o più veramente detto, a deformazioni, alle quali vien meno la stessa tanto ricercata novità, troppo somigliando a certe figurazioni che si trovano nei manoscritti del più tenebroso Medioevo, quando si eran perdute nel ciclone barbarico le buone tradizioni antiche».

la stesura della *Storia di Cristo* e il riavvicinamento alla religione. «Il Cristianesimo – scrisse a un certo punto a Soffici – implica una mutazione radicale interna che non è data dall'arte sola». È una convinzione molto importante e anche molto drammatica: individuava un problema, ma al tempo stesso riconosceva l'assenza di soluzioni.

2. Non è insomma un problema dell'anziano Papini e delle pagine tarde, quasi estreme, del suo settimo decennio di attività intellettuale.

L'occasionale, breve e un po' sgangherata adesione al futurismo, negli anni (anzi, nei mesi) di "Lacerba" non deve trarre in inganno. Come per tutti quanti intorno al 1912 il futurismo o, meglio, la macchina organizzativa di Marinetti con la sua agenda di contatti e soprattutto con i suoi capitali era l'autobus su cui salire. L'unico, d'altra parte, che passava in quel momento per tanti giovani e meno giovani un po' turbolenti, l'unico in grado di raccogliere una nuova élite nazionale desiderosa di riscattare il primato perduto.

Di qui l'aspettativa, la difesa, la benevola accettazione, come venne definita la parentesi futurista entro un campo lessicale non molto più che indulgente, raccogliendo a cose fatte i lacerti nella silloge che stabilì già nel 1914 il compimento di quell'avventura⁸. Compimento che è già tutto nella polemica con Boccioni.

Sono ben noti i limiti di quelle pagine. Papini sosteneva con qualche buona ragione che lo sfacciato polimaterismo di certe sculture di Boccioni (capelli veri, occhio di vetro, telaio di finestra; fig. 2) o il rumorismo di Russolo (le sue crepitanti "scatole sonore") costituivano una brutale ricaduta nella realtà indifferenziata e perciò manchevole di lirismo. «La creazione che si rifà semplice azione; l'arte che torna natura greggia». Su tutto, il timore di «sostituire alla trasformazione lirica o razionale delle cose le cose medesime». E Boccioni a replicare che invece no, quelle cose erano davvero «liriche» e a volte anche un po' razionali⁹.

Non si andò molto oltre, e d'altra parte nei primi sei mesi del 1914 nessuno sapeva davvero cosa fosse l'arte moderna e quale direzione avrebbe potuto prendere¹⁰. Ma da quella schermaglia si possono ricavare alcune considerazioni.

Essa sembrò anzitutto segnare un passaggio dalla soggettività tipica dell'«io» vociano, autobiografico, esistenziale, in contrapposizione dualistica con il mondo verso un'indistinta oggettività, trascinando con sé l'immagine tradizionale dell'ar-

8 G. Papini, *L'esperienza futurista*, Firenze 1914.

9 G. Papini, *Il cerchio si chiude*, "Lacerba", 15 febbraio 1914, pp. 49-50; U. Boccioni, *Il cerchio non si chiude!*, "Lacerba", 1° marzo 1914, pp. 67-69; G. Papini, *Cerchi aperti*, "Lacerba", 15 marzo 1914, pp. 83-85.

10 Cfr. per questo D. Giglioli, *Le avanguardie fischiate*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, Torino 2012, p. 927.

tefica che pareva accettare il proprio esaurimento: suicidandosi, per così dire, nella natura esterna delle cose.

In realtà, il futurismo di Papini più che una cesura fu il transito necessario di un'anima inquieta e irrisolta. È fortemente esagerato considerarlo uno snodo essenziale, un fatto epocale o un passaggio cruciale. D'altra parte, quanti Papini sono esistiti? Quanti i suoi mestieri, quante le "posizioni", quanti i diversi talenti? Un po' come de Chirico, che nella sua vita è stato almeno dodici pittori diversi, parlare di Papini significa fare i conti con la figura per eccellenza dell'intellettuale novecentesco inquieto e sperduto, che naviga nel disincanto del modo, pilota cieco, autolegittimatosi a parlare di tutto senza in fin dei conti essere specialista di nulla, fidandosi infine dell'approdo nel porto ritenuto sicuro. Ed è singolare che, a rileggere oggi tutte quelle questioni, sembra davvero assistere al passaggio da una chiesa all'altra. Ai tempi de *L'esperienza futurista* Papini aveva criticato il movimento per quanto vi era in esso di fede, di mistica, d'ortodossia e di teocrazia. Tanto valeva a quel punto abbracciare quella vera.

Il carteggio con Soffici nei mesi della conversione è soprattutto il racconto dell'accettazione di un rischio¹¹. «Il Cristianesimo – spiegava a Soffici – è l'affermazione rigorosa d'un trascendente, è il riconoscimento di un dualismo insormontabile». E Soffici, di rimando: «chi non può credere in Dio non può che credere in se stesso, nella divinità del proprio spirito: far di sé Dio. [...] L'arte per me rappresenta la facoltà di spiritualizzare la materia. Cioè di risolvere l'antitesi materia-spirito»¹².

Già negli anni del pragmatismo Papini aveva riconosciuto che l'arte era «la scelta e il rifacimento fantastico delle cose»¹³. Papini volle sempre difendere l'idea di trascendenza, ben prima della conversione: mantenendo però sempre, nelle sue polemiche anticrociane e antigentiliane, il dualismo di materia e di spirito, di verità e di finzione, di giusto e dell'ingiusto, e di conseguenza il peccato e l'errore (fosse anche solo l'errore artistico) contro ogni pretesa di indistinzione dell'idealismo o della sua circolare equivalenza tra spirito, totalità, individuo – come testimoniato da una nota in "Lacerba"¹⁴. E come si ritrova in altri termini nell'immagine di Einstein come prototipo dello scienziato moderno, «nemico delle dualità», il cui

11 G. Papini, A. Soffici, *Carteggio IV. 1919-1956*, Roma 2002, p. 95, Soffici a Papini, 14 luglio 1920: «Accettare le verità del cristianesimo mi pare che debba condurre a un cambiamento totale dei valori vitali e di tutto il metodo della vita, se no c'è il caso di cascare nell'ipocrisia»; Papini conferma, p. 96: «Accettare il Vangelo vuol dire, come tu riconosci giustamente, cambiare in gran parte la nostra idea della vita e i valori che abbiamo fin qui riconosciuto», e ancora Soffici, di rimando (p. 103): «questa credenza implica ed impone atti gravissimi, terribili o meravigliosi secondo il punto di vista mio o tuo».

12 Ivi, p. 100, Papini a Soffici, 17 agosto 1920, e pp. 103-104, Soffici a Papini, 23 agosto 1920.

13 G. Papini, *Dall'uomo a Dio* [1905], in Id., *Pragmatismo*, Firenze 1920, p. 71. Su questo piano è necessario confutare quanto sostenuto da L. Baldacci, *Papini e l'esperienza futurista*, in *Papini e le avanguardie*, Milano 1983, p. 271: «Papini è infatti colui che ha portato in Lacerba il sentimento o diciamo l'ideologia del nulla».

14 *Albe religiose*, "Lacerba", II, 15 maggio 1914, p. 150.

unico scopo è sopprimere le differenze; e, sempre in *Gog*, quella figura di filosofo partenopeo il cui unico scopo è giungere al monismo idealista assoluto eliminando ogni residuo nefasto di dualismo.

3. Poco dopo la polemica con Boccioni, Papini recensì i *Chimismi lirici* di Soffici (fig. 3), apprezzando l'assenza delle vituperate "parole in libertà" (e cioè la pura onomatopea come mimesi ultrarealistica) e l'uso assai moderato dei trucchi tipografici: «Soffici si mette, spirito sensibile di lirico redento, in mezzo al mondo e manipola i raggi e le gemme e le luci per costruire un soprauniverso più spirituale, più compatto, più fine e sfarzoso dell'universo reale».

Papini si muoveva a suo modo e con una sua coerenza. Le tracce ci fanno risalire fino alle sue prime cose. Ecco un passo da un racconto del 1906¹⁵: «Non credo di vivere grandemente, profondamente, intensamente [...] Ho là nella mia stanza tutto il mondo dipinto: uomini di cartone, donne di stoppa, montagne di fumo». Cartone, stoppa, fumo... è già il repertorio della realtà brutta contestata a Boccioni. Qui il progenitore dell'io narrante è l'uomo che non riuscì a farsi signore del mondo. Cieco nel mondo delle apparenze, comprese solo alla fine che il mondo non si scopre se non nel pensiero, e divenne così il padre di tutti i metafisici e di tutti i poeti: «Egli fondò la dinastia di color che non possedendo un pezzetto del mondo reale si fabbricano ogni giorno cento piccoli mondi di fiato, di biacca e di creta».

In *Due immagini in una vasca* (da *Il pilota cieco*, 1907)¹⁶ l'incontro perturbante con il proprio doppio fantasmatico si risolve con l'annegamento dell'individuo che presenta le sue stesse sembianze, sette anni più giovane. Papini desidera sopprimerne il riflesso, l'immagine cangiante. Intesa come apparizione fantastica, l'immagine riconduce al modello narrativo del perturbante¹⁷. Il suo aspetto grottesco e paradossale si risolve nel terrore che l'arte esca dai suoi confini, che diventi essa stessa realtà indifferenziata.

È un tema che si ritrova ne *Il ritratto profetico*¹⁸. Qui l'autore narra di un ritratto commissionato anni prima a un oscuro pittore russo, risultato però insopportabilmente difforme rispetto alle sue aspettative. «La stranezza finiva nella negazione di sé stessa, tornava allo scarabocchio imbecille, all'arabesco sgradevole, alla macchia fortuita, al nulla».

15 G. Papini, *L'uomo che non poté essere imperatore* (da *Il tragico quotidiano*, 1906), ora in Id., *I racconti*, a cura R. Bruni, prefazione di V. Santoni, postfazione di A. Raveggi, Firenze 2022, p. 42.

16 Ivi, p. 111.

17 R. Bruni, in Papini, *Racconti*, cit. (vedi nota 15), p. 17.

18 G. Papini, *Il ritratto profetico* (da *Parole e sangue*, 1912), ivi, p. 317.

Deluso dall'esito egli nasconde il dipinto, per ritrovarlo casualmente anni dopo e accorgersi che a quel punto il ritratto è perfettamente somigliante. Se il riflesso nello specchio restituiva le sembianze del passato, il ritratto qui prefigurava un futuro che collimava infine con il presente. In entrambi i casi l'incontro dell'autore con la propria effigie suscitava terrore e repulsione. Papini riconosceva che ogni rappresentazione era, in sé, negazione dell'individuo; l'immagine generava un "doppio" che è presenza di un'assenza.

L'opera doveva invece possedere un'anima, l'artista tendere a essa, in un processo pressoché ascetico di rinuncia e, quando è il caso, in una sorta di richiamo evangelico, di distruzione. È il caso del pittore Nein (un nome assai eloquente) che nel momento in cui realizzò di essersi emancipato dalle forme false ed essere giunto alla vera pittura, «sul limitare dell'assoluto» si precipitò a recuperare e distruggere tutte le vecchie opere, fino al punto di accoltellare un suo collezionista restio a consegnarli i quadri che aveva acquistato: «perché quella è l'anima sua e se quell'anima non gli piace più non dev'essere condannato a vederla in mano d'altri per disonorarlo»¹⁹.

Se dalle pagine di fiction passiamo a quelle di saggistica, troviamo considerazioni non dissimili. Autodefinitosi «amante del puro sogno, dell'irrealtà estetica e metafisica» Papini criticò lo scientismo e il positivismo di Leonardo e ne riconobbe piuttosto il genio come «uomo interiore», di contro al Michelangelo «idealista platonico»²⁰. Spigolando tra le sue tante pagine d'arte emergono altri segnali. In un passo del 1926 appare un Giovanni Fattori innamorato delle cose e della natura ma non sensuale, e un Oscar Ghiglia che traduce «in forme e in accordi qualcosa del suo spirito»²¹. «Non è l'oggetto in sé stesso, nella sua esistenza convenzionale ed esteriore, che l'attrae – osservava Papini – ma il momento in cui veramente egli l'ha scoperto come se lo avesse veduto per la prima volta e il sentimento che quell'oggetto produce in lui in quell'istante». Gli oggetti dipinti da Ghiglia non costituivano materia prima di piacere visivo: non di pittura pura si trattava, bensì di un abbandono al vero per poterlo dominare. Il pittore così «si sprofonda nella realtà per rischiararla dal suo centro vivente». È in questo senso che Papini volle riconoscere in Ghiglia un pittore cristiano.

Ancor più chiare le pagine di poco successive (1928) sullo scultore Romano Romanelli, del quale si celebrò l'«indefettibile Presenza» del «reale trasfigurato»²²: «Come tutte le cose più belle e più sacre la scultura è una collaborazione tra l'uomo e Dio: se l'uomo non conosce che il modello e la propria superbia, farà opere

19 G. Papini, *Nein ladro* (da *Buffonate*, 1914), ivi, p. 415.

20 G. Papini, *I nipoti d'Iddio (1903-1931)*, Firenze 1942, pp. 31-35, 69.

21 Ivi, pp. 91, 103-105.

22 G. Papini, *Romano Romanelli* [1928], ivi, p. 142 sgg.

mediocri; se aspetta che il suo braccio sia guidato da ogni istante da Dio non farà che abbozzi. La grazia dall'alto scende soltanto su coloro che son tanto orgogliosi da lavorare anche se Dio non si manifesta e tanto umili da sapere che non faranno nulla di grande se Dio non li sorregge».

Conferire una forma definita è (o dovrebbe essere) per ogni artefice una forma di preghiera: «ogni statuario è, se ben si pensi, un modellatore di bambocci e, insieme, imitatore d'Iddio nell'opera del sesto giorno». Ritorna ancora una volta il tema del dualismo di materia e spirito come condizione stessa della creatività: «Romano Romanelli ha vivissimo il senso di questa duplice natura dell'arte sua – di questa irrimediabile terrestrità e di questa sopremamente dignità della scultura. Se guardasse soltanto al reale immediato cadrebbe nella scimmiettaggine del vero, negazione dell'arte; se pensasse soltanto all'eccelso formerebbe idolo geometrici e inumani». Questa tensione tra corporalità e spiritualità è l'ultima parola dell'arte, «fondo dello stesso Cristianesimo».

Pochi casi appaiono infine eloquenti come il doppio giudizio dato all'amatissimo Spadini. L'autore celebrato nel 1918 come pittore edonista, goloso, innamorato della materia pittorica e di una sensualità tutta veneziana si trasforma nel ricordo *post mortem* in un'«anima naturalmente cristiana» che «cercava, per istinto, gli argomenti sacri che uniscono quasi sempre l'epico, il mistico e l'idillico: conformi al suo spirito giovanile di cavaliere, di poeta, di lettore della Bibbia». «Uomo per natura sensualissimo – seguiva Papini – stimava la castità e la sobrietà sull'altre virtù e le praticava vittoriosamente quando voleva lavorare e a qualche opera che più gli premesse o come voto o come penitenza per ottenere una grazia da lui solo saputa»²³.

Non pochi dei personaggi dei racconti grotteschi di *Gog* appaiono, al contrario, come personificazioni della perversa creatività moderna. C'è il musicista macedone che assicura di aver scritto «una sinfonia per sonorità naturali, che dà sensazioni assolutamente inaspettate e sarà il principio d'una rivoluzione in quest'arte ormai decrepita» (*Musicisti*). C'è lo scultore cecoslovacco «giovannissimo, ignoto, albino», redivivo Perelà che produce statue di fumo, istantanee e volatili («L'unica risoluzione plastica possibile consiste nel passare dall'immobilità all'effimerità», *La nuova scultura*). C'è (in *Nuovissime città*) l'intero repertorio delle fredde e massificate architetture razionali, «migliaia di case assolutamente eguali: della stessa altezza, dello stesso stile, dello stesso colore, dello stesso numero di finestre e di porte». C'è il sinedrio dei poeti innovativi, che compendiano il tutto in un'icastica unica parola o confidano nella sonorità evocativa della pura fonazione, di là dal senso e dalla logica (*L'industria della poesia*). Non manca il teatro «assoluto e radicale» che trattando di cose umane, non può anche qui che esaurirsi nella realtà pura, abolendo

23 G. Papini, *Armando Spadini* [1926], ivi, pp. 172-173.

ogni distinzione tra ruolo e persone: così che Cesare deve cadere accoltellato sul serio e Desdemona morire davvero, soffocata dai guanciali (*Il teatro senza attori*).

Papini osservava insomma gli artisti muoversi entro un conflitto. L'artefice ambisce ad essere *alter deus*, quando in realtà si scopre essere figlio di una figlia, la Natura, «tutt'altro che in odore di santità presso i santi ché da lei vengono le concupiscenze, le basse necessità, gl'impedimenti a una vita tutta spirituale». *Nipoti d'Iddio*, dunque, per riprendere la cruciale silloge di quello stesso 1942 (con ripresa da Dante, Inf. XI, 105, «sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote»)²⁴, che misurano l'irrimediabile distanza tra Cristianesimo assoluto e integrale da una parte e arte dall'altra.

Nella sua origine satanica (Papini si spinse a citare Bloy, «L'art est un parasite aborigène de la peau du premier Serpent») l'arte faceva emergere le antinomie tra natura del creatore ed esigenze della fede, mettendo in scena la superbia dell'artista contro l'umiltà del credente. L'amore delle cose esteriori (della "realtà bruta" 1914, ancora una volta), della sensualità e della bellezza corporea andava contro la contemplazione dimentica del mondo visibile, quell'ascetismo che, seguendo San Giovanni della Croce, era dovuto alla «notte dei sensi». L'arte dichiarava più spesso il travaglio terreno che la beatitudine eterna. Poche per Papini le eccezioni: la scuola di Beuron, quella milanese intitolata a Beato Angelico: ma bastava questo per restare nel solco dei moderni?

Né molte altre indicazioni si ricavano da un testo malnoto uscito come presentazione della personale di Soffici presso la galleria Michelangiolo a Firenze (fig. 4). Siamo nel febbraio 1943: Papini si soffermò sul «reverente amore per il reale» e sulla «rigorosa lealtà» nei confronti di soggetti come «divine campagne e umane creature» la cui universalità era in ultima analisi ricondotta al genio toscano, alla fedeltà alla tradizione, alla popolana austerità e per questa via intesa come solidamente italiana, «benché – e tale congiunzione qui è quanto mai significativa – nutrita dalle più ardite esperienze europee del primo quarto di questo secolo»²⁵. Per poi ribadire: «Ogni vero artista è un'anima, cioè uno spirito contemplatore e creatore, un poeta, e l'opera sua è una felice sintesi della sua personalità più profonda e del mondo esteriore». Torna insomma il tema dell'imitazione del Padre creatore, pre-

24 Ivi, p. 8.

25 Come non pensare ancora una volta a Barrès? «La formation n'est pas hâtive en province, mais peut-être ces jeunes gens, qui profitent d'une longue hérédité campagnarde et dont nul bruit de la vie ne détourne l'enthousiasme, ont-ils une naïveté plus avide, plus réceptive, que les merveilleux adolescents parisiens, un peu débiles et déjà de curiosité dispersée par leurs plaisirs du dimanche» (*Les déracinés. Le roman de l'énergie nationale*, Paris 1911, p. 11). Ed è opportuno ricorrere, con A. Compagnon (*Gli antimoderni*, Vicenza 2017, p. 276), alla contrapposizione barrèsiana tra «eredi» (corifei della continuità dinastica e del radicamento) e «borsisti» (cioè i borghesi trapiantati a Parigi). Nell'impossibilità di essere «borsista» (tema piuttosto chiaro in certe pagine dell'*Uomo finito*) Papini scelse di farsi «erede»: del culto della tradizione e del cattolicesimo.

petto cristiano per eccellenza e fondamento stesso del Rinascimento italiano come modello per il presente. Tale la ragioni della pubblicazione che sempre in quel 1942 riunì i due saggi *Pensieri sul Rinascimento* (1937) e *Il Rinascimento nel corso della civiltà europea* (1942)²⁶, con un vaticinio fuori tempo massimo in previsione di un rinnovamento che avverrà di lì a poco, ma nei termini drammaticamente contraddittori che la storia non tarderà, con la sua astuzia, a far emergere.

4. In tutte queste pagine papiniane corre il terrore che l'arte ricada nel mondo della realtà indifferenziata. Il tono del polemista e dell'apologeta cela un problema di fondo: il cattolico che, come Papini, si era fatto interprete mondano della Chiesa, nel momento in cui parlava d'arte avrebbe dovuto necessariamente scendere al livello delle poetiche particolari e immediate, incidendo così sulla saldezza del magistero e sull'universalità della Chiesa stessa. Il crisma dell'immutabilità dogmatica lasciava ben poco spazio a interventi costruttivi o a polemiche di parte: il primo grado dell'anima cristiana essendo dato dall'umiltà. Ed era inoltre necessario, in tutto il turbinio di Rinascimenti e di geni italiani o toscani, distinguere bene il concetto di tradizione. Lo aveva ricordato un amico di Papini come Bargellini: un cattolico intende per tradizione l'oggetto da trasmettere (cioè l'insegnamento di Cristo) per il tramite della Chiesa. Per questo il cattolico non deve essere edotto, quanto fedele²⁷.

Con i suoi tardi articoli sul "Frontespizio" Papini poteva ben deplorare gli esiti perversi della modernità. Ma non aveva molto, forse quasi nulla, da opporvi, se non un perentorio quanto inerte richiamo a principi ritenuti universali. Come poterli convertire in lingua pittorica, come farli diventare carne e sangue dell'espressione artistica? Anche se posta con molta dottrina, la domanda restò irrisolta. Se l'artista seguendo Papini doveva ripetere, con Cristo, «il mio regno non è di questo mondo», a quale mondo allora poteva appartenere?

Dinanzi all'esito, forse non scontato, ma piuttosto prevedibile, di un'arte che si risolveva nella reificazione, Papini non volle né poté accettarne il presupposto. Era quello un irricevibile monismo, di contro alla necessità dualistica, per lui esistenziale, di bello e brutto, di verità e finzione, di materia e spirito, di ragione e fede.

Nell'*Introduzione al pragmatismo* Papini aveva affermato, nel 1906: «Il senso delle teorie consiste unicamente nelle conseguenze che ne aspettano quelli che le credono vere»²⁸. Nel momento in cui la teoria futurista ebbe come conseguenza la ricaduta nella materia bruta e indifferenziata, era venuta meno la sua stessa verità.

26 G. Papini, *L'imitazione del padre. Saggi sul Rinascimento*, Firenze 1942.

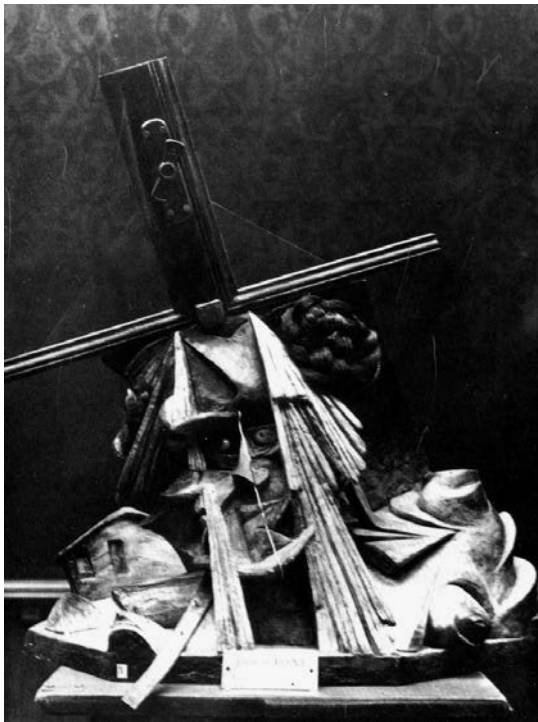
27 P. Bargellini, *Lo scandalo*, "Il Frontespizio", IV, 9, settembre 1932, p. 6.

28 G. Papini, *Introduzione al pragmatismo* [1906], in Id., *Pragmatismo*, Firenze 1920, p. 77.

Riprendiamo allora i titoli di quella vecchia polemica: *Il cerchio si chiude, Cerchi aperti*. Il tempo della creazione artistica per Papini doveva coincidere con quello lineare e progressivo della storia mondana che trionfa con l'eternità spirituale. Le forme dell'arte moderna prive di un'aggiunta umana e volontaria alla realtà naturale non potevano istituire una sfera autonoma come pura metafisica: si cullavano invece con l'illusione di potersi risolvere nei cerchi chiusi di una ciclicità pagana.



Giovanni Papini e Lucio D'Ambra, arcades ambo 43 56



1. Giovanni Papini e Lucio d'Ambra, "Il Selvaggio", 5, 31 maggio 1937

2. Umberto Boccioni, *Fusione di una testa con una finestra*, 1912 (opera distrutta)

3. Ardengo Soffici, *BİF&ZF+18. Simultaneità e Chimismi lirici*, copertina, Firenze 1915



4. *Mostra personale di Ardengo Soffici*, introduzione di Giovanni Papini, Firenze 1943

