

MODERNITÀ E ARTE

GIUSEPPE DI GIACOMO
(Università La Sapienza, Roma)

Se la grande arte tradizionale, caratterizzata dall'autonomia, implicava quella separazione tra arte e vita (realtà) in base alla quale l'arte, in quanto Bellezza ed Eternità, era in grado di dare senso alla vita, redimendola dalla sua finitezza, invece i movimenti d'avanguardia – in particolare il dadaismo e alcuni tra i movimenti sorti nella seconda metà del Novecento – hanno negato non l'arte in quanto tale ma piuttosto proprio la separazione tra arte e vita. Non si trattava infatti tanto di distruggere la nozione di 'opera d'arte' quanto di trasformare radicalmente tale nozione. La conseguenza è una estensione del concetto di 'arte' a un punto tale che tutto può essere considerato arte, come mostra in modo esemplare la linea che va da Duchamp a Warhol. Di qui, come sostiene Adorno nella *Teoria estetica*, la confusione di arte e vita (realtà) che sta alla base dell'«industria culturale», vale a dire di quel processo che, sviluppatosi nella seconda metà del Novecento, attesta l'intrascendibilità dell'esistente, negando così ogni spazio al darsi di possibilità alternative e con ciò stesso alla nozione di 'altro'. Non solo, ma con i movimenti delle avanguardie viene negata la funzione rappresentativa dell'opera, dal momento che questa, non tendendo più a rappresentare qualcosa, mira alla sola presenza.

E' con Duchamp che il rifiuto dell'arte in quanto rappresentazione si fa radicale: è quanto troviamo nei suoi *ready-*

made, nei quali la critica alla ‘visione retinica’ ha come conseguenza lo spostamento dell’opera d’arte sulla dimensione dell’invisibile. E tuttavia con Duchamp l’opera non si è ancora dissolta in quella moltiplicazione di copie che per Rosalind Krauss caratterizza il passaggio dal modernismo al post-modernismo¹. Nella copia infatti, e quindi nella riproducibilità, va perduta la nozione di ‘originalità’ che le prime avanguardie –in particolare l’astrattismo– ricercavano nella forma di un raggiungimento dell’ ‘origine’. E’ quanto possiamo vedere in Maleviè e in Mondrian e che si manifesta come superamento del contingente e del temporale nel pieno dispiegamento dell’assoluto e dell’eterno. Più in generale, l’epoca della riproducibilità è caratterizzata dal fatto che nell’opera si finisce col perdere ogni distinzione tra arte e realtà, come mostrano in modo esemplare i movimenti artistici che dalla Pop Art arrivano fino alla «realtà virtuale». In particolare Warhol, muovendosi in un universo di copie senza originale, radicalizza il carattere feticistico dell’opera, vale a dire quel carattere in base al quale l’opera non rimanda ad altro ma, in quanto copia assoluta, è priva di qualsiasi riferimento al mondo.

Per Adorno, invece, la condizione necessaria perché ci sia un’opera d’arte è, sì, la ‘forma’, e tuttavia la ‘presenza’ di tali elementi formali deve essere anche ‘rappresentazione’ di qualcos’altro che però non sussiste indipendentemente dall’opera giacché si tratta proprio dell’altro dell’opera che si dà nell’opera. Non c’è dunque rimando a un modello pre-esistente, perché in questo caso –come accade esemplarmente nell’arte tradizionale– la dimensione rappresentativa subordinerebbe a sé quella presentativa: il che equivale a

1. R. KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde*, in Id., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, the MIT Press, Cambridge, MA-London, 1985, ed. it. *L’originalità dell’avanguardia*, in G. DI GIACOMO, C. ZAMBIANCHI (a cura di), *Alle origini...*, cit., pp. 152-169.

dire che in questo caso gli elementi formali sono in funzione di un modello esterno –storico, politico, religioso, mitologico ecc.– che costituirebbe il soggetto dell’opera. Del resto, è proprio in riferimento al rapporto arte-realtà che Adorno, nella *Teoria estetica*, distingue fra arte tradizionale, arte moderna e arte d’avanguardia. Nell’arte tradizionale, che separa arte e realtà, l’opera è caratterizzata dai requisiti della bellezza e dell’eternità, oltre che, come si diceva, dal rimando a un modello che faceva dell’opera soprattutto, anche se non esclusivamente, una rappresentazione. Nell’arte d’avanguardia, nella quale invece non si fa distinzione tra arte e realtà, la negazione dell’autonomia artistica porta a confondere opera e cosa, con la conseguente perdita di quegli stessi requisiti della bellezza e dell’eternità che appunto caratterizzavano in modo forte l’arte tradizionale. Nel caso dell’arte moderna, che per Adorno è l’unica forma d’arte ancora possibile, l’opera è, sì, una cosa, ma a differenza di quest’ultima ha una forma che ne garantisce l’autonomia, distinguendola dalle altre cose. Non solo, ma facendosi *res* tra *res* e insieme salvaguardando l’autonomia della forma, l’opera d’arte moderna si offre consapevolmente alla temporalità e alla contingenza del mondo, presentandosi così come qualcosa di irrimediabilmente caduco. Quello che comunque è di particolare importanza è la rilevanza che nell’arte moderna assumono gli elementi formali dell’opera con la conseguente subordinazione, a differenza dell’arte tradizionale, della rappresentazione alla presentazione.

Tuttavia, se la modernità, almeno a partire da Flaubert in letteratura e da Cézanne in pittura, ha eretto a principio la separazione tra arte e vita, e quindi l’autonomia dell’arte e per ciò stesso della forma, a partire dalla Pop Art sono stati rifiutati quei limiti, giungendo così alla non separazione di arte e realtà. In questo modo i movimenti d’avanguardia hanno finito per mettere in discussione proprio quel concetto di ‘forma’ che invece è centrale per la modernità. E’ indubbio

che a caratterizzare l'arte moderna è l'attenzione agli elementi formali, che diventano il vero e unico soggetto del quadro. Non a caso, se già nel 1937 Meyer Schapiro² sostiene che è soltanto nell'arte astratta che l'autonomia degli elementi formali ha potuto affermarsi pienamente, quasi trent'anni dopo anche Clement Greenberg³ identifica alla base della pittura modernista sia la dissoluzione del contenuto nella forma sia il fatto che gli elementi formali dell'opera sono diventati il soggetto di quest'ultima. Di qui allora l'identificazione di formalismo e modernismo, grazie alla quale Greenberg può rilevare che, se l'arte realistica e naturalistica aveva dissimulato i mezzi espressivi, usando l'arte per celare l'arte, il modernismo invece usa l'arte per richiamare l'attenzione sull'arte stessa. In particolare, il modernismo avrebbe identificato nella piattezza della superficie della tela l'elemento unico ed esclusivo della pittura. Da questo punto di vista non è tanto la non-figuratività a costituire il carattere essenziale della pittura modernista quanto la sua bi-dimensionalità. Ma è proprio su questo punto che Leo Steinberg⁴ critica Greenberg: mentre la piattezza greenberghiana della superficie del quadro si offre come uno spazio puramente ottico e verticale, in relazione alla stazione eretta degli esseri umani, quella di Steinberg si presenta come un'orizzontalità

2. M. SCHAPIRO, *The Nature of Abstract Art*, in «Marxist Quarterly», 1, gennaio-marzo 1937, ed. it. *Natura dell'arte astratta*, in G. DI GIACOMO, C. ZAMBIANCHI (a cura di), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2008, pp. 21-47.

3. C. GREENBERG, *Modernist Painting*, in J. O'BRIAN (a cura di), *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, Chicago-London: The University of Chicago, 1993, ed. it. *Pittura modernista*, in G. DI GIACOMO, C. ZAMBIANCHI (a cura di), *Alle origini...*, cit., pp. 84-92.

4. L. STEINBERG, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, London-Oxford-New York: Oxford University Press, 1972, ed. it. *Altri criteri*, in G. DI GIACOMO, C. ZAMBIANCHI (a cura di), *Alle origini...*, cit., pp. 95-138.

che fa appello non più al ‘vedere’ bensì al ‘fare’. Comunque sarà proprio il superamento della nozione di ‘unicità’ e di ‘originalità’ per mezzo della nozione di ‘ripetizione’ a segnare la fine del modernismo; il risultato è quello che la Krauss definisce ‘post-modernismo’: questo realizza una netta separazione tra sé –il mondo delle riproduzioni e delle copie– e l’ambito concettuale proprio dell’avanguardia storica e del modernismo –il mondo dell’origine e dell’originalità–, nel quale si esprime la volontà di silenzio dell’arte moderna e la sua ostilità nei confronti del racconto e di ogni esigenza di rappresentazione.

E’ tuttavia innegabile che uno dei tratti che più caratterizza il Novecento è il rapporto tra arte e realtà. Si tratta in particolare di quella perdita della distinzione tra opera d’arte e oggetto comune sulla quale ha riflettuto Arthur C. Danto a partire dai *ready-made* di Duchamp fino alle *Brillo Box* di Warhol. La conseguenza è che, secondo Danto, non si può identificare il contenuto di un’opera d’arte sulla base delle sue qualità visive, dal momento che «vedere qualcosa come arte richiede qualcosa che l’occhio non può percepire –un’atmosfera di teoria artistica, una conoscenza della storia dell’arte, un mondo dell’arte»⁵. Questo significa che, per Danto, la differenza tra arte e non-arte non appartiene più all’ordine del visibile bensì a quello dell’invisibile. Così, con il riconoscimento della sua natura filosofica vera, l’arte raggiunge la fine della sua storia: la ‘fine dell’arte’. Il risultato è che non è più possibile definire l’arte sulla base di criteri prefissati e determinati una volta per tutte. Non a caso nel 1907, nel Museo Etnografico del Palazzo del Trocadero, Picasso ha fatto l’esperienza di una epifania, riconoscendo all’interno delle produzioni scultoree africane vere opere

5. A. C. DANTO, *The Artworld*, apparso per la prima volta in «Journal of Philosophy», LXI, 1964, pp. 571-584, tr. It. *Il mondo dell’arte*, in «Studi di Estetica», 27, 1, 2003.

d'arte. La scoperta fatta da Picasso è stata possibile unicamente perché la pittura e la scultura occidentali avevano subito trasformazioni tali da rendere visibili i valori della scultura africana. Non solo, ma ristrutturando il modo di vedere quell'arte, Picasso ha ristrutturato con ciò stesso il nostro modo di vedere l'arte in generale. Nel corso di queste trasformazioni sono nate opere che esteriormente presentano una somiglianza con oggetti considerati fino ad allora come esterni all'arte. Di qui appunto il venir meno della distinzione tra arte e realtà.

In particolare Warhol è convinto che nessuna creazione artistica potrebbe darci più di ciò che la realtà già ci offre. E' dunque fondamentale mostrare gli oggetti quali sono, senza ombre, senza prospettiva, né chiaroscuro. In questo modo la Pop Art ha recuperato il mondo. Dal punto di vista di Danto la conseguenza di tutto ciò è che oggi prevale un pluralismo: tutte le opzioni sono ugualmente vere, a differenza del passato quando ogni movimento artistico di avanguardia pretendeva di aver raggiunto la Verità. Più in generale, se per i teorici della nozione di 'modernismo' –primo fra tutti Greenberg– tale nozione fa tutt'uno con quella di 'formalismo', che vede negli elementi formali dell'opera il soggetto stesso della pittura, per Adorno invece le nozioni di 'arte moderna' e di 'modernità' hanno a che fare, sì, con una forma autonoma, ma tale forma è «contenuto sedimentato»⁶. Da questo punto di vista, in Adorno la forma non dà mai luogo a un puro e semplice formalismo, ma è sempre produttrice di significati: di qui quel 'contenuto di verità' del quale un'opera d'arte, per essere tale, non può fare a meno.

Per quanto riguarda la riflessione sulla modernità troviamo comunque due tradizioni: quella rappresentata dai tentativi dell'avanguardia di superare l'autonomia artistica –tentativi

6. Th. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970, ed. it. a cura di E. DE ANGELIS, *Teoria estetica*, Torino: Einaudi, 1975, p. 9.

che Benjamin ha ripreso nelle sue tesi sull'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936)⁷– e quella invece che considera la modernità come centrata sul concetto di opera d'arte e basata sulla valorizzazione dell'autonomia estetica –considerazione quest'ultima che trova in Adorno il suo teorico più significativo. Così, mentre per Benjamin l'arte dell'epoca della riproducibilità tecnica è un'arte post-auratica, per Adorno invece la possibilità dell'arte nella società tardo-borghese è legata all'autonomia dell'opera e quindi a un'arte ancora auratica. In questo senso Adorno vede la condizione di un'arte auratica proprio nella nozione di 'forma'. Benjamin definisce la nozione di 'aura' in questi termini: «Un'apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina»⁸. Questo significa che, se l'aura è definita da categorie quali l'unicità e l'autenticità, sono proprio queste a venir meno di fronte all'emergere delle nuove tecniche artistiche, caratterizzate da quella riproducibilità che si rivela anche come una forza emancipatrice delle masse fino a quel momento escluse dalla fruizione artistica. Non solo, ma sempre secondo Benjamin, con le trasformazioni delle tecniche di riproduzione cambiano anche le modalità della percezione e questo porta alla ridefinizione dell'intero carattere dell'arte. In questo modo l'opera d'arte si va configurando come una «formazione con funzioni completamente nuove, dove a diventare marginale è proprio quella artistica»⁹. La fine dell'aura fa tutt'uno con la fine della dimensione culturale dell'opera d'arte e questo implica la fine dell'opera intesa come oggetto di contemplazione.

7. W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in «Zeitschrift für Sozialforschung», 1936, ed. it. a cura di E. FILIPPINI, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino: Einaudi, 1966.

8. W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia*, in Id., *L'opera d'arte...*, cit., p. 70.

9. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte...*, cit., p. 28.

Resta tuttavia il fatto che per Benjamin due sono le qualità che sembrano definire l'aura: l'unicità di un momento di apparizione temporale dell'opera, e il suo carattere inavvicinabile malgrado una prossimità spaziale. Ora, il rifiuto della prima qualità, quella dell'unicità, non coinvolge anche necessariamente la seconda, la inavvicinabilità. Non a caso, secondo Benjamin, la società moderna sviluppa bisogni che sono incompatibili con il principio dell'unicità: l'esigenza delle masse di negare il 'privilegio' culturale e il prevalere di quello spirito identitario che fa astrazione dalle differenze individuali. Insomma, a portare alla negazione dell'aura, intesa come unicità, ci sono almeno tre motivi: quello 'estetico', relativo all'opposizione tra unità e riproducibilità, quello 'etico-politico' relativo al rifiuto del carattere di privilegio dell'aura e quello 'antropologico' legato a una trasformazione della percezione. Del resto, è proprio facendo appello alla seconda qualità dell'aura, la sua inavvicinabilità, che Benjamin, nel saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire*, può rimettere in questione gli effetti connessi alla liquidazione dell'aura: 'rendere lo sguardo' diventa ora la formula dell'esperienza auratica legata alla nozione proustiana di 'memoria involontaria'. In particolare il saggio tenta di mostrare come la dimensione auratica delle opere poetiche di Baudelaire presupponga la rinuncia, da parte dell'artista, alla nozione di aura espressa dalla tradizione romantica. Troviamo così già in Benjamin un'estetica della negatività che sarà sviluppata da Adorno. Si tratta del fatto che Benjamin denuncia il superamento della concezione tradizionale dell'arte, superamento che si manifesta nel rifiuto di un'opera totalmente compiuta e unitaria grazie alla sua forma e al suo contenuto. L'opera non mostra più l'eternità quale superamento della temporalità e della contingenza, ma esibisce nella sua stessa forma che ha rinunciato alla compiutezza, alla perfezione e per ciò stesso alla bellezza, proprio quella temporalità e finitezza.

E' quanto appunto sarà radicalizzato dalla riflessione di

Adorno il quale, nella ferma convinzione che nelle opere d'arte l'elemento artistico appare soltanto attraverso la mediazione degli elementi formali, considera il rifiuto della forma, quale si manifesta nelle produzioni delle neo-avanguardie, come una regressione delle opere al livello di mera *res*, e inoltre, cosa ancora più grave, come inseparabile dall'inumanità nascente. Non a caso, ogni tentativo di reinserire l'arte nella vita quotidiana è giudicato un ritorno alla barbarie. Di fatto, per Adorno, salvare la forma è salvare l'apparenza, dal momento che è proprio attraverso la forma che l'opera si separa dalla realtà e con ciò stesso si denuncia come apparenza, ma un'apparenza appunto necessaria, giacché è grazie a essa che l'opera può parlare della realtà, rifiutando l'esistente e mostrando possibilità non realizzate. Da questo punto di vista è chiaro che per Adorno la negazione dell'apparenza significa la negazione di quella «promessa» utopica che deve essere contenuta nell'arte. In questo senso l'apparenza è legittima e necessaria, perché fonda la differenza delle opere rispetto alla realtà empirica, la loro negatività costitutiva in rapporto al reale. Lo sforzo teorico di Adorno è volto a cogliere nel movimento interiore delle opere, nelle articolazioni della loro forma, lo «spirito oggettivo» dell'epoca. Di qui la dimensione paradossale dell'opera d'arte: la sua autonomia, vale a dire la sua distanza irriducibile dalla realtà empirica, e insieme il suo carattere di «fatto sociale».

Del resto, come si è detto, questa 'distanza dall'empirico' e nello stesso tempo questa 'negazione determinata' del reale immediato sono le caratteristiche necessarie della creazione artistica. Questo significa che per Adorno, proprio grazie all'autonomia della forma, l'opera ha un contenuto di verità grazie al quale può svolgere una funzione critica nei confronti della realtà: la conseguenza è, appunto, l'idea di forma come 'negazione determinata' del suo stesso contenuto sedimentato. Tutto questo sottolinea il carattere non riproduttivo bensì produttivo dell'opera d'arte. Ciò che infatti interessa Ador-

no è ‘dialettizzare’ questa connessione tra arte e società, evitando ogni rapporto diretto –di causa ed effetto– tra l’una e l’altra. Oggi l’opera d’arte, per essere realistica, deve abbandonare la forma realistica tradizionale, e questo comporta che la forma si presenti come destrutturata, smembrata e dunque ‘lavorata’. E’ vero che l’attenzione alla forma caratterizza anche le opere del passato, solo che nel passato la forma era costitutiva della ‘bella apparenza’ e trasfigurava le scene più atroci in nome della bellezza dell’arte, tanto che l’opera arrivava ad avere un ruolo di riconciliazione tra il pubblico e la realtà. E’ questo ruolo che la forma dell’opera d’arte moderna abbandona nel momento in cui la vita è –come scrive Adorno riferendosi al mondo attuale– ‘mutilata’. Così le forme dell’arte moderna, esse pure mutilate, ‘testimoniano’ quella che è la verità del mondo e della società: la loro inautenticità e falsità. Tali forme, insomma, esibiscono un contenuto di verità grazie al quale possono resistere al loro assorbimento da parte dell’industria culturale. Questo accade perché l’arte, concepita da Adorno come una «promessa di felicità» non può esprimere che *negativamente* la prospettiva allontanata di una riconciliazione tra l’individuo e il mondo.

E’ quanto Adorno evidenzia nella *Dialettica dell’illuminismo*¹⁰, analizzando l’episodio delle Sirene nell’*Odissea*. Il canto delle Sirene, che promette il raggiungimento della felicità nella vita, rappresenta la realizzazione della stendhaliana bellezza come «promessa di felicità». In questo senso il canto delle Sirene appartiene a quella dimensione mitica che l’astuzia della ragione di Odisseo vorrebbe definitivamente superare. Facendosi legare, Odisseo diventa lo spettatore di una bellezza che può essere solo contemplata e che, in quanto

10. Th. W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, New York: Social Studies, 1944, S. FISCHER VERLAG GmBH, Frankfurt am Main, 1969, tr. it. di R. Solmi, Torino: Einaudi, 1966.

tale, non può trasformare il mondo, vale a dire non può realizzare quelle possibilità che sono 'altre' rispetto all'esistente. Il risultato sarà non solo che Adorno, a più riprese, affermerà che la promessa di felicità della quale la bellezza è portatrice è una promessa destinata a rimanere non mantenuta, ma soprattutto il fatto che gli artisti della modernità, nel senso di Adorno, «per amore della bellezza hanno rinunciato alla bellezza». E' questa l'unica possibile dimensione utopica dell'arte moderna. L'arte oggi non può che negare la conciliazione tra l'uomo e il mondo ed è proprio e solo questa negazione a fare emergere la possibilità di un futuro 'altro'. L'estetica di Adorno appare così come un'estetica 'negativa' proprio nel rifiuto da parte del filosofo di abbozzare il profilo di una società 'altra', senza dominio, non repressiva e non violenta. Di fatto, al momento, l'arte non può avere un senso che nella negazione del mondo presente. Da questo punto di vista la preoccupazione fondamentale di Adorno riguarda lo statuto dell'arte nella società moderna, data l'incompatibilità irriducibile tra la forma artistica e una realtà che non si lascia 'mettere in forma', vale a dire che non si lascia rappresentare. In definitiva, oggi a venir meno è la funzione rappresentativa dell'arte: l'opera non rappresenta più il mondo frammentario e disgregato, ma la disgregazione è penetrata nella sua stessa forma, sì che quest'ultima, appunto, si offre a noi non più come rappresentazione bensì come 'testimonianza'. Di qui l'irrinunciabile dimensione etica dell'arte moderna che, proprio in quanto emerge dagli elementi formali dell'opera, è strettamente connessa a quella estetica.

Tutto ciò implica quello che è il fattore decisivo della modernità: la temporalità. La conseguenza è una forma che resta sempre incompiuta e che in questa incompiutezza testimonia la finitezza della vita e la contingenza del mondo; in questo senso l'incompiutezza della forma è l'incompiutezza stessa dell'opera. Ed è questa temporalità, che non è redenta

da alcuna eternità, a rendere possibile il romanzo, che rappresenta pienamente il mondo moderno e che è caratterizzato dal ‘disincanto’, vale a dire dalla perdita di quell’immanenza del senso nella vita che, secondo il giovane Lukács, era propria dell’epica. Il romanzo esprime la modernità, che è priva di fondamento e unità, e riproduce tale frammentarietà nella sua stessa forma. Del resto, nella *Teoria del romanzo*, si parla di «forma-romanzo» proprio per sottolineare l’importanza della forma dopo la fine dell’epica; nella nozione di ‘forma’, infatti, si manifesta quella differenza tra ideale e reale che sta alla base del romanzo, ed è proprio grazie a questa differenza che il romanzo stesso è una finzione. Si tratta, insomma, del fatto che il romanzo si distingue dalla realtà proprio nel momento in cui si riconosce come finzione; di qui la necessità che la forma-romanzo, in quanto autonoma dal mondo, sia strutturalmente connessa alla riflessione.

E’ attraverso la riflessione infatti che il romanzo ‘sa’ di essere fondato sulla finzione e insieme sulla sua negazione, come mostra la forma del romanzo che dice e disdice nello stesso tempo. E se la forma implica la separazione tra arte e vita, il romanzo è una ricerca della possibilità di superare quella separazione. Ora, proprio perché una tale ricerca si può dare soltanto nel tempo, il romanzo è strettamente connesso alla temporalità, e questo comporta la consapevolezza che la verità si presenta non come qualcosa di assoluto, ossia di dato una volta per tutte, bensì come *alètheia*, vale a dire come una verità non già da sempre raccontata, ma da raccontare sempre e di nuovo. Per questo, in modo esemplare è nel romanzo che si esprime la modernità, caratterizzata dalla consapevolezza che non c’è il senso finale, la redenzione finale, ma soltanto una redenzione ‘qui ed ora’. E se è questo che Nietzsche sostiene con la nozione di ‘tragico’, allora si può dire che il protagonista del romanzo è l’*übermensch* nietzscheano, l’uomo cioè per il quale la morte

di Dio fa tutt'uno con la fine del Senso. Questo significa pure che il romanzo è lo strumento conoscitivo privilegiato del mondo moderno e non solo la sua espressione esemplare. Come ha messo in evidenza Hegel nelle sue *Lezioni di estetica*, nella modernità la riflessione e dunque la filosofia, è strettamente connessa con l'arte. Secondo Hegel, infatti, «l'arte [...] è per noi qualcosa di passato [...] Noi abbiamo bisogno del pensiero»¹¹. Insomma, se l'arte è qualcosa di passato lo è perché superata dalla filosofia. Questo superamento non significa però che l'arte sia finita ma che ha perduto il suo primato in quanto esperienza di verità. Ora, dopo l'avvento della filosofia, non solo il nostro rapporto con l'arte non può che essere di tipo riflessivo, ma questa riflessività deve caratterizzare il fare stesso dell'arte e deve manifestarsi in quella forma che rende possibile la separazione dell'arte dalla vita.

Oggi, sostiene Lukács, la forma-romanzo in particolare esprime il tentativo di far rivivere la totalità, nella consapevolezza però che questa non potrà più essere «organica», in quanto 'data' nel mondo e nella vita, ma solo «creata» dall'opera. Così il romanzo è forma soltanto perché rimanda dal suo interno a un non-senso che rende quella forma sempre incompiuta. L'elemento riflessivo denuncia l'incapacità del romanzo di redimere l'insensatezza del mondo e costituisce la condizione di accesso a quella 'verità' in letteratura che si raggiunge soltanto attraverso la finzione. Senza tale elemento riflessivo il romanzo sarebbe destinato a «precipitare al livello della mera letteratura amena»¹², ossia

11. G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von H. G. Hotho*, a cura di A. GETHMANN-SIEFERT, G. W. F. HEGEL, *Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, 2, Meiner, Hamburg, 1998, ed. it. a cura di P. D'Angelo, *Lezioni di estetica*, Roma-Bari: Laterza, 2000, pp. 301-302.

12. G. LUKÁCS, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, in «Zeitschrift

al livello di quella letteratura per la quale il senso è già dato nel mondo. E tuttavia proprio la riflessione filosofica, indispensabile al romanzo moderno, fa correre a quest'ultimo il rischio di trasformarsi in opera saggistica. Per questo i romanzieri, almeno fino a Flaubert, ma di nuovo con Dostoevskij, con Kafka e con Beckett, tentano di ridurla al minimo; invece le opere di Proust, di Thomas Mann e di Musil, in qualche modo riconducibili alle tesi della *Teoria del romanzo*, portano alle estreme conseguenze la funzione della riflessione e ne fanno il centro stesso dell'opera, col risultato di ridurre o addirittura di cancellare la distinzione tra romanzo e saggio. In definitiva, se il romanzo, proprio attraverso la riflessione, mostra l'impossibilità di rendere sensato il mondo disgregato, allora la forma deve essere logorata fino al punto di fare del romanzo un anti-romanzo.

Tuttavia, anche se logorata, la forma deve continuare a sussistere. E' questa, come s'è visto, l'idea centrale della *Teoria estetica* di Adorno. Infatti, se Adorno vuole salvare la forma artistica è perché teme che la forma, e con essa tutto ciò che nell'opera d'arte dipende dall'apparenza e dunque dalla finzione, sia liquidata in nome della forza del vigente e trascini nella sua caduta quella promessa utopica che deve essere contenuta nell'arte. In questo senso, solo non rinunciando alla forma, e dunque all'apparenza in quanto garanzia dell'esigenza utopica non realizzata, le opere della modernità possono smontare dall'interno le categorie tradizionali dell'arte; è quanto mostra l'opera di Beckett, nella quale Adorno non a caso vede la verità filosofica e il compimento della modernità artistica. Una parte dell'arte contemporanea è invece caratterizzata, sempre secondo Adorno, dal rifiuto dell'apparenza, della forma cioè intesa come 'bella forma', manifestando in questo rifiuto una rivolta

für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», II, 1916, pp. 225-71, 390-431, tr. it. di F. Saba Sardi, *Teoria del romanzo*, Parma: Nuova Pratiche Editrice, 1994 (con introduzione di G. DI GIACOMO), p. 98.

contro la falsa conciliazione tra l'arte e la vita, tra appunto la bella forma e una realtà che non cessa di denunciare come menzogne le sue «promesse di felicità» di stendhaliana memoria. Anche per Adorno quindi non si dà, né si deve dare, alcuna conciliazione tra l'arte e la vita, a meno di ridurre l'arte a pura e semplice menzogna: questo è l'obiettivo che l'arte moderna raggiunge proprio col salvare la forma. Di qui il paradosso dell'arte moderna: se da una parte infatti il manifestarsi del contenuto di verità dell'opera – senza il quale l'opera scadrebbe a mero «prodotto culinario»¹³ – rischia di distruggere il fondamento stesso della forma artistica, vale a dire l'apparenza in quanto finzione, dall'altra è proprio l'apparenza a mostrarsi necessaria, perché è proprio su di essa che si fonda la differenza delle opere rispetto alla realtà empirica e insieme la loro negatività costitutiva in rapporto al reale. Insomma, la manifestazione del contenuto di verità dell'opera non può non essere connessa al fatto che l'opera stessa è una negazione determinata dell'esistente; questo è possibile solo grazie alla forma, con la quale viene denunciato come menzogna ogni tentativo di conciliazione con la realtà.

In particolare Adorno sostiene che proprio nell'articolazione formale delle opere è possibile cogliere le tensioni sociali dell'epoca – e questo in polemica con Lukács che, a parere di Adorno, mantiene una connessione troppo stretta tra l'arte e la realtà empirica¹⁴. L'obiettivo è allora quello di salvaguardare l'autonomia dell'opera d'arte, cioè la distanza irriducibile che la separa dalla realtà empirica, e insieme quel carattere di 'fatto sociale' che fa tutt'uno con il contenuto di verità dell'opera stessa. Il fatto è che per Adorno l'immersione nella negatività e la distruzione delle forme tradizionali

13. Th. W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 492.

14. Th. W. ADORNO, *Una riconciliazione sforzata*, in Id., *Noten zur Literatur*; Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1958 e 1961, tr. it. a cura di A. FRIOLI rivista da E. DE ANGELIS, *Note per la letteratura*, Torino: Einaudi, 1979, pp. 238-266.

vengono considerate elementi costituenti la vitalità delle grandi opere della modernità. E se il realismo contribuirebbe a rafforzare il predominio dell'esistente, in conformità con quanto richiede l'industria culturale, il romanzo moderno può avere la capacità di cogliere la realtà attuale soltanto se ha un carattere anti-realistico, vale a dire quella dimensione «metafisica»¹⁵ che troviamo esibita in modo esemplare appunto nell'opera di Beckett, che non a caso si presenta come sempre al di là di ogni determinato contesto storico.

Il romanzo tradizionale, la cui espressione più autentica è forse Flaubert, secondo Adorno va paragonato alla dimensione illusionistica della scatola magica del teatro borghese: il narratore alza il sipario e il lettore deve ripercorrere insieme al narratore tutto ciò che è accaduto come se fosse presente in carne e ossa. Di qui il rifiuto in Flaubert della riflessione, considerata un peccato contro la purezza obbiettiva dell'opera. Oggi però vengono meno sia il carattere illusionistico di ciò che viene narrato, sia questo rifiuto. Non a caso nel nuovo romanzo – da Proust a Thomas Mann e a Musil – la riflessione è intrecciata con la narrazione. Tuttavia una tale riflessione ha in comune soltanto il nome con quella pre-flaubertiana. Quest'ultima infatti è una riflessione di carattere morale: una presa di posizione a favore o contro alcuni personaggi del romanzo. Quella del romanzo moderno invece è una presa di posizione contro la menzogna della narrazione e dunque contro lo stesso narratore; si tratta del fatto che – come ha affermato Lukács nella *Teoria del romanzo* – nel romanzo è proprio la riflessione a denunciare la finzione, sì che il romanzo dice disdicendo, e nello stesso tempo impedisce che il narratore rimanga all'esterno della narrazione, come se fosse il detentore del senso ultimo della narrazione stessa. Ancora diverso è il ruolo della riflessione nelle opere narrative della modernità nel senso di Adorno. Se guardiamo infatti in

15. Th. W. ADORNO, *Note per la letteratura*, cit., p. 40.

particolare a Kafka e a Beckett, ci accorgiamo che nelle loro opere, in accordo con quanto richiesto da Flaubert, la riflessione non costituisce un contenuto, ovvero qualcosa di esplicitamente tematizzato. In questo senso si può dire che nella modernità la riflessione è, sì, bandita ma non per non tradire flaubertianamente la purezza obiettiva della narrazione, bensì perchè –come mostra il romanzo tradizionale– l'elemento riflessivo è di fatto connesso a una narrazione che si presenta come narrazione di una ricerca. E se la ricerca è sempre ricerca di una totalità, la riflessione sottolinea la differenza tra romanzo e mondo, e dunque tra ideale e reale.

Il fatto è che nelle opere moderne non c'è alcuna ricerca della totalità e del senso, in quanto senso finale e conclusivo, e da questo punto di vista il romanzo moderno presenta una riflessione che è connessa alla forma stessa del romanzo senza però costituirne uno dei contenuti. In particolare, secondo Adorno, nelle opere di Proust e di Kafka viene meno quello che tradizionalmente è stato un elemento fondamentale del rapporto con il lettore: la distanza estetica. Sarà Kafka a sopprimere nel modo più radicale tale distanza, distruggendo nel lettore la sicurezza contemplativa nei confronti di ciò che viene letto. I suoi 'romanzi' –Adorno giustamente dubita che si possano ancora definire così– sono la risposta, anticipata, a una costituzione del mondo nella quale l'atteggiamento contemplativo diventa offesa, perché la minaccia permanente della catastrofe non permette più una visione distaccata e nemmeno una riproduzione estetica. Da questo punto di vista i romanzi moderni che contano somigliano di fatto a epopee negative, essendo la testimonianza di una situazione nella quale l'individuo, negando se stesso, si incontra con quella dimensione pre-individuale che, come nell'epica, una volta sembrava garantire un mondo riempito di senso. Ma ciò che più conta è che la soppressione della distanza estetica nel romanzo moderno trova la sua

espressione in una forma che, come sottolinea Adorno è «montata» insieme alla riflessione¹⁶.

Inoltre Adorno mette in evidenza come nell'opera di Proust sia insito il paradosso per cui il raggiungimento del punto finale, del senso e dunque della redenzione di ciò che è caduco, è possibile soltanto passando attraverso ciò che costituisce la stessa caducità, vale a dire il tempo. Non solo, ma in Proust, come la totalità non può che darsi nel contingente e l'eternità nella temporalità, allo stesso modo l'idea risulta inseparabile dalle sue manifestazioni sensibili: l'idea, in quanto forma, si dà non *prima* ma *insieme* a quelle manifestazioni che ne offrono una sia pure indiretta presentazione. Non c'è allora un modello preliminare al quale tali manifestazioni sensibili dovrebbero riferirsi e, di conseguenza, troviamo in Proust il paradosso di un'immagine che precede e insieme produce ciò a cui rimanda, vale a dire il riconoscimento di qualcosa che non è esattamente ciò che già si conosceva. Non a caso, anche secondo Gadamer riconoscere significa conoscere *di più* rispetto al già conosciuto, ricavandone quel particolare piacere che prova anche il Narratore proustiano negli episodi di memoria involontaria. Lo stesso Deleuze sottolinea la dimensione anti-platonistica della reminiscenza, affermandone l'essenziale carattere creativo che fa dell'idea non un modello preliminare ma appunto qualcosa di creato. Questo significa che c'è nel ricordo involontario un elemento di novità.

Anche per Benjamin è il sensibile a rendere visibile il mondo delle idee, dal momento che i fenomeni sono da sempre uniti a tali idee. Più in generale, per Benjamin sia l'opera di Proust che quella di Kafka devono essere lette come le opere che meglio esprimono quella «frammentazione allegorica» che è propria della letteratura del XX secolo. Nella modernità infatti Benjamin vede il dominio di quella

16. Ivi, p. 268.

dimensione allegorica la cui frammentarietà già il Barocco aveva contrapposto all'unità del simbolo. Ed è proprio a partire dall'idea della insuperabilità di questa frammentazione, dall'idea cioè che non c'è sintesi possibile, che Benjamin vede nel risveglio proustiano non solo la perdita irreversibile della totalità ma anche l'esibizione di una dimensione catastrofica che è immanente all'opera e che impedisce a questa di avere una forma compiuta e definitiva. Questa stessa perdita della totalità caratterizza, secondo Benjamin, anche l'opera di Kafka. In particolare Kafka, non concedendo a se stesso alcuna redenzione né alcuna speranza, arriva al punto in cui all'uomo è negata ogni dimensione di umanità. Non a caso Adorno sottolinea la disumanizzazione che regna in un mondo in cui all'individuo non è concesso né il ricordo né la possibilità di morire¹⁷. Nell'opera di Kafka, infatti, non si arriva mai a una meta, a una conclusione, a una spiegazione finale, ed è per questo che una tale opera non risolve e non spiega gli enigmi, ma li illumina come tali, enigmi appunto inesplicabili.

Sempre secondo Benjamin, sono i *Fiori del male* di Baudelaire a costituire quel poema nel quale l'esperienza dello *choc* è diventata norma, proprio perché ogni istante lascia emergere alla luce del giorno possibilità di ritrovare un senso per farlo poi scomparire con il ritorno della notte. Così il *flâneur* è alla ricerca di quei fenomeni casuali, e dunque legati a una temporalità senza fine, che stanno alla base appunto dell'estetica di Baudelaire, vale a dire dell'estetica della modernità. E' Baudelaire infatti a compiere in piena consapevolezza la svolta verso l'estetica del moderno, portando in primo piano quella casualità che di fatto attraversa il grande romanzo tra la fine dell'Ottocento e il Novecento.

17. Cfr. Th. W. ADORNO, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1955, ed. it. *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino: Einaudi, 1972, p. 258.

Anche nella *Recherche* di Proust la consapevolezza che altre vite sarebbero state possibili quanto quella data, mette radicalmente in questione il senso di quest'ultima. In particolare Proust ha abdicato all'imperativo, proprio di gran parte della letteratura ottocentesca, di sapere in anticipo come andranno le cose. In questo modo ha visto anche nel passato l'assoluta imprevedibilità di ogni istante successivo, con la conseguenza che il chiarimento del significato degli avvenimenti è continuamente rimandato. In questa prospettiva il punto fondamentale è che, contro ogni determinismo, la memoria del narratore opera fra il sonno e la veglia: si tratta di quella 'memoria involontaria' che avrà una grande importanza nella riflessione filosofica del Novecento e che è messa in azione proprio dalle impressioni sensoriali che dipendono in ultima analisi dal caso.

E' appunto la casualità di tale memoria a costituire la garanzia della sua autenticità. Insomma, è in virtù del caso che il passato viene «ritrovato» e un tale ricordo è sempre accompagnato da una profonda felicità. Nella *Recherche* dunque il caso è il principio strutturale dominante che elimina ogni futuro determinabile; la stessa realizzazione della «vocazione artistica» è rimessa al caso della memoria involontaria. Il rifiuto dell'idea di un corso progressivo del tempo è giustificato, da parte di Benjamin, con il fatto che tale idea è espressione della cultura dei dominatori, che si costituisce a prezzo dell'esclusione, prima nella pratica e poi nella memoria, di una molteplicità di occasioni, valori e immagini. E' lo sdegno per questa esclusione, più che il desiderio di un futuro migliore, ciò da cui dipende, secondo Benjamin, la decisione rivoluzionaria. Quest'ultima dunque implica, sì, la possibilità di una redenzione, ma questa è volta non al futuro bensì al passato, e non al passato come totalità di ciò che è stato, ma a ciò che del passato è andato perduto: si tratta insomma di restituire la parola a coloro che sono stati esclusi e dimenticati nella storia lineare dei vincitori. In

questo senso la rivoluzione dovrebbe riscattare tutto il passato.

C'è dunque un «oltre-tempo», un momento messianico, nel quale è conservato, e di conseguenza è ritrovabile, tutto ciò che nel tempo è stato rimosso. Bisogna impedire, insomma, che ci siano cose dimenticate dalla storia lineare dei vincitori. Da questo punto di vista le cose rimangono, sì, quello che sono, e tuttavia vengono sottratte all'oblio e consegnate al ricordo del lettore. E' quanto scrive Benjamin nella terza *Tesi di filosofia della storia*: «Nulla di ciò che si è verificato va dato perduto per la storia»¹⁸. Allo stesso modo l'immagine, condensando una totalità di significati, opera quella «salvezza dei fenomeni» che la filosofia si è sempre posta come compito: diventare immagine significa infatti per il fenomeno diventare vero ed essere così salvato. Nell'ultimo Benjamin l'immagine che è in grado di salvare il caduco è definita «immagine dialettica»: è in essa che si realizza quell'intenzione di salvezza che Benjamin rivolge al passato. Proprio nella costruzione delle immagini dialettiche si tratta allora di pervenire a un nuovo rapporto del presente col passato, tale da permettere la comprensione tanto del primo quanto del secondo. In questo senso la relazione tra il passato –ciò che è stato ma non definitivamente 'stato'– e l' 'adesso', ha per Benjamin la natura di immagine. Nell'immagine dialettica infatti troviamo l'incrocio fra l'attualità e quella parte del passato che solo in questo modo acquista piena intelligibilità. Il fatto è che l'indice storico delle immagini mostra non soltanto che esse appartengono a un'epoca determinata ma anche che diventano intelligibili soltanto in un'epoca determinata. Insomma, è l'immagine dialettica a interrompere il *continuum* della storia. Secondo Benjamin,

18. W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Schriften*, Suhrkamp Verlag, 1955, tr. it. di R. Solmi, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino: Einaudi, 1962, p. 76.

dunque, l'arte moderna non può proporsi come sintesi e conciliazione: l'opera di Baudelaire testimonia infatti che la costitutiva contraddittorietà del mondo moderno non può essere superata dalla poesia, dal momento che questa è in grado di esibire solo la scissione oggi insuperabile tra vita e arte.

Più in generale, la nozione benjaminiana di 'risveglio' costituisce il superamento di quel sogno del progresso che caratterizza l'Ottocento e proprio per questo si pone come la cifra stessa della modernità. Così per Benjamin il ricordo, trattenendo il passato nella sua caducità, per ciò stesso lo salva, appunto conservandolo in questa sua irredimibile caducità. Da questo punto di vista il tempo storico è lo spazio della salvazione dei fenomeni come salvazione del passato. Di qui, per Benjamin, la stretta connessione che unisce la definizione di immagine dialettica, in quanto ricordo involontario, e quella di redenzione. In questo caso, importante è il fatto che l'immagine, all'interno della quale appunto si configura il ricordo e insieme la temporalità storica, si determina a partire dall'involontarietà della rammemorazione. Solo in quanto involontaria, allora, l'immagine può farsi mediazione fra ricordo e redenzione. In definitiva, l'immagine, in quanto luogo del ricordo e dell'apparenza, è in grado di fare del transitorio l'essenziale e del caduco l'eterno. Ed è proprio una tale temporalità dell'immagine a impedire al passato di cadere in quello spazio del mito all'interno del quale il passato stesso potrebbe essere evocato solo nella mera fattualità del suo essere 'già dato', e non invece salvato in quel cortocircuito con il presente che Benjamin definisce appunto il «tempo-ora» (*Jetzt-zeit*). E' in questo allora che si esprime pienamente il mondo moderno, nella sua costitutiva sospensione tra memoria e oblio, e di conseguenza nella sua consapevolezza della fine di ogni idea di assolutezza e di eternità, al di là di quella finitezza e temporalità che invece caratterizzano il mondo e la vita.