

Alberto Gianquinto

Ancora su “Alcune questioni di poetica”

“Creazione” e “lavoro teorico” sono *sempre* uniti insieme, esplicitamente o implicitamente; certamente *non*, come a volte si pensa, con un “ormai” e un “da oggi”: quasi che solo ora sia improvvisamente e finalmente venuta dal cielo la nuova consapevolezza. Pasolini ha scritto addirittura *Empirismo eretico* ed altrettanto hanno scritto Montale, Ungaretti e via via indietro: fermiamoci a Dante?

Questione spesso impropriamente identificata con la prima è quella di una “identità” di poesia e riflessioni di poetica, secondo cui il metalinguaggio dell’auto-commento “deve” (una volta ancora: *ormai*) essere parte *integrante* della pratica della scrittura poetica. È quello che ha preteso di fare Ad Reinhard con la sua famosa tela nera, da lui identificata con la tesi teorica della “fine dell’arte” (cfr. in proposito G. C. Argan, *Occasioni di critica*, Editori Riuniti, Roma 1981): una *identità*, dunque, di arte e critica.

Ha detto Argan a proposito di due critici: «Harold Rosenberg e Filiberto Menna sono d'accordo sul punto che oggi l'arte non può essere che un discorso sull'arte, non linguaggio, ma meta-linguaggio. L'arte è un'operazione chiusa, ma proprio perciò possiamo pensarla come concetto e non più come operazione». E queste parole mettono l'indice su un elemento, che è comune a tutto lo "sperimentalismo" contemporaneo: lo spostamento del discorso dall'arte alla riflessione sull'arte, attraverso la stessa attività, la stessa operazione artistica, cioè nell'opera d'arte stessa; lo scopo esplicito, insomma, è di esprimere, attraverso l'arte, un concetto sull'arte. Artista e critico, fin qui separati nei ruoli, si identificano. Ma la critica, in quanto scienza filologica, che si assorbe nel fare artistico, sta a significare che è la scienza stessa ad immanentizzarsi nell'arte, nella forma della critica. Gli studi sulle proporzioni e sulla prospettiva, sull'ottica e sulla luce, se hanno cercato di portare la scienza nella pittura, hanno voluto essere il superamento della divisione con la scienza; ed ora, in piena bancarotta con gli ideali oggettivi, in pieno "soggettivismo pittorico e non-pittorico", la sperimentazione critica, se ha infine portato ad identificare critico ed artista, ha voluto ancora una volta superare la distinzione di arte e scienza, intesa questa, ora, come la semplice riflessione critica sull'impossibilità dell'oggettività e di una "verità" del rapporto semantico con la realtà. La scienza si sostituisce con la meta-arte, così come l'artista-scienziato (Alberti, Leonardo) con l'artista-filologo e critico dell'arte (Ad Reinhard, Rothko).

Di più: l'abbaglio scientifico, peraltro così proficuo per l'arte, e del quale si può parlare apertamente a partire dall'Umanesimo (Leonardo, Alberti e la nuova prospettiva, come esempi), ha ingenerato, non solo l'incapacità di riconoscere il punto in cui la scienza si separa dall'arte, dove l'arte deve considerarsi forma autonoma di rappresentazione, ma anche l'implicita presunzione di poter superare la sua costitutiva arcaicità semantica e di poter "imitare" il pensiero critico-scientifico; la corrosione dello spartiacque fra arte e scienza ha favorito l'idea d'una critica immanente all'arte, di un'autoreferenzialità di arte e critica d'arte (caratteristica propria dello sperimentalismo attuale), nel momento in cui l'arte accetta il suo fallimento di fronte alla possibilità di un rapporto "vero" tra l'immagine e la realtà. La critica delle proporzioni medievali e la nuova geometria proiettiva non sono lontane, in questo senso, dalla critica radicale della mimesi pittorica e dei suoi fattori: spazio e luce, colore e movimento (come avviene in Ad Reinhard); la critica scientifica dell'arte chiamata "primitiva" (pre-umanistica) non può distare molto dalla immanentizzazione della critica nell'arte, dalla identificazione di arte e critica scientifica, una volta che lo studio delle proiezioni, dei colori, della luce e del movimento mostra l'irraggiungibilità dell'obiettivo. Attraverso un processo di autoreferenza (l'operare artistico stesso), la scienza, prima oggetto d'indagine perseguito con i mezzi e

le procedure artistiche, diventa ora *contenuto* e "proclama" stesso dell'arte, che nega le sue possibilità oggettive, mimetiche, della natura: scienza immanente all'arte, in quanto critica immanente. L'auto-critica, come scienza e come superamento, insieme, della separazione di artista e critico, si pone come arte stessa, dunque come meta-arte.

L'arte subisce qui un profondo processo di modifica, che segna anche la sua "morte" nella trasfigurazione in "teoria sull'arte", o meta-arte. I grandi e veri sperimentalisti intendono questo, come risultato della loro ricerca: il percorso di Ad Reinhard verso il nero ha l'intento di mostrare che tutta l'arte «che si può fare in un'epoca in cui <essa> non è più modello di valore», è ridurla «in uno spazio sempre più ristretto <...> con il progressivo assorbimento di spazialità, di luce, di moto». E' nel nero che «la luce si spegne nel colore», si elimina lo spazio ed ogni possibilità di movimento. Nel nero cade, come dice Argan, «l'ultimo nesso <possiamo ormai dire: irraggiungibile> tra pittura e realtà». L'opposto sperimentale è l'espansione di luce e colore di Rothko o il percorso di Malevic verso il bianco: nel bianco «il colore si sublima in luce». Si tratta sempre di un proclama scientifico condotto con i mezzi dell'arte stessa.

Gli esempi li abbiamo presi dalla pittura, ma non avrebbe fatto differenza prenderli dalla musica: basta pensare alle composizioni di quella avanguardia dove la forma diventa il manifesto teorico di un percorso necessario di riduzione al silenzio: «la via del webernismo <...> era la soglia che avrebbe indotto alla fine della musica»; attraverso una sempre più drastica brevità compositiva e nel vuoto crescente delle pause «si sarebbe giunti in maniera inesorabile al silenzio». Webern è l'equivalente di Ad Reinhard. Il silenzio diventa, secondo F. Evangelisti (*Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, Semar, Roma 1991) e secondo le avanguardie di Nuova Consonanza, condizione e premessa eventuale per una nuova musica e la composizione musicale è lì a dimostrarlo. Non diversa la situazione della letteratura e, in particolare, della poesia che comincia a fabulare, teorizzando di se stessa: «La vita si muove con lingua/(la vita ha lingua?)/multa habet de deo et mente paradoxa//launige Sprache! -- o Welt, du willst mich?// il capriccio linguistico, però, è una infinita serietà//responsabilità che inonda ciò che la mia vita ora proferisce/con lingua -- (con oceano circolare)//perché però la serietà è un elenchos e non un elianthos?//(ecco -- "se il meccanismo della lingua fosse/interamente razionale,/lo si potrebbe studiare in se stesso"» (versi di R. Giorgi).

E veniamo alla prima considerazione da fare, che è la seguente: le riflessioni critiche di Argan avevano portato, come risultato di *oggettiva* osservazione, al fatto dominante e generale che gli artisti di un'avanguardia più consapevole (Ad Reinhard, poniamo, con la sua tela completamente nera) — nel tentativo e con l'intenzione di dare all'opera d'arte il valore di un '*messaggio*' critico radicale rivolto ad un'arte consolidata, anzi: un messaggio di definitiva morte dell'arte stessa — stessero invece operando oggi una vera *identificazione* del messaggio contenuto (morte dell'arte) con gli stessi mezzi formali che lo vorrebbero *esprimere* (la tela nera): la forma non *esprimerebbe* allora il contenuto, ma *sarebbe* il contenuto; e il messaggio (morte dell'arte) non sarebbe *espresso attraverso* la forma assunta, ma *sarebbe* la forma stessa (la tela nera).

Questo è il "paradosso dell'autoreferenzialità" di un linguaggio (quello visivo), che (come quello sonoro, ma a differenza di quello verbale) non ha la cosiddetta 'secondarietà', cioè il potere di *dire attorno a se stesso*, il potere della autoreferenzialità. Il messaggio viene meno perché l'opera non comunica la morte dell'arte, ma (nell'identificazione presupposta) comunica semplicemente il nero della tela. Così come l'opera *astratta* non ha altro 'contenuto' che la sua stessa 'forma', altrettanto la forma dell'opera-critica (concettuale) non ha altro contenuto che la sua stessa forma. Ma, mentre l'arte astratta, priva di un contenuto 'altro', trova (senza imbroglio semantico) come suo unico contenuto la sua stessa forma astratta, l'arte-critica presume invece (con una vera capriola semantica) di dare alla sua forma (il nero della tela) un contenuto 'altro' (la morte dell'arte).

Questo stato di cose, denunciato in qualche modo già da Argan come fatto oggettivo, viene ora ipostatizzato, invece, da altri critici e storici come categoria estetica, come un 'dover essere' dell'arte

contemporanea, come identità di arte e critica. Si passa dall'osservazione oggettiva di Argan all'identificazione soggettiva (del critico-artista): identità, ipostatizzata come effettiva, del linguaggio dell'arte con un meta-linguaggio (che tale è, in quanto parla di se stesso, come suo oggetto). E, con un ulteriore salto d'astrazione, si passa all'*identificazione* dell'arte con un nuovo piano, la meta-arte, punto d'approdo necessario dell'arte contemporanea.¹

Sintetizzando: l'auto-riflessione critica, come *identità* di materiali (formali, di cui è fatta l'opera) e di idea critica, manca un suo successo critico perché coglie l'*idea* come *opera*, coglie il *concetto* come *materiale*: non lo coglie *attraverso l'opera*, non come *espressione*, 'mediata' nell'opera.

Quando si prendono troppo sul serio le etichette dei movimenti, l'equivoco che tali etichette siano intese come categorie critiche diventa evidente. Così l'*identificazione del foglio di riflessione sull'arte con l'arte stessa* porta in sé l'idea che il contenuto non sia più *espresso* dalla sintassi, ma proprio identificato con essa, anziché esserne *rappresentato* e *denotato*: forma e contenuto possono allora reciprocamente *sostituirsi*. Vediamo.

La 'riflessione' critica *sull'opera*, che nella realtà è e rimane sempre 'latente' *nell'opera* e senza necessità di esplicitazione,² quando intende presentarsi invece come *forma sintattica stessa*,³ opera una duplice identificazione, di un *contenuto critico* (sempre latente) con un *contenuto semantico* (l'*oggetto* della forma) e, inoltre, di un contenuto (semantico) con la forma stessa. Allora: 1° oltre ad aver *scambiato* contenuto critico e contenuto semantico, e 2° *identificato* contenuto semantico (l'*oggetto* della forma) e forma (che vuol essere il contenuto critico), 3° la riflessione *sull'opera* assorbe, anche in quanto forma (cioè, ora, contenuto critico), l'ambiguità semantica del suo vero contenuto (l'*oggetto* che la forma deve raffigurare, il 'nero' *come rappresentazione* di 'fine dell'arte': il 'nero', che *allude* alla critica, ma che *non è* la critica).

Di più: data l'identità contenuto-forma, la 'forma' che raffigura il contenuto (colore nero come *sostituto* dell'idea 'fine dell'arte') è anche forma *senza* contenuto semantico (l'idea di 'fine dell'arte', assente nella forma-'nero'), nel senso di non *essere* 'riferibile' a quel significato; forma, che, solo come atto critico *distinto* e implicito, avrebbe potuto *raffigurarlo*, quando invece l'ha semplicemente cancellato, identificandovisi.

Quanto s'è detto per la categoria-etichetta di un'arte 'concettuale' vale in parte per quella di una pittura detta 'descrittiva' (D. Buren, p. es.). Ancora qui la pittura è intesa come *analisi grammaticale* (Ryman, p. es.) e permane l'equivoco indicato nell'identificazione di arte e critica. Si avalla, inoltre, la supposizione che, attraverso una 'sottrazione' di *caratteri* del linguaggio (colore, figura, composizione o altro) si possa arrivare ad una struttura di caratteri *essenziali*, liberando così il linguaggio *dalle scorie del tempo*. L'arte sembra risultare, insomma, da un'idea di forma dalla quale dover espungere tanto immaginazione creativa (secondo l'idea fenomenologica dominante della 'neutralità'), quanto, con essa, spazi della memoria (in conformità a un'idea, ancora una volta dominante, che deve *temere* la storia) e, soprattutto, sembra risultare dall'idea che la novità creativa liberatrice debba fondarsi necessariamente su operazioni di pulizia del linguaggio (ma, allora, dove, perché e fino a quale punto devono aver termine queste operazioni?).

¹ Sullo stato della critica, relativamente a questo ed altri argomenti, si può vedere la relazione da me fatta all'Accademia di S. Luca e rinvenibile in www.albertogianquinto.it col titolo *Possibilità di critica d'arte*, in occasione della presentazione di un video d'arte sull'opera di Renzo Vespi gnani, dal titolo *Pensare con le mani*.

² Ogni opera, in effetti, si colloca nella storia e in una società con una sua specifica posizione, che costituisce il suo bagaglio critico (culturale) latente.

³ Una tela nera, p. es., si presenta con l'intenzione di *esplicitare* una *latenza* della critica fornendo al contenuto intenzionale (la riflessione critica) i caratteri, *non* di 'oggetto' di un'espressione formale, ma della stessa espressione formale, vale a dire: di una espressione linguistica (di una forma sintattica); la tela si presenta dunque con l'intenzione di portare a chiarezza un'ambiguità, che è invece intrinseca ad ogni *contenuto semantico*, cioè ad ogni 'oggetto', immanente nell'idea dell'artista, vero contenuto all'origine della forma.

E qui si confondono i ‘caratteri’ del linguaggio con i ‘valori (storici) del significato’: *la sintassi* (una grammatica) viene fatta curiosamente responsabile di uno spazio semantico storicamente dato: la lingua responsabile della storicità del senso. In realtà, il problema va rovesciato: non è quello di distinguere ‘caratteri’ *essenziali* e *secondari* (nel linguaggio), ma di liberarsi di date scorie, che sono sintattici *riflessi di un mondo storico di significati che cambia* (quali che siano i ‘caratteri’ in questione). Problema da rovesciare, pertanto: possibile è sbarazzarsi delle scorie accumulate nel tempo (vale a dire: di certe *forme*) solo perché e in quanto ci si sbarazza di spazi di *contenuto* superati dalla storia.

Ripetibilità, forme elementari, combinazione e intercambiabilità di moduli ed elementi: la banalità ‘estetica’ di un’etichetta di *minimal art* (Carl Andre o i disegni murali di Sol Lewitt, p. es.) sta tutta nella evidente relatività, nella transitorietà, nell’effimera attualità e nella momentanea affermazione di gusto di un movimento che nulla ha da generalizzare, se non la presunzione della riproduzione e della riproducibilità di dati di origine urbanistica, neppure ‘nuovi’. Che all’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica sia assegnato il destino di perdere, nella società di massa, il suo ‘contesto’ magico-rituale e di ridursi a oggetto di consumo soltanto esibitorio, questa riflessione storico-fenomenologica e sociologica (W. Benjamin) non autorizza ad assumere il suo contenuto di riflessione critica come *opera*, come forma che s’identifica con quel contenuto e lo realizza nella sua prassi.

I movimenti artistici e, se ci è concesso, le ‘poetiche’ che essi esprimono, fin qui sono caratterizzabili per la loro sensibilizzazione sul linguaggio e, più precisamente, per il rapporto che l’arte viene a sostenere, una volta con la sua funzione critica, un’altra con la storia, intesa come deposito di scorie linguistico-formali, ed un’altra ancora con la ‘forma’, intesa come terreno di purificazione dei ‘caratteri’ (della cui forma questi sono parte). Ma posizioni e atteggiamenti rispetto al linguaggio *rispecchiano equivoci*, come s’è visto: equivoco dell’identità di *arte e critica*; equivoco della separatezza, invece, di *arte e storia* e di *arte e forma*. Equivoci, che insorgono per *confusioni sul rapporto che l’arte ha con il suo atto creativo*. Questo rapporto non ha per oggetto la critica programmatica, oggettivamente esterna e a priori, delle forme storiche del suo linguaggio e delle modalità stesse di tali forme; ma come oggetto ha solo le procedure inventive che, a posteriori, scoprono una distanza (che nulla ha di programmatico) da quelle forme storiche e critiche.

Le posizioni sono invece ipostatizzate come orientamenti *estetici*, costruiti su *categorie* riconducibili alle etichette movimentistiche, anziché opportunamente poste come riflessioni (più o meno valide) di ‘poetiche’ sul linguaggio e sulle sue forme.

E così anche *pop art* (Claes Oldenburg, p. es.) e *iperrealismo* (Duan Hanson, p. es.) sono etichette in cui, dove sia assente ogni interesse al superamento di una ‘mimesi’ naturalistica, ciò che rimane da considerare è l’uso degli adattamenti tecnici che, distaccati da altre motivazioni semantiche, risultano essere allora vuoti giochi linguistici, funzionali generatori di effetti di a-storica oggettività o (secondo Bonito Oliva) di archeologia. La motivazione semantica, che si concilia peraltro con un disinteresse effettivo per i problemi relativi alla mimesi del reale, consiste non tanto nella *rappresentazione* di oggetti di consumo e del mondo mediatico (ed è questo l’equivoco in cui sarebbe caduta — secondo M. Damus⁴ — l’interpretazione tedesca della *pop art*, vista con la chiave dell’ironia critica su quell’universo della circolazione delle merci), ma nella *identificazione* (e nel messaggio della avvenuta identificazione) dell’*opera* (d’arte) con il prodotto della cultura di massa: “*all is pretty*” afferma Warhol, volendo dire, non tanto che ogni cosa può essere *oggetto dell’opera*, ma che ogni cosa è *opera*; cioè: che ogni opera appartiene senza distinzione a quell’universo mediale del consumo. E ancora una volta gioca il suo ruolo decisivo e mistificante l’identificazione e l’identità dell’*opera* con il suo senso.

Questo basti, quanto al linguaggio figurativo. Se la “secondarietà” del linguaggio verbale non basta a superare il problema (occorre una poesia quasi infinita per includere in sé una approfondita critica

⁴ M. Damus, *Kunst in der BRD. 1945-1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfaßten Gesellschaft*, Rowohlt's Enzyklopädie, Reinbek bei Hamburg 1995.

poetica, non fondabile su pochi termini che fungano da “intuizioni”), è tuttavia padrone di farlo chi vuole insistere su quella strada. I versi stessi ‘mostrano’ le intenzioni e gli orientamenti critici dell’autore: ma sia ben chiaro che quel ‘mostrare’ non è la teoria-oggetto che costituisce la critica (ogni opera, in ogni linguaggio dell’arte ‘mostra’ – esibisce se stessa, nella sua forma). L’identità di poesia e critica attraverso il verso può essere data solo se il verso esprime e articola punto per punto quella critica: cosa fattibile, data la ‘secondarietà’ del linguaggio verbale, ma – se non intende pervenire al disastro – solo per qualche accenno.

Spostare oggetti e concetti al di là delle loro funzioni simboliche e semantiche ordinarie va bene (pur non essendo nulla di nuovo), finché e purché non ci si voglia anche contraddire: se non c’è spazio per i metalinguaggi (come si intende sostenere), allora vuol dire che il linguaggio che dice qualcosa non può anche riflettere (metalinguisticamente) su se stesso.

Dice il poeta gallego Miro Villar (1965, in F. Bettini, A. Gnisci, *Forse questo è il confine. La giovane poesia d’Europa nel 1998*, Meltemi, Roma 1999).

utilizzo le parole da te dissipate
che raccolgo e restauro lavorando ogni verso,
parole nelle pozze dell’oblio che vernicio
con la resina delle lacrime, tra amore di ceneri
che fumigano, che soffocano e non s’estinguono.

utilizzo le misure limitate dei versi
che ricompongono espressivamente con la tua esattezza
di contorni, sensi nuovi tornano nella bellezza
del pronunciato, durame di leccio lavoro
e il corpo acquista la forma dell’evocazione sonora.

utilizzo le strofe che in un’aria viziata
... ecc

utilizzo persino pause inopportune
... ecc

utilizzo una coda in una strofa di commiato
per lasciare nel verso finale questa speranza
debole, questa lotta con l’amarezza più profonda,
col verme più nocivo, restauro il mio sorriso
mentre un frammento di me nasce diverso.

Ecco un modo alto di parlare di ciò che si sta facendo. Si parla della poesia, ma la riflessione è il suo contenuto, mentre la critica, quella condotta a fondo, resta per forza fuori: vuole un procedimento ermeneutico (esterno) di lettura. Inoltre, se significante e significato fossero una identità, non ci potrebbe più essere spazio per il ‘senso’ (a meno di non collaudare nuove definizioni per i termini senso e significato, al di là del lavoro secolare di logici e linguisti). E se il senso si dispiega invece nei versi stessi, esso è possibile solo perché il significato è differente e separato dal significante. Per fortuna la metafora è possibile, magari come un pericolo da evitare (per averne abbastanza del “*ainsi que*” del “*comme*” di cui si abusa, nei versi di Baudelaire): per esempio, per cercare la metonimia o altro (tanto per restare sul terreno delle figure della retorica); così come si può rifuggire dall’allegoria

(Pasolini p. es.) o dai simboli (Mallarmé p. es.), quando si voglia guardare alle tipologie semantiche; o ancora, nella descrittiva testuale, dalle forme del narrare o del descrivere (Lukàcs *docet*).

Erlebnis evidentemente: non c'è altro da fare che far fluire nei versi la propria *Erlebnis*, il proprio *erleben*. E che altro, sennò ? (Ma perché dobbiamo usare per forza i “begriffi”? Sono più scientifici?). Infine, se non può che essere così (e questo fluire nei versi ovviamente non è altro che il proprio modo di pensare, il proprio pensiero, la propria filosofia – attuale o meno che sia –), una cosa è però asserire questo, che è come dire che la scrittura poetica è scritta da uno che la pensa; altra cosa è invece dire che quel mio pensiero debba identificarsi con un pensiero costituito – quello dei ‘teorici’ dell’*erleben* in quanto costitutivo della prassi scientifica o quello di Wittgenstein (il secondo, certamente), o di Parmenide, o di Derrida o di Leopardi o di chi per loro – per decostruirli, come se il mio pensare debba essere impregnato del pensare di un altro (più importante di me), che però, nel riproporlo, anche lo ‘decostruisco’.

Se il linguaggio poetico non può essere violentato dalla parafrasi ermeneutica, si è creato così una casamatta senza porte e finestre, per poter resistere impunemente agli assalti della storia, della società, della cultura, della politica, anche in eterno.

L’ideale, per poter essere al di là di ogni critica, è quello di costruirsi logiche *ad hoc*, personali; laddentro un corpo è vivo e morto, il nulla è il tutto e la poesia è certamente un nulla (per gli altri che non hanno quella logica), che è un tutto (per colui che quella logica se l’è costruita a suo uso e consumo; il punto è contingente: io, oggi, *seno* così [sono le mie *Erlebnisse*]).

Ma se il linguaggio non è né in rapporto né in opposizione al mondo [pur asserendo (ma come farlo, allora?) una identità di significante e significato]; se il testo non esprime né pensiero, né emozione [pur essendo però prodotto di *Erlebnisse*]; se si offre l’opportunità di una “significanza” al di là del rapporto di significante e significato [si intende forse dire: un “seno”, ritornando con questo al problema già posto?]; se – riferendoci per esempio a Gargani – non possiamo che diventare ciò che siamo [nel senso che il nostro essere attuale è condizione e premessa di ciò che saremo? Oppure: nel senso che - in modo parmenideo o, forse meglio, spinoziano – non c’è storia, in quanto siamo modi d’essere della sostanza eterna?]: non si pone – allora - la questione, grave, che questo modo di pensare e di vedere le cose della poesia è - *strictu senso* – reazionario?

E fin qui il problema del rapporto avanguardia-arte – cultura – società non è neppure stato affrontato e con esso quello della responsabilità dell’artista e del suo linguaggio di fronte a società e cultura, delle quali è pur sempre parte.