

Giovanni Palmieri

L'OPERA D'ARTE IN QUANTO AUTONOMA E L'ESTETICA DEL MODERNISMO

Nel mondo romantico

L'opposizione tra la concezione autonoma dell'opera d'arte e la concezione eteronoma proviene dal concetto romantico di autore. Nell'Ottocento, infatti, l'autore si reimpossessa della propria soggettività e della propria opera che viene così concepita come una produzione personale, singola, irripetibile, originale, aurorale e simbolica (Prometeo). L'opera si oppone, dunque, al mondo (Beethoven) e non è più una sua parte intimamente coesa. Se l'allegoria degli antichi era celebrazione ritualizzata della cosa o dell'evento, il simbolo nei romantici è la cosa stessa nel suo indicibile.

A partire da Baudelaire, poi, l'allegoria diventa un segno arbitrario della cosa, di una cosa che non esiste più né come realtà, né come idea, ma solo come merce, vale a dire come puro segno d'un valore economico destinato allo scambio. Nel secondo Novecento, con le opere di Andy Warhol, passeremo dal segno al contrassegno merceologico.

Quando Baudelaire intitola la prima sezione delle *Fleurs du Mal*, *Spleen et Idéal*, congiunge genialmente la melanconia con l'idealismo romantico. In tale congiunzione la melanconia (una melanconia, peraltro, abbassata nel borghesissimo *spleen*, come ha notato acutamente Starobinski)¹ è semplicemente la conseguenza di una disillusione e di un fallimento: il fallimento del programma idealistico della verità nel mondo moderno delle merci e delle masse.

Proprio a causa del trionfo dello *spleen* conseguente al fallimento dell'ideale, nelle poesie di Baudelaire il simbolo romantico (ormai im-

¹ Jean Starobinski, *La malinconia allo specchio*, tr. it. di Daniela De Agostini, Garzanti, Milano 1990, pp. 11-12.

possibile incarnazione dell'idea) verrà sempre più sostituito dalle allegorie. Allegorie che della cosa, dell'evento storico o del mito artistico, offriranno soltanto indicazioni ironicamente arbitrarie o straniate.

Perché nel Romanticismo prevarrà la concezione autonoma dell'arte? Perché nell'opera-simbolo dei romantici il simbolizzante s'identifica col simbolizzato, designando così direttamente l'Idea; anzi diventando l'Idea stessa e realizzando la fusione di espressione e contenuto. Hegel dirà che il simbolo "coincide più o meno il contenuto che esso esprime in quanto simbolo".² È per quest'ordine di ragioni che autore e opera nei romantici si oppongono al mondo, vale a dire a quella che considerano la falsa apparenza materiale del mondo. Nasce così l'autore demiurgo e l'opera deve diventare essa stessa l'Idea che, una volta rivelatasi nell'autore, ha il compito di trasformare il mondo: non lo deve descrivere (eteronomia), né celebrare e neanche contestare. L'opera deve opporsi al falso mondo "apparente" per rivelare così il vero mondo, la sua intrinseca verità e con ciò il suo immancabile compimento. Anche il discorso filosofico deve, perciò, trasformarsi e culminare in atto estetico-creatore. È questo, per lo meno, il programma della *Fenomenologia* di Hegel.

Hegel, però, sarà il primo ad accorgersi dell'impossibilità di realizzare quel romanticissimo programma. Questo fallimento viene, dunque, registrato già dai romantici, così come viene registrato l'esilio dalla natura dell'uomo "moderno". Questa consapevolezza produce il romanticismo di Jena che, proprio perché prende atto del fallimento del programma idealistico, elabora una concezione *autonoma* della letteratura.

La letteratura – dicono neanche troppo implicitamente i teorici di Jena – deve interrogarsi sulla sua *manca*za, cioè sulla sua incapacità di dire il mondo e di trasformarlo. Perciò l'opera non potrà parlare altro che di se stessa, cioè dell'opera in quanto assente dalla scena del mondo. Assente o perduta irrimediabilmente, l'opera diverrà, pertanto, solo attesa infinita e discorso autotelico, autoriflessivo. Da qui lo stretto rapporto tra questo tipo di romanticismo e la mistica ebraica dell'attesa: penso a Jabès, a Lévinas, a Kafka ma anche ai non ebrei Mallarmé, Blanchot ecc. Scrive Jabès: "L'opera non è mai compiuta.

² Georg W. F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, tr. it. di Alberto Bosi, UTET, Torino 2000, § 458, p. 321.

Essa ci lascia nell'incompiuto, nel cui spazio muoriamo. Quel che ci rimane è solo la sua parte bianca e non si tratta di utilizzarla, ma solo di tollerarla. Lì dobbiamo installarci. Accettare il vuoto, il nulla, il bianco. Tutto quel che creiamo è dietro di noi”.³ E ancora. “La disperazione dello scrittore non consiste nel non poter scrivere il libro, ma nell'essere costretto a proseguire indefinitamente un libro che non è lui a scrivere”.⁴

Da queste premesse ha origine anche la sostanziale identificazione tra identità letteraria e identità critica: le opere parlano, infatti, perché falliscono e dove falliscono, cioè parlano della loro impossibile presentazione dell'idea e della loro impossibile azione sulla storia (Novalis). Da ciò nascono così:

- a) una concezione autopoietica (e autonoma) dell'arte;
- b) una concezione dell'opera come simbolo globale e inconscio;
- c) una concezione intrinsecamente critica dell'opera;
- d) una concezione dell'opera come organismo biologico, vitale, autonomo e autoriproducentesi.

Il punto a) e il punto d) sono in maniera evidentissima i punti di partenza dell'estetica strutturalista novecentesca. Su punto d) in particolare valgono le parole di Jakobson che mettono in luce il legame profondo tra i teorici romantici, la biologia e lo strutturalismo. Scrive Jakobson: “La nozione controversa di *autoregolazione della forma* [...] ha subito in questo movimento [il formalismo russo] una evoluzione, dalle prime prese di posizione meccaniciste sino a una concezione autenticamente dialettica. Quest'ultima trovava già in Novalis [...] un'incitazione pienamente sintetica che, sin dall'inizio, mi aveva stuppito e stregato ...”.⁵

Anche l'autonomia della poesia (il suo essere discorso per definizione autentico) trova, come ho già detto, le sue premesse nei romantici e soprattutto in August Wilhelm Schlegel.

³ Edmond Jabès, *Il libro della sovversione non sospetta*, tr. it. e cura di Antonio Prete, Feltrinelli, Milano 1984, p. 30.

⁴ Ibidem.

⁵ Roman Jakobson, *Nachtword*, in Id., *Form und Sinn*, W. Fink Verlag, München 1974, p. 177. Mia la trad. it.

La crisi del paradigma culturale romantico e positivista

Il Modernismo trova le sue origini nell'esaurirsi progressivo del paradigma epistemologico e culturale del Romanticismo, che ho cercato di descrivere e del Positivismo. La grande stagione del Realismo occidentale (*mimesis*) perde infatti nei primi anni del Novecento il suo principale riferimento nel concetto di totalità e nella centralità e unità dell'io messi in crisi dalla psicologia sperimentale, dalle ricerche di Mach, dall'atomismo fonologico di Trubeckoj, da quello logico di Husserl, ma soprattutto dalla psicoanalisi di Freud e dalla relatività di Einstein. Proprio a causa di quest'ultima teoria e del principio di indeterminazione di Heisenberg il soggetto e l'oggetto da categorie dialetticamente opposte diventeranno parametri sempre più interdipendenti.

Husserl, poi, nella sua fenomenologia trascendentale, sospendendo dall'analisi il mondo naturale, incrina per effetto indiretto la fiducia letteraria nella rappresentazione mimetica del mondo. S'impone così l'idea di una sostanziale ambiguità (relatività) del reale. In questo senso, Saussure e Bracque, del tutto indipendentemente, hanno affermato di non credere più alle cose ma solo ai loro rapporti. Contemporaneamente alla psicoanalisi e alla relatività, la linguistica moderna "inventata" da Saussure è l'altra grande rivoluzione che avrà influssi decisivi sul Modernismo. Prima di lui, infatti, il linguaggio era soltanto il medium invisibile e strumentale di tutto. Non era un oggetto in sé, dotato di un suo potere e di una sua autonomia. Come ha scritto Foucault, era invisibile.⁶ Dopo il *Cours de linguistique générale*, invece, si scopre che le parole in sé sono le condizioni aprioriche decisive di qualsiasi enunciato di conoscenza e, dunque, si scopre che l'uomo è dominato o meglio parlato dal linguaggio.

Insomma risorge su nuove basi la grande ontologia negativa inaugurata da Nietzsche nello scritto *Su verità e menzogna in senso extramorale*.⁷ La realtà come totalità dei fatti legata alla conoscenza viene messa in discussione perché – afferma Nietzsche – al di fuori del circuito linguistico dell'interpretazione i fatti e le cose non esistono.

⁶ Michel Foucault, *Le parole e le cose*, tr. it. di Emilio Panaitescu, Rizzoli, Milano 1978, pp. 318-331.

⁷ Friedrich Nietzsche, *Su verità e menzogna*, tr. it. di Francesco Tomatis, Bompiani, Milano 2006.

L'uomo non dispone, cioè, che di metafore delle cose che non esprimono in alcun modo le loro essenze originarie. La *Coscienza di Zeno* è, ad esempio, un romanzo più d'interpretazione dei fatti che non di fatti, più di pensieri che non di azioni e Zeno (e Svevo con lui) scriverà che gli uomini parlano sempre per mastodontici traslati...

Anche il concetto per Nietzsche non è nient'altro che il residuo di una metafora. Analogamente per Saussure il linguaggio non indica direttamente la cosa, intesa come punto esterno della realtà, per il semplice motivo che è tutta la realtà ad esser ricoperta dalla rete del linguaggio. "Tavolo" come *designatum*, ad esempio, non mi dice se del tavolo designo l'universale, il particolare, il colore, lo spessore, il tipo di materiale, l'uso che ne faccio ecc.

La scoperta saussuriana della materialità del linguaggio, non meno dell'idea nietzschiana che il linguaggio sia composto da metafore irriducibili alle essenze delle cose, sarà uno choc dalle conseguenze inimmaginabili per chi (come il poeta o il romanziere) con le parole lavora. Smurare le entità linguistiche dalle loro connessioni e dai loro significati ordinari non vorrà dire, però, (se non nei casi peggiori) giungere al puro suono astratto, ma scoprire invece l'irriducibilità della parola ad un ordine stabile di significati, scoprire, cioè, dentro la parola ancora la metafora. Così il poeta modernista romperà la metrica regolare, le connessioni, isolerà le parole (Ungaretti), decontestualizzerà, frangerà il ritmo, lavorerà sul frammento, sul fonosimbolismo ecc. Insomma metterà in scena il linguaggio in quanto autonomo dal logorato rapporto di scambio comunicativo e dal consueto potere rappresentativo assegnato ai segni.

L'arte modernista ha dunque riconquistato un nuovo e diverso rapporto col mondo rispetto a quello che aveva nella vita sociale pre-moderna. Secondo Benjamin l'arte ha di fatto accettato e codificato nel mondo moderno delle merci la sua estraneità, il suo essere cosa fuori di posto, il suo paradosso, la sua mancanza di comunicazione diretta, il suo choc, la sua esaltazione della dimensione quotidiana ecc. Certamente la nozione di "straniamento" di Sklovskij, perfettamente applicabile alla letteratura d'ogni tempo è, però, stata suggerita allo studioso dal contesto dell'estetica modernista.

Insomma, l'arte in quanto moderna ha conquistato un nuovo spazio di autonomia da cui parlare. Pertanto ha dovuto reinterrogare il proprio senso e creare un suo pubblico; ha dovuto reinventare un nuovo

rapporto con la critica che ha finito per interiorizzare (altro tratto modernista). Anzi, per meglio dire, l'arte modernista ha inventato la critica nel senso moderno. Zeno, a modo suo, è un critico e la *Coscienza di Zeno* pone anche il senso (dilettantistico) della letteratura nella società delle merci. Il che è doppia riflessione, dato che anche Svevo si poneva la stessa domanda sul senso del suo scrivere. Il nesso arte-critica esisteva già ai tempi di Leopardi, ma è solo alla fine dell'Ottocento che la letteratura reincorpora al proprio interno la critica; penso all'attesa infinita dell'opera come limite irraggiungibile in Mallarmé; penso a Joyce che riscrive e ripensa criticamente quel testo emblema dell'Occidente che è l'*Odissea*, ma penso anche a Beckett, che attende Godot, a tutto Kafka, alle palingenesi negative di Rilke, di Kraus, di Musil, di Svevo, al rapporto filologia-scrittura in Gadda, all'eteronimia di Pessoa, alla biblioteca di Borges, al criticismo filosofico e scientifico di Italo Calvino ecc.

Insomma, dalla dissonanza il modernismo ha creato una "nuova consonanza" (Webern); dal Male un'etica superiore antipocrita (Baudelaire e Lautréamont); dalla disarmonia una nuova armonia (Picasso, Joyce, Gadda, Céline).

I primi teorici che hanno codificato l'autonomia dell'opera letteraria sono stati i formalisti russi. Jakobson, com'è noto, dirà in più di un'occasione che la letteratura comunicava se stessa e meno violentemente Tynjanov affermerà: "Si può parlare di «vita e arte» quando anche l'arte è vita? Si può cercare una particolare utilitarietà dell'arte dal momento che non cerchiamo un'utilitarietà nella vita? [...] Laddove la realtà storica entra nella letteratura, diventa anch'essa letteratura e deve essere valutata come fatto letterario".⁸

Del resto il rapporto autoriflessivo dell'arte con se stessa verrà individuato da Jakobson proprio a partire da una funzione propria del linguaggio: "La messa a punto (*Einstellung*) rispetto al *messaggio* in quanto tale, cioè l'accento posto sul messaggio per se stesso, costituisce la funzione *poetica* del linguaggio".⁹

Direi che nell'estetica modernista l'arte tende a riflettere sulla propria operazione formale perché tende a interrogare se stessa. In

⁸ Jurij Tynjanov, *Il concetto di costruzione* (1924), in *I formalisti russi*, a cura di Tzvetlan Todorov, tr. it. di vari, Einaudi, Torino 1968, n. 1, p. 119.

⁹ Roman Jakobson, *Linguistica e poetica* (1960), in *Id., Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, tr. it. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Feltrinelli, Milano, 1976, p. 189.

modi spesso ironici e disincantati, questa interrogazione rivela inevitabilmente i dubbi che l'arte "moderna" nutre circa la propria efficacia gnoseologica, storica o etica.

L'opera d'arte autonoma (che è *tout court* l'opera moderna in quanto tale) non escluderà, però, mai il rapporto col mondo ma lo porrà al suo interno e non al suo esterno, da dove questo dialogo non sarebbe più stato credibile. La dialettica letteratura-mondo rimarrà, ma sarà per così dire internizzata o meglio da esterna sarà ripensata come un elemento interno al testo e alla sua specifica autonomia.

Perciò, il reale nell'arte modernista sarà una conquista e non un apriori. Sarà una costruzione (culturale) e non più una rappresentazione. L'autonomia della letteratura, vale a dire la sua doverosa specificità di discorso, diverrà così la capacità di creare senza riflessione mimetica. Diverrà la capacità di distinguere, rafforzandolo, il proprio discorso dagli altri e sarà questa l'unica possibilità che la letteratura avrà di sopravvivere nel mondo moderno e di incidere su un reale altrimenti irrepresentabile.