

«SINESTESIEONLINE»

Periodico quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti
Supplemento della rivista «Sinestesie»

NUMERO 11
MARZO 2015

«**SINESTESIEONLINE**»

Periodico quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti
Supplemento della rivista «Sinestesia»

ISSN 2280-6849

Direzione scientifica

Carlo Santoli

Alessandra Ottieri

Direttore responsabile

Paola De Ciuceis

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Domenico Cipriano

Maria De Santis Proja

Carlangelo Mauro

Apollonia Striano

Gian Piero Testa

© **Associazione Culturale**

Internazionale

Edizioni Sinestesia

(Proprietà letteraria)

Via Tagliamento, 154

83100 Avellino

www.rivistasinestesia.it - info@rivistasinestesia.it

Direzione e redazione

c/o Dott.ssa Alessandra Ottieri

Via Giovanni Nicotera, 10

80132 Napoli

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.

Comitato Scientifico

LEONARDO ACONE (Università di Salerno)
EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno)
RENATO AYMONE (Università di Salerno)
ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata)
ZYGMUNT G. BARANSKI (Università di Cambridge - Notre Dame)
MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”)
GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”)
RINO L. CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”)
ANGELO CARDILLO (Università di Salerno)
MARC WILLIAM EPSTEIN (Università di Princeton)
LUCIO ANTONIO GIANNONE (Università Del Salento)
ROSA GIULIO (Università di Salerno)
ALBERTO GRANESE (Università di Salerno)
EMMA GRIMALDI (Università di Salerno)
SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno)
MILENA MONTANILE (Università di Salerno)
FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”)
ANTONIO PIETROPAOLI (Università di Salerno)
MARA SANTI (Università di Gent)

SOMMARIO

ARTICOLI

MARIA DIMAURO

“Del poeta in pittura”. Pagine di critica d’arte darrighiana

MARILINA DI DOMENICO

*Un punctum impertinente... tra cronaca, realtà e finzione narrativa:
Venite venite b-52*

ROSALBA GALVAGNO

*Ricordo di Vincenzo Consolo**

GABRIELLA GUARINO

Simbolismo zoologico e cromatico nella pubblicità: esempi

ROSANNA LAVOPA

Ermes Visconti: echi vichiani nell’interpretazione del ‘romantico’

* Pubblicazione autorizzata. Per gentile concessione del Dott. Elio Miccichè, Direttore editoriale di «Incontri - *La Sicilia e l’altrove*» – Rivista trimestrale di cultura – fondata da E. Aldo Motta nel 1987.

ANTONELLO PERLI

Sbarbaro frammentista della Grande Guerra

MARIO SOSCIA

Il vino compagno di piacere nella letteratura e nell'arte

DARIO STAZZONE

«Mi vive spesso nella memoria / la stagione della giovinezza»:
Emilio Greco scultore, incisore e poeta

SEZIONI

L'isola che c'è. Orizzonti letterari per bambini e ragazzi

a cura di LEONARDO ACONE

ROSSELLA CASO

Scrivere per l'infanzia. Itinerari di formazione al femminile nei romanzi di Bianca Pitzorno

LUCIA SCHETTINO

La fiaba tra racconto e narrazione di senso

Mediterraneità europea: Arti, Letterature, Civiltà del Mediterraneo.

Per rifondare l'identità del cittadino europeo del XXI secolo

a cura di ANGELO FÀVARO

MARK EPSTEIN

La Grecia e una democrazia mediterranea

GIOVANNI LA ROSA

Le costellazioni nei neri letti dell'orizzonte

CARLA VALESINI

Isole in mezzo al mare. 'Giro del sole' di Massimo Bontempelli

RECENSIONI

ENZO GIANMARIA NAPOLILLO

Le tartarughe tornano sempre, Feltrinelli, Milano 2015

(Vincenzo Napolillo)

MERIS NICOLETTO

Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità, Edizioni

Falsopiano, Alessandria 2014

(Bianca Maria Da Rif)

FERDINANDO PAPPALARDO

Clericus vagans, Saggi sulla letteratura italiana del Novecento, Aracne,

Ariccia 2014

(Sara Calì)

DANIELE MARIA PEGORARI

Il fazzoletto di Desdemona. La letteratura della recessione da Umberto

Eco ai TQ, ebook, Bompiani, Milano 2014

(Carlangelo Mauro)

Maria Dimauro

“DEL POETA IN PITTURA”.
PAGINE DI CRITICA D'ARTE DARRIGHIANA

All'interno delle fitte trame intratestuali del 'laboratorio' darrighiano, le quali informano il corpus dei suoi scritti di una molteplicità di echi e rimandi che ne scandiscono progressivamente la fisionomia di 'cantiere' sottoposto a continue revisioni, interpolazioni, spostamenti, può agevolmente essere enucleata una stagione – decisamente foriera di sviluppi e travasi successivi – circoscritta, ma assai indicativa in ordine alle susseguenti opzioni compositive e tematiche.

L'intensa attività di pubblicista e critico d'arte di Stefano D'Arrigo, dopo il trasferimento definitivo del messinese a Roma, avvenuto nel 1946, si iscrive nel periodo di composizione delle liriche di Codice siciliano (denunciandone peraltro la contiguità di gestazione rispetto a I giorni della fera, ur-testo e antefatto stilistico e tematico di Horcynus Orca), risalendo infatti la collaborazione con la rivista «Vie Nuove» ai numeri che vanno dal 3 maggio 1953 al 28 giugno 1956, sebbene la pubblicazione dei testi di presentazione dei cataloghi per mostre e varie iniziative editoriali che lo coinvolgono vadano oltre questi stessi limiti.

Nella riconfigurazione delle radici storico-culturali dell'opera darrighiana, gli apporti dell'ambiente e gli stessi limiti cronologici vanno considerati con particolare attenzione: Roma, città di forte immigrazione intellettuale almeno dall'Unità, vede, a partire dal secondo dopoguerra e nel momento di più forte opposizione alle teorie del 'disimpegno' e dell'autonomia dell'arte, un significativo incremento di questo fenomeno, mentre la pratica della collaborazione di critici e scrittori alle terze pagine dei quotidiani - diffusa già dagli inizi del

secolo – diviene a quest'altezza un fatto culturale duraturo e dalle rilevanti conseguenze sul piano del dibattito letterario e sociale.

Al di là della qualità a tratti condizionante dell'appartenenza 'ideologica' alle svariate testate, le incursioni e più globalmente le tendenze della critica d'arte di D'Arrigo, tuttavia, non si attestano sempre del tutto entro coordinate eterodirette anzi, malgrado la circostanza 'occasionale' dei suoi contributi, lo scrittore cerca e progressivamente definisce un suo proprio percorso, predisponendo, attraverso meditate scelte di teoria estetica e di metodologia del 'fare' poetico ed insieme di strategiche negazioni, tutto un repertorio di temi e di modalità di scrittura, che concorrono a delinearne la coerente e determinata fisionomia di esperto di questioni figurative e ad ampio raggio 'estetiche'.

L'attitudine e le linee fondamentali che cooperano a definire i modi e le applicazioni della sfera 'globalmente' estetica in cui D'Arrigo comincia ad esercitarsi, a metà degli anni Quaranta, risentono tuttavia di molteplici istanze, partecipano degli 'umori' del tempo storico in cui vengono esplicate, procedono per contiguità rispetto a precedenti acquisizioni metodologiche e concettuali. Non sarà in questo senso sbagliato, volendo delineare alcune attendibili coordinate del 'secondo mestiere' darrighiano, che tengano conto cioè di accertate ascendenze e comprovate consonanze che ne configurano il gusto e l'interna tensione, rintracciare nel decennio precedente e in quella 'Roma barocca' michelangiotesca e ungarettiana, porto di molteplici, plurifiltrate geografie e inesausto mito sinestetico, un timbro e una varietà di toni che porteranno alla progressiva definizione di una 'forma' del fare estetico, caratterizzata da opzioni e orientamenti consapevolmente direzionati.

Possiamo dunque agevolmente rintracciare, all'alba degli anni Trenta, in una Roma che assume e definisce come propria l'intersezione continua fra ricerca letteraria e sperimentazione artistica, e che è animata da esperienze, soprattutto in campo figurativo, quali il tonalismo, il colore, il ritrovamento, nell'arte, di un 'momento' della realtà, - contro tutte le passate e recenti retoriche, e non ultima quella di Novecento – che puntano dunque ad una moralità e ad un contenutismo dell'espressione, di contro ai vuoti simulacri formali cui alludevano le precedenti e coeve ricerche (monumentalismo, realismo

magico, metafisica) – molti dei punti programmatici di tutta una ricerca artistica e culturale ad ampio raggio che, partendo dall' *ethos* amputato (quello imposto dalla dittatura fascista) degli anni Trenta, appunto, passando dal neo-impressionismo degli anni Quaranta e giungendo ai nuovi espressionismi degli anni Cinquanta, vede coinvolti artisti e critici che operano nella capitale (e fra i quali vi era anche D'Arrigo) nel tentativo di restituire all'arte una intrinseca eticità, che faccia mantenere salda, nella rappresentazione pittorica (ma anche letteraria) l'«affermazione della individualità fisica umana nel dramma imposto dalla Storia».

L'aspirazione ad una 'qualità morale' dell'arte comincia a profilarsi quando, contro i dettami della politica culturale del regime e del Sindacato fascista degli artisti, che sosteneva, a partire dalla seconda metà degli anni Venti, il movimento del 'Novecento italiano' e imponeva i principi del "ritorno all'ordine" e di un'ottusa autarchia nazionale si formò (fra il 1928 e il 1930), ad opera di un folto quanto eterogeneo gruppo di artisti e intellettuali attivi intorno ad una idea di pittura come impegno etico e sentimentale, la cosiddetta Scuola Romana, una corrente pittorica (più che un movimento teorico o una tendenza) sotto il cui comune denominatore alcuni critici (Marchiori, Maltese) inclusero pittori e anche scrittori che negli anni Trenta si polarizzarono intorno alla 'Scuola di Via Cavour' (come fu battezzata da Longhi), dove era ubicata l'abitazione di Mario Mafai. Tale raggruppamento, del quale facevano parte, oltre a Mafai, anche la moglie Antonietta Raphael, Scipione, Fausto Pirandello, Mazzacurati, Ceracchini, non ebbe mai un vero intento programmatico; fu però unito dal comune obiettivo di superare, attraverso l'impiego di un 'cromatismo tonale', basato cioè sulla fusione del colore, i valori pittorici della tradizione, apertamente sostenuti invece dall'estetica di regime.

Verso gli anni Cinquanta questo 'espressionismo alla romana', che recuperava il senso drammatico del barocco insieme ad un acceso tonalismo cromatico, si espresse attraverso esperienze individuali di tipo più intimistico e con diversificati linguaggi figurativi, tutti tendenti comunque a superare i dissensi tra 'realisti' e 'astrattisti': Melli, Cavalli, Omiccioli, Cantatore, Tamburi, Monachesi possono essere ascritti a

vario titolo a questa 'scuola'. Legati in diversa misura all'ambiente romano, Guttuso, il quale, in contatto con Mafai, Melli e Cagli, diventerà il tramite indiscusso tra Roma e Milano, e i 'siciliani di Roma', (Trombadori, i 'Quattro di Palermo', Mazzullo, Mirabella), propugnano, a metà degli anni Quaranta (ed Omiccioli, 'siciliano d'adozione, è dei loro) una sorta di 'realismo' che non fosse una questione di soggetti, ma innanzitutto di 'temperamento' dell'artista stesso, che dipinge solo ciò che la sua fantasia sa intuire del reale e il suo mestiere gli permette di ricevere: paesaggi, figure e nature morte serbano sempre un'umiltà di visione e partecipano di una concezione unitaria di cui la misura è l'uomo.

Sintonizzandosi sulle teorie estetiche di Guttuso e dei 'siciliani di Roma' (molti fra i quali suoi amici, come Mirabella, Mazzullo, lo stesso Guttuso), inclini alla ricerca dell'espressione sul campo concreto del fare, D'Arrigo aderisce dunque, nella sua scrittura critica, a questo 'realismo' che, seppure 'militante' nell'inseguire l'esigenza del 'rispecchiamento', in realtà risulta prettamente 'concezionale', come una sorta di fil rouge che percorre le varie tappe di un itinerario artistico eterogeneo negli esiti e unitario nell'ispirazione, e assieme ad una 'sicilianità' lontana da ogni esito oleografico o folcloristico: realismo e sicilianità che, così intesi, costituiscono gli elementi fondanti della sua esperienza di critico d'arte.

D'Arrigo prende diretta posizione rispetto alla produzione figurativa di pittori e scultori di origine siciliana operanti nella capitale, attraverso una continua interrogazione dei metodi e delle finalità della creazione artistica, alla ricerca di un costante confronto e con la concreta materialità delle opere, e con tutta una nutrita e ben documentata tradizione di critica estetica, che l'autore mostra di conoscere e con cui avvia un proficuo e fertile dialogo, all'insegna di una 'sicilianità' consapevole ma non esclusiva che cede comunque sempre il passo alle ragioni del metodo e della giustificazione teorica.

I due testi dedicati al catanese Mirabella e al 'siciliano d'adozione' Omiccioli segnano un arco temporale di soli due anni: entrambi piuttosto estesi ed articolati, e l'uno e l'altro espressione della volontà di ricollegare ogni valutazione circoscritta ad una trattazione di ampio

respiro, per il richiamo a testi emblematici della critica d'arte e per la rigorosa impostazione metodologica, questi due scritti acquistano la fisionomia di veri e propri saggi di critica d'arte.

Nella presentazione del Catalogo di Mirabella, Scilla e la Sicilia diventano il pretesto per una raffinatissima disquisizione sui fini dell'arte, di modo che quello che sembrerebbe un semplice spunto risolutivo di un esordio, diviene, nel dispiegarsi delle argomentazioni, una base teorico-interpretativa di singolare efficacia:

[...] per questo, meravigliamo qualcuno oggi in Italia se facciamo del disegno, atto laboriosamente tecnico, una questione anche morale. Lavorare in vista "dell'uomo intiero" di Delacroix "da ricostruire": E lo fanno Mirabella, Vespignani, Muccini, Attardi, Zigaina e dei più giovani Sughì Caldari Cappelli. [...] il ritratto "disegnato" nasce così alla stregua di un "gesto" colto sul fatto, come rispetto amore solidarietà dell'artista verso, poniamo, i pescatori di Scilla [...], nasce come partecipazione. [...] non è lo "stile preconcelto" (che nasce dal passato) di cui Baudelaire accusava i ritratti di Ingres, ma la baudelairiana "biografia drammatizzata". Lo stile del ritratto di Mirabella è quello stesso del personaggio, interno a lui: uno stile che non può essere tolto né aggiunto. Nelle "pose" (il salinaro di Trapani o il pescatore di Scilla) Mirabella fa sporgere il personaggio: la posa "rilevata" che autorizza un giudizio e quel certo gesto morale e sociale.

Nel testo critico sulla produzione figurativa del catanese, D'Arrigo identifica il 'contadino' della Signora Cavè, abile nel modellare l'argilla ma incapace di «modellare passabilmente col disegno», con il prototipo del pittore (il «contadino-astrattista») che in Italia, a partire dal primo dopoguerra, si era mosso all'interno del processo da tempo in atto di «dissoluzione scientifica della persona umana», inaugurato dalla crisi del contenuto teorizzata da Kandinsky, rinunciando, a sua volta, al «formidabile preliminare morale alla futura pittura: ricomporre il corpo intiero».

La posizione di D'Arrigo, che attribuisce al disegno «una pressione, od urto, di moralità», inserendone dunque la pratica in un inequivocabile orizzonte etico che rifiuta di accettare 'l'esclusione dell'uomo dal mondo' teorizzata dagli astrattisti (e ripresa nel secondo dopoguerra

da Andrè Breton), non solo rispetta le direttive del realismo stesso, ma permette all'autore di evidenziare il merito indiscutibile di artisti quali, appunto, Mirabella, Vespignani, Muccini, Attardi, Zigaina, Sughi e altri, dell'essere approdati, pur da esperienze diverse, alla 'ricostruzione' dell' «uomo intiero» teorizzata da Delacroix, e ripresa già negli anni del secondo conflitto mondiale da Guttuso con la celebre serie dei 'Massacri' di Gott mit uns (1944).

Questa separazione polemica, in nome di un 'romanticismo' come rimessa in discussione della stessa storia più recente delle arti, e che ha come punti programmatici l'anticlassicismo, il rigetto di ogni formalismo, la rottura della 'razionalità' della costruzione plastica - invocata da artisti e critici romani sul finire degli anni Quaranta, rinviene come punto comune di una geografia stratificata e complessa di esperienze figurative ciò che viene definito sentimento, ossia, come spiega Guttuso, una «espressività che oltrepassi i limiti dei preconetti formali [...] e che innalzi la vita a campo dei mezzi di azione del pittore, contro una pittura che ad ogni costo ha voluto farsi una lingua e una grammatica astratte». Questa pittura moderna, che ha sentito l'esigenza di un linguaggio più libero e vivo per esprimere la condizione dell'uomo moderno, reinterpreta il rapporto disegno-colore di gusto romantico non come opposizione ma come integrazione fra forma ed emozione, fra stile e vita.

Il 'ritratto' o 'figura disegnata' (e qui D'Arrigo chiama in causa la leonardiana 'memoria grafica') nasce alla stregua di un 'gesto' colto sul fatto, come atto di solidarietà dell'artista nei confronti della materia trattata: come 'partecipazione'; e il personaggio che Mirabella fa sporgere dalle 'pose', sia questi il 'salinaro di Trapani' o il 'pescatore di Scilla', rende questa posa 'rilevata' suscettibile di un giudizio e di un 'certo gesto morale e sociale', perché, pur se 'in posa', le figure umane sono finalmente poste in primo piano come protagoniste.

'Moralità', dunque, come missione principale dell'arte e del disegno: che devono cogliere il 'gesto' attraverso cui la figura umana torni a 'ricomporsi' e ad 'avere un senso', di contro alle ragioni dell'astrattismo e dell'esistenzialismo e di tutte le derive edonistiche che hanno condotto l'arte a 'vizio solitario' e 'mitografia'. L'integrità della

'figura disegnata', nel difficile periodo di transizione del dopoguerra, suggerisce la liquidazione di ogni formalismo estetico di modo che si possa giungere alla riedificazione di una figura morale; il lavoro di questi artisti e di Guttuso è, naturalmente e programmaticamente, sulla via del realismo.

Se, a giudizio del Baudelaire commentatore di Delacroix ("pittore amato dai poeti"), il disegno è uno strumento per cogliere la realtà, Mirabella fa raccontare ai propri disegni le azioni quotidiane di mondine e zolfatari, nel 'gesto' che li qualifica protagonisti di quella stessa realtà, attuando un procedimento inverso rispetto a quello che Baudelaire attribuisce ad Ingres, nel disegno, e ad Hugo, in letteratura, e prossimo invece alla "biografia drammatizzata" ("o piuttosto il dramma naturale inerente ad ogni individuo") dello stesso Delacroix:

L'uno [Hugo] comincia dal dettaglio, l'altro dall'intima intelligenza del soggetto; ne deriva che il primo si ferma all'epidermide, mentre il secondo s'impadronisce del cuore. Troppo materialista, troppo attento alle superfici della natura, Victor Hugo è diventato un pittore in poesia; Delacroix è, spesso, inconsciamente, un poeta in pittura.

Le opere di Delacroix, il «tipo del pittore-poeta» sono «quasi dei quadri, cioè poemi interiori»: disegni immaginativi (mentre quello di Ingres è un disegno 'fisionomico' o 'riproduttivo') che, «sacrificando continuamente il dettaglio all'insieme, [...], si assicurano il pregio di un'originalità irraggiungibile, che consiste nell'intimità del soggetto». Per Delacroix, la natura è un 'vasto dizionario' e un quadro deve, prima di tutto, «riprodurre l'intimo pensiero dell'artista» e l'«accordo profondo tra il suo colore, il suo soggetto e il suo disegno».

Il realismo immaginativo è quello che ritrae la realtà non mimeticamente, ma grazie all'immaginazione, «regina delle facoltà», la quale comprende i rapporti profondi e segreti fra le cose' quasi divinando, cioè intuendo, «indovinando ciò che si nasconde».

Quello che, agli occhi di Baudelaire, Delacroix ha mirabilmente reso, è l'energia interiore, l'anima, senza altri mezzi che il contorno (il 'gesto' dell'uomo) e il colore ('l'atmosfera del dramma umano'). Il

realismo ‘positivista’ rappresenta le cose tali quali sono, come se l’Io dell’artista non esistesse: questo è l’«universo senza l’uomo». L’artista che incarna il realismo ‘immaginativo’, invece, ‘vuole illuminare le cose col suo spirito’, rendere il reale col senso «morale» del colore, del contorno, dell’atmosfera. L’uno è dedito all’espressione della realtà, l’altro al ‘sentimento’ della vita umana. Delacroix, dalle pagine del suo Diario, ci dice che

lo scrupolo esclusivo di vedere soltanto ciò che si vede nel vero, renderà sempre il pittore più freddo della natura che crede di imitare [...], dato che l’imitazione della natura è fatta allo scopo di piacere all’immaginazione.

Dal canto suo, Baudelaire sembra rimetterne in circolo la lezione, affermando che

L’artista, il vero artista, il vero poeta, deve dipingere solo come vede e sente. Deve essere realmente fedele alla propria natura. Dipingendo con gli occhi e il sentimento di un altro uomo, le opere che ci darebbe sarebbero delle menzogne, e non delle realtà. .

D’Arrigo, ricalcando, alle prese con la magmatica materia pittorica trattata, il rapporto simpatetico – implicato nella cifra esegetica del realismo immaginativo - che lega Baudelaire a Delacroix ed in genere alla globalità delle opere figurative da questi prese in esame, stabilisce con le tele da recensire lo stesso rapporto “esclusivo”, poeticamente passionale; e Baudelaire stesso pone come irrinunciabile, per la critica, se non la sostanza formale della poesia, almeno quella psicologica, vale a dire, essenzialmente, la ‘passione’, che è il ponte gettato tra la personalità dell’artista e quella del critico, una sorta di ‘intellegibilità sentimentale’ che passa dall’opera e dall’artista al critico e alla ‘poesia’. La ‘passione’ accanto all’espressione dell’individualità. Così scrive, infatti, nel Salon del 1846:

Dunque, un punto di vista più ampio sarà quello dell’individualismo, correttamente inteso: esigere dall’artista la spontaneità e l’espressione

sincera del suo temperamento. Ormai in possesso di un criterio sicuro, criterio tratto dalla natura, il critico deve svolgere il suo compito con passione, perché, anche se è un critico, è nondimeno un uomo, e la passione avvicina i temperamenti affini ed eleva la ragione ad altezze nuove.

Questa concezione della critica come attività 'produttiva', 'creativa', 'costruttiva', non sembra allontanarsi molto da quella rilevata da Benjamin nel suo Concetto di critica nel romanticismo tedesco: una 'critica' cioè, che «non dovrebbe far altro che scoprire le segrete disposizioni dell'opera, compiere le sue nascoste intenzioni», di modo che, e Benjamin ripete l'assunto di Novalis, il critico, cioè il 'vero lettore', sia «l'autore ampliato».

In questo senso D'Arrigo, doppiando il rapporto che lega Baudelaire a Delacroix, e affermando che «lo stile del ritratto di Mirabella è quello stesso del personaggio, interno a lui», istituisce un rapporto di 'affinità' fra l'artista e la materia trattata, secondo le regole del suddetto realismo immaginativo, (quello del 'poeta in pittura') cioè sentimentale e in ultima istanza 'morale', e, in ragione di una ulteriore affinità (quella di 'temperamento' fra l'artista e il critico delle sue opere), innesca un processo ad infinitum: dall'arte come 'natura riflessa' dalla mente dell'artista alla critica come opera d'arte riflessa dalla mente del critico.

Se funziona, nelle parole di Verlaine su Baudelaire (una commistione di 'eternità et intimità'), la stessa dittologia feconda delle parole di Baudelaire su Madame Bovary, la partogenetica creatura flaubertiana («calcul et rêverie»), di modo che la dualità ossessiva diviene un discorso su Baudelaire che rispecchia il discorso di Baudelaire, la sua essenza poetica e teoretica, allora azzarderemo che lo schema può essere facilmente applicabile ad un discorso su D'Arrigo, che necessariamente implichi le modalità e il nucleo del discorso di D'Arrigo, e immediatamente ne chiarisce la poetica, le scelte di metodo della sua critica d'arte rispetto al concreto campo della prassi creativa dell'artista trattato. 'Ragione' e 'passione' contraddistinguono i due poeti-critici («ma tutti i grandi poeti diventano naturalmente, fatalmente dei critici,

e mai il contrario» nel celebre passo su Richard Wagner e «Tannhauser» a Parigi di Baudelaire), dove la critica diviene implicazione, diretta filiazione della poesia e, al pari, su un piano riflesso, gli artisti presi in esame, in cui il critico – poeta cerca la libera espressione della passione, seppure soggetta al rigore e al controllo del ‘mestiere’:

non esiste il caso nell’arte. Un dipinto è una macchina di cui tutti i meccanismi sono intellegibili per un occhio esercitato.

L’individualismo, ossia la ricerca, da parte del critico-poeta, dell’espressione del ‘temperamento’ nell’opera del poeta-pittore, non è solo mero metro valutativo che contraddistingue il vero, grande artista e lo rende ‘poeta’; è anche il contrassegno più importante dell’esercizio critico, veicolo di quella ‘passione’ che porta chi lo intraprende a ‘sentire’ in modo profondo l’opera di un determinato artista, a sentirne la ‘poetica’ (che è il sentimento morale) e a renderla con una successiva, ulteriore poetica. La poesia è medium emotivo fra l’arte e la critica.

Per questo, chiamato a presentare la mostra del ‘siciliano d’adozione’ Omiccioli, allestita alla Galleria Palma a Roma nel 1950, D’Arrigo non può non offrire all’amico un vero e proprio saggio di critica d’arte, in cui la contestualizzazione storica è continuamente e inevitabilmente trascesa da uno studio dell’arte e della ‘poetica’, appunto, dell’artista:

L’autoritratto vestito da soldato (1939) inaugura in Omiccioli la forma del suo sentimento, la forma morale del suo sentimento figurativo: diciamo che un, o il, linguaggio pittorico attesta per la prima volta in Omiccioli dei pensieri e dei sentimenti dell’uomo, ossia dei suoi atteggiamenti morali. [...] L’artista esprime sulla tela un sentimento figurato che ci restituisce con scrupolo quella emozione, il pensiero dominante del pittore, il suo urgente impegno morale. [...] Riconoscendosi, in un linguaggio che ormai si articola addirittura per simpatia nei suoi argomenti, la sua pittura è già un comportamento morale, una riflessione sul mondo fatta da uomo a uomo, [...] in una organizzazione di partecipati contenuti.

Ritornano, come calcolato refrain, quasi identiche le parole, cioè, che definiscono il campo semantico della 'partecipazione' usate da Baudelaire per Delacroix (e per se stesso) e quelle impiegate da D'Arrigo per definire l'atteggiamento di Mirabella rispetto alle sue opere (e di se stesso rispetto alla materia pittorica e all'artista). Un quadro deve essere 'poema', cioè 'storia figurativa', la quale è 'sintassi di sentimenti' o 'partecipati contenuti' che corrono dalla tela al pittore-poeta, e dal pittore-poeta al poeta-critico:

il poeta-critico non ha mai cessato di mirare al contenuto; l'arte per l'arte ha escluso la morale.

La luce ambivalente delle polarità baudelairiane, della irriducibile e sostanziale dualità del suo discorso sulla poesia e sulla critica, quella 'passione' e quel 'rigore' che devono caratterizzare l'"approssimazione all'opera e all'artista", che è scelta determinata dall'epifania di una 'affinità di temperamenti' sulla scia dell'enthousiasmòs (la passione ispirata), rifluisce nella prassi scrittoria di D'Arrigo: per il quale, come per il modello, l'arte deve essere slegata da derive autoreferenziali, lontana dall'estetismo inteso come contemplazione dell'opera in sé e 'centrata' sull'uomo e sul suo 'comportamento nel mondo':

[...] La passione frenetica per l'arte è un cancro che divora tutto il resto; e siccome l'assenza del giusto e del vero nell'arte equivale all'assenza d'arte, l'uomo sparisce.

Stendhalianamente, la pittura non è che morale 'concretizzata' di un universo che, nelle parole di Swedenborg, 'è un uomo molto grande'. D'Arrigo critico d'arte, fedele interprete della lezione baudelairiana, non disattende mai questa centralità.