

DISCORSO DIRETTO SULLA CRITICA

di

Giorgio Bárberi Squarotti

L'antica polemica contro la critica come « genere » è sempre sostanzialmente mossa dalla contestazione del carattere di impotenza che il far critica si porterebbe addosso: l'impossibilità del critico di far arte per sé, di accrescere col nuovo della propria invenzione e scrittura la quantità e la qualità di strutture poetiche esistenti, da cui deriverebbe la necessità (che è sempre frutto di rovello, quindi febbrile, contorta, oscura) di servirsi delle opere già composte per operarvi sopra la propria scelta, e, successivamente, la dissezione, l'indagine, l'anatomia, la scomposizione, la partecipazione, l'entusiasmo, la distruzione, la rovina, l'esperienza, il sacrificio, la morte o l'elogio; cioè per compiere proprio quelle fondamentali e archetipiche operazioni che l'arte attua sopra la vita. L'atto del far critica sarebbe, insomma, il frutto della forzata rinuncia all'atto di fare arte, cioè rappresenterebbe, in un certo senso, la conseguenza dell'impotenza dell'invenzione di nuove opere letterarie, e, in questa prospettiva, un'esaltazione all'estremo dell'imitazione, portata a tale grado di fedeltà da toccare la mimesi assoluta, se è vero che il critico rimane necessariamente e fedelmente attaccato in ogni modo e sempre al testo già scritto che egli si è scelto come spazio e motivazione e origine per le proprie operazioni. In un altro senso, costituisce pure il segno supremo dell'allontanamento dalla vita, costituisce la confessione del maggior timore di affrontare l'oggetto immediato e bruciante dell'esperienza per tradurlo nell'ipotesi e nel modello

alternativo costituito dall'opera artistica, onde il critico avverte il bisogno di porsi in una dimensione seconda rispetto alla vita, chiede uno schermo imponente e insuperabile che già abbia trasformato in un'alterità totale il fatto vitale: lo schermo formato, appunto, dal testo.

Il critico, in sostanza, accetterebbe di non avere relazioni dirette con la vita, scegliendo, invece, quell'altra parte della realtà che è rappresentata dall'invenzione artistica: scimmia seduta sulla spalla del poeta, ne imiterebbe (non senza una voluta, ironica, fredda caricatura) i sospiri patetici e gli inni tirtaici, le smorfie estatiche e i pianti amorosi, la gravità degli ammonimenti e le canute saggezze, le fedeli popolazioni di mostri che nascono dai sogni della ragione e le profetiche massime, ne recita, cioè, tutti i gesti e le invenzioni verbali, mostrandone così con evidenza, da un lato, la condizione riflessa, diversa, non fenomenica, non storica, non documentaria, non attuale, il carattere, cioè, di non verificabilità realistica di tutto ciò che il poeta dichiara, fino al grottesco sottolineando l'iato dell'arte dalla ragionevolezza del buon senso e delle verifiche obiettive, del modo di esistenza normale, delle attività consuete, la non fruibilità come prodotto e « cosa »; mentre, dall'altro lato, significa la propria condizione di mancanza di autonomia e di iniziativa, la dipendenza dalla voce d'altri, dall'altrui operazione, inventiva dell'alternativa (che l'arte è) alla vita e alla storia, la situazione, che gli è propria, di sperimentatore di ciò che è al di là dell'esperienza vitale, in un'altra dimensione, di osservatore e recitatore e ripetitore di ciò che non è esistenza, ma alterità rispetto all'esistenza.

Se si toglie ogni intenzione negativa e polemica nei confronti dell'atto critico, l'indicazione, fondamentalmente, può costituire il punto di partenza per una risposta alla domanda intorno a ciò che significhi fare critica: è, in sostanza, un'operazione sostitutiva del fare poesia, che si origina intorno a un'impossibilità, che è anche una scelta, di compiere l'atto tipico dell'azione poetica, rappresentato dalla fondazione dell'alternativa alla vita con lo scopo di risolvere così della vita le contraddizioni, gli ostacoli, le impraticabilità, le negazioni, entro uno spazio che è per natura, geneticamente, diverso rispetto alla vita, e appare aperto, quindi, a tutte le sperimentazioni e le ipotesi, cioè

a quell'arco indefinito della « possibilità » che, come dominio dell'arte, è la sostituzione totale del dato, del fenomeno, della storia. La critica, insomma, ammette in prima istanza l'impossibilità (da cui nasce) di inventare l'altra dimensione o realtà, alternativa rispetto a quella che è oggetto della scienza e della storia: e, correlativamente, significa l'accettazione della compensazione che è costituita dalla scelta di predicare intorno a quell'altra realtà, possibile o ipotetica o profetica, che è rappresentata dall'arte, cioè decide per l'impegno conoscitivo e inventivo intorno non alla vita ma alle ipotesi alternative rispetto al dato della vita, discute delle possibilità, delle utopie, delle profezie, dei modelli mondani che l'arte di volta in volta le offre.

Il critico opera, quindi, allo stesso modo dell'artista, ma partendo da un punto ben diverso: non, cioè, dalla contraddizione o dallo scontro o dall'inevasa domanda della vita, ma da quello stato o condizione dell'opera d'arte di essere possibilità o ipotesi o modello profetico parallelo alla vita. Coscientemente, lo spazio in cui opera è l'artificio, che è l'arte: di qui il carattere sempre un poco troppo teso, vibrato, acre, maligno dell'operazione critica, che ha condotto a così lunghe esercitazioni o proteste polemiche da parte degli artisti accusanti i critici di impotente violenza contro l'opera d'arte, ma che sarà piuttosto da verificare come esito inevitabile di un'operazione che si svolge costantemente come confronto e dichiarazione sopra modelli possibili di azione o di sentimento o di comportamento o di pensiero o di contemplazione, ecc., sopra ipotesi di fruizioni patetiche, di domini della natura, di potere sugli uomini, sopra raggiere indefinitamente ampie di utopie, di ordini e rapporti, cioè interamente negli spazi astratti e lucidi dell'intelletto, senza conforto o commozione nell'illusione (sempre ricorrente nel grado primario d'invenzione che è l'arte) dell'affettuosa denominazione dell'oggetto, del sentimento, del successo.

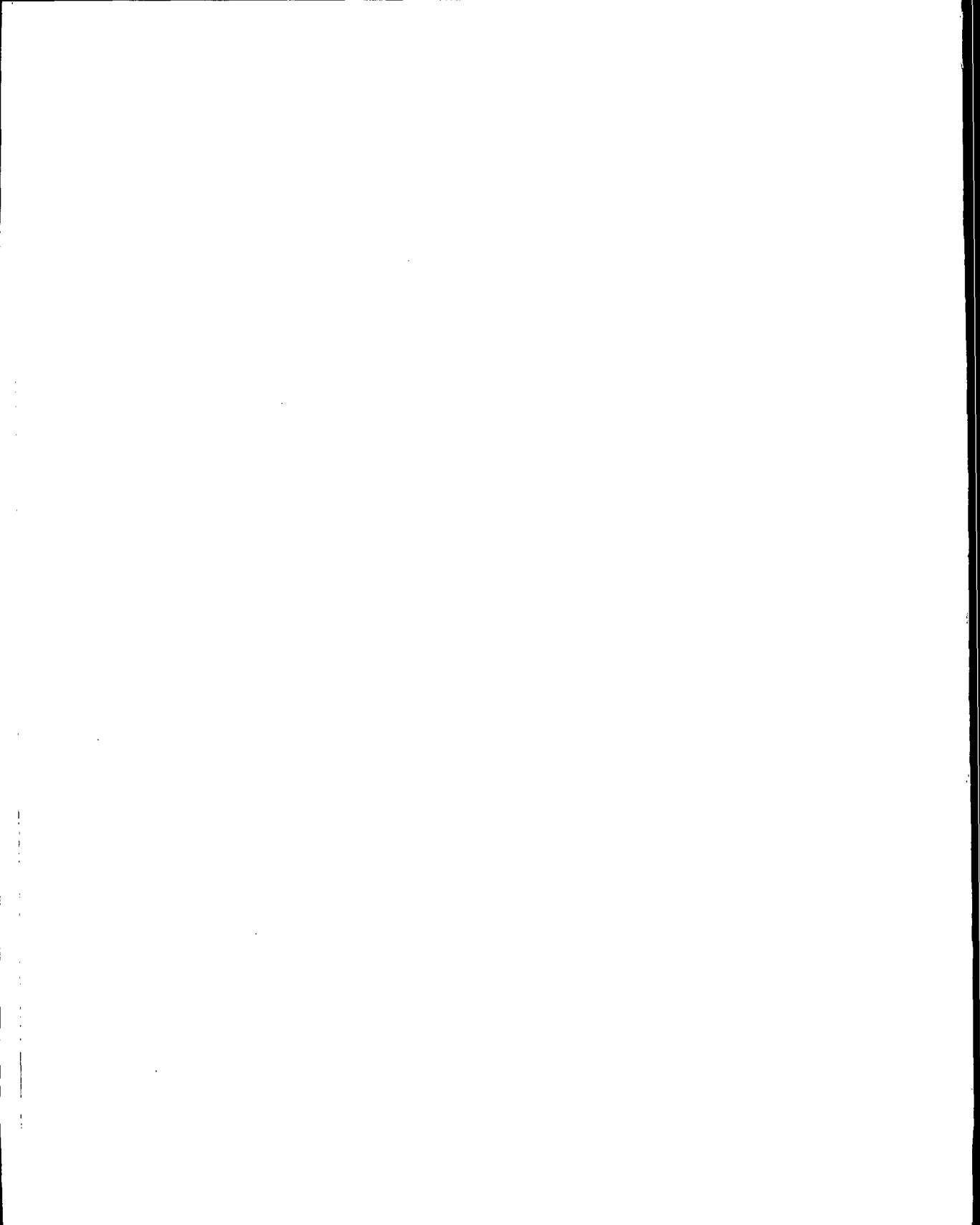
Quando non si dia al termine « giudizio » il significato restrittivo di « giudizio di valore », la critica, definendo la propria operazione nei termini del giudicare, si serve di una metafora abbastanza efficace e fedele: nel senso, almeno, che definisce così il carattere agonistico dell'operazione critica nei confronti della dimensione o prospettiva o somma di possibilità che l'arte

pone, in quanto nell'atto del giudizio il critico in misura più o meno ampia contesta il modello mondano offerto nell'opera, ovvero ne definisce la propria interpretazione ossia traduzione nei termini di esplorazione e di progetto, nello stesso tempo, come è naturale, significando, per l'evidenza stessa del procedimento, la possibilità maggiore, minore, minima, inesistente di ulteriore elaborazione e indagine dello spazio di invenzioni fondato dall'artista (che è, poi, la possibilità stessa di fare critica: la scelta delle opere su cui si esercita la critica è problema che trova proprio qui la soluzione, senza che per nulla sia necessario ricorrere a tavole di valori, comunque queste siano compilate: lirici, patetici, storici, politici, psicologici, sociologici, verbali, ecc.; lo svolgersi delle operazioni critiche su una determinata opera significa con evidenza che essa ha costituito un modello mondano disposto alla successiva esplorazione e progettazione, quale, nella sua dimensione seconda, compie il critico, cioè l'opera si riconosce come ipotesi o possibilità di ordinamento alternativo delle cose rispetto alla vita e alla storia e alla scienza proprio in quanto è ulteriormente predicabile da parte del critico). In questo senso, il giudizio significa fundamentalmente la lotta con l'opera, allo stesso modo che l'opera si attua accettando il pieno agonismo con le regole della vita (e della storia, della scienza, ecc.), fino a capovolgerle, negarle, renderle impronunciabili, deformarle, ucciderle (e in questo senso è vero che l'arte è più prossima a quello che, fenomenicamente, si definisce « morte » che alla vita, ma solo se in questo modo si vuole sottolineare la diversità radicale fra la realtà che l'arte costituisce e la realtà del fenomeno, della storia, della vita).

Certo c'è, fra chi fa critica, sempre in agguato l'illusione che il compito della propria operazione sia di riportare gli oggetti e i gesti dell'arte alla vita, di chiudere, cioè, il cerchio, arrestando l'avventura delle invenzioni, per porre i segnali della realtà fenomenica, storica, scientifica sui segni dell'arte, onde definire rapporti, determinare riferimenti quanto più è possibile precisi e concreti, e significare con evidenza il carattere di rispecchiamento o imitazione o rivelazione o collaborazione alla vita. È, insieme, l'esito di un timore sacro dell'avventura al di fuori dei termini del conosciuto, o, meglio, oltre le norme che reggono con saldezza di riferimenti, di passaggi e relazioni concettuali,



Claude Monet: *La cattedrale di Rouen in pieno sole* (1894)



di verisimiglianza (che è poi la regola a cui si è ridotta la richiesta di « realismo » per l'arte: ma interpretando l'antico concetto rinascimentale in senso estremamente riduttivo, come confronto con gli schemi accettabili da un codice di comportamenti limitato secondo la romantica e borghese e positivista possibilità di verifica oggettiva), un'interpretazione e una strutturazione della vita secondo non la categoria del possibile, ma quella del già accaduto, per trarne la misura rassicurante e pacificante di ogni modello e rispecchiamento artistico e critico. Se l'operazione critica significa riportare alla vita (alla storia) l'arte che è nata come alternativa alla vita (alla storia), essa intende mostrare, allora, nella sostanza la precarietà di tale tensione dell'arte, il carattere illusorio, che va demistificato.

Mai tanto come di questi tempi si sente parlare di necessità di dissacrazione per l'arte: che è affermazione corretta nel momento in cui con essa si sostiene il carattere non privilegiato dell'arte nei confronti degli altri modi di conoscenza, ma diviene equivoca quando è condotta a significare invece una sorta di riduzione o diminuzione o corrosione o demolizione dell'arte, cioè una risoluzione di essa a un grado subalterno o inferiore, in attesa dell'abolizione o della cancellazione dalle attività ammesse dalle gerarchie di valori dell'utilità, che è sempre di tipo economico nella società borghese anche quando l'utilità è proclamata in nome di qualche rivoluzione. Si giunge così a una doppia *impasse*: da un lato accade di trovare demistificazione e dissacrazione della sublimità dell'arte come chiavi per sciogliere l'inno o la condanna, cioè come formule del solito codice del giudizio di valore (e in questa prospettiva è possibile scrivere un'intera storia della letteratura contemporanea o raccogliere un'antologia dell'Ottocento o del Novecento poetico); dall'altro, si ripresenta la maschera sempre un poco repellente della mistica dell'azione, che corrisponde perfettamente al tipico mito capitalista del successo immediato e dell'utilità da ricavare subito dall'attività compiuta, fino, appunto, a celebrare l'azione in sé, che esprime valore per il solo fatto che si agisce, a cui corrisponde l'atto critico come ricerca della funzione immediata del testo, assunto a termine di un'esercitazione da Grande Accusatore del Tribunale del Terrore oppure manipolato per farlo inneggiare agli dei o per farlo maledire

ai nemici del momento. In altre parole, non accade forse di leggere di continuo esercizi intorno alla rappresentazione delle contraddizioni borghesi in questa o quell'opera, oppure *cabiers de doléances* sopra il carattere borghese dell'arte?

Il critico, insomma, si pone allora come un mediatore o un traduttore: cioè, prende alla lettera tutto ciò che l'arte significa, negandone ogni carattere metaforico o allegorico, e, servendosi del vocabolario offertogli dagli schemi interpretativi della storia, lo traduce parola per parola, nel migliore dei casi, nei termini della vita; nel peggiore, invece, nei termini di qualche altra forma di conoscenza, esterna ed estranea, come la storia. In questo modo, esercita in primo luogo una delle funzioni fondamentali che la società (soprattutto quella borghese) ha sempre demandato al critico: la demolizione dell'arte come fatto non commisurabile con la gerarchia di significati e di esempi etico-axiologici della società stessa, l'operazione con cui si rende innocua ogni carica di contestazione e di sollecitazione dell'opera d'arte in quanto è proposta di un'alternativa a ciò che fenomenicamente e storicamente esiste, alle misure della ragionevolezza e della comprensibilità. Si badi bene: ciò è vero anche per il testo più facile per la comprensione filologica; l'alterità e la diversità dell'opera d'arte non consistono nell'estraneità « storica » a determinati schemi mentali, concettuali, etici, sociali, ecc. (o, meglio, fatti di questo genere possono darsi, ma solo occasionalmente: si pensi alla letteratura fantastica, a quella pornografica, ai mistici, alle avanguardie novecentesche), ma nell'estraneità genetica, per cui l'affermazione o la denominazione nel testo letterario non è assolutamente verificabile nell'oggettività della vita e del reale fenomenico, e lo stesso linguaggio non è univoco, altro essendo la parola che segna direttamente l'oggetto, altro la parola che è parte di un sistema « inventato » di rapporti e di significati, e solo all'interno di questo sistema appare comprensibile e definibile e verificabile: l'albero di un testo letterario non è lo stesso termine che designa l'albero del viale o che entra nella conversazione su questo o quell'albero particolare o è un elemento, che so, in uno studio di urbanistica o in un trattato scientifico.

Il critico rende innocua l'arte, dichiarando attraverso forme più o meno pedanti di equazione che ciò che nell'arte è detto è, in fondo, esattamente

uguale a ciò che si incontra nella comune esperienza umana, nella vita, e i significati sono senza scarto quelli della storia: tutti i conti di equivalenza ritornano perfettamente, e si può così suggerire che l'arte è un'operazione fondamentalmente decorativa e aggiuntiva, di cui si può fare in ultima analisi a meno, quando si abbia pieno dominio della vita (dell'azione) o della storia (la dialettica, la struttura economica, ecc.). Rientra nell'ideologia del critico di questo tipo, ad esempio, il concetto di spontaneità e di naturalezza, che vuol significare la rispondenza piena dell'arte alla vita (alla « natura »): è così possibile tagliare via in un colpo solo tutta una larghissima parte dell'arte sotto l'accusa di artificio, che comporta immediatamente una connotazione di carattere penale, di esclusione, di negatività (e, in questo modo, l'ideologia di un'arte « semplice », agevole, innocua anzitutto per assenza di complicazioni o mediazioni nella rappresentazione immediata della vita, cioè di una problematicità capace di provocare lo *shock* della diversità, e determinare nel lettore il dubbio che il dato naturale non sia proprio l'unico a cui ci si debba affidare per la lettura e la conoscenza del reale, è opportunamente persuasa).

Le tavole di equivalenza dell'arte con la storia conducono, per parte loro, alla pura tautologia storicistica, che pretende di definire i caratteri di storicità del testo in base al catalogo dei caratteri distintivi del particolare momento storico, ricavati necessariamente dalla testimonianza del testo stesso. È chiaro che una critica del genere non potrà mai avere sorprese sgradevoli o inquietanti: l'enorme sapienza dei fatti storici potrà sempre essere utilizzata a far dire al testo quello che necessariamente e inevitabilmente non può non dire (e se proprio non è possibile imporgli la dichiarazione storica, sono sempre possibili l'accusa, l'espunzione in nome dell'estraneità alla storia, dell'evasività, della mancanza di impegno, ecc.), costituendo parte della propria dichiarazione anagrafica: luogo e data di pubblicazione, data di composizione, ecc. Per rassicurarsi e per rassicurare il lettore che nell'opera non c'è nulla che non sia già perfettamente noto e dominato attraverso la ferma nozione della storia (peggio accade, come è naturale, quando interviene quella suprema forma di certificazione e di consolazione delle magnifiche sorti che è la dialettica), il critico può farsi forte dei dati anagrafici, delle allusioni contenute

nel testo, prescindendo tranquillamente dalla sistemazione di quelle allusioni nel sistema significante e dando loro l'univoca interpretazione dello storico, non l'ambigua e artificiosa interpretazione che l'arte pretende, e tagliando via tutte le altre modalità del testo, che tutt'al più possono essere recuperate per una descrizione della « vita » accanto alla « storia »; oppure può, con perfetta disinvoltura, adattare l'assenza di allusioni a conferma del proprio riferimento del testo alla storia. In ogni caso, per aggancio che l'opera ammetta o per negazione che presenti, la risoluzione dell'arte nelle categorie della storia è agevolmente compiuta: il sistema dei segni e dei significati dell'arte è totalmente annullato nella sovrapposizione del sistema di segni e di significati della storia.

Del resto, operando in questo modo, il critico risponde a una delle grandi richieste della cultura moderna: quella di trovare forme di assicurazione e di conforto, nella sostanziale assenza della certezza assoluta e nella progressiva limitazione della funzione esercitata dalla religione, che è, appunto, la forma di attività eminentemente e istituzionalmente deputata alla consolazione del vivere. Lo storicismo tende a costituire nel passato esempi di perfetta chiarezza di svolgimenti delle vicende umane: annulla nelle opere la contraddizione, il dubbio, la ventura, l'ipotesicità, la possibilità, e riverbera, al posto delle incertezze, la luminosità degli eventi conosciuti, dei fenomeni storico-sociali perfettamente dominati dalla storiografia. Cancella ciò che non è comprensibile o commisurabile con gli schemi storici, ciò che ne esce per « assurdità » logica o storiografica, e vi pone al posto il meccanismo esattamente funzionante delle cause e degli effetti, delle tesi, delle antitesi e delle sintesi. Esemplifica la tranquillità e il conforto di una storia che si è *sempre* svolta secondo gli schemi stabiliti: quindi suggerisce che non c'è ragione perché oggi avvenga altrimenti, e perché le inquietudini dell'arte contemporanea siano segno di un disordine delle necessità e delle previsioni, dei calcoli e della dialettica. La sua operazione è assolutamente restaurativa: e giunge fino a raccontare il passato, cioè a catalogare storicisticamente le opere del passato, senza preoccuparsi minimamente della natura di queste opere stesse, aggiungendo o togliendo loro sezioni, parti, nozioni, dati, situazioni, signi-

ficati e capovolgendo il sistema dei rapporti interni che le reggono, purché la narrazione coincida perfettamente con lo schema già noto dal sicuro deposito di nozioni della storia.

In questo modo, il critico esercita una potentissima funzione consolatrice: se tutti i conti tornano nel passato anche per le più inquietanti, straordinarie, eccezionali opere d'arte, le quali, in realtà, possono ottimamente essere inserite nel meccanismo dell'affabulazione storicistica (o storica senz'altro), anche se a prima vista può sembrare che così non sia, allora non c'è assolutamente da preoccuparsi per le opere contemporanee che proponcano un'alternativa allo stato delle cose, che si offrano come profezia o apocalissi o utopia, tutto è esattamente esplicabile con la struttura economica o con gli eventi della storia, tutto è regolare e tranquillo, le magnifiche sorti proseguono inconcusse e imperturbate, e il critico può tranquillamente negare, sulla scorta della pacifica corrispondenza dei dati del passato, ogni contraddizione, ogni lacerazione, ogni ferita non chiusa. Il riferimento alla storia, insomma, è, in ultima analisi, la risposta a un'istanza religiosa per l'arte: l'arte come consolazione. Ma l'arte non è affatto religione, non conforta per nulla, e allora è necessario mistificarla fin tanto che sia resa innocua e, al tempo stesso, offra un esempio di perfetto funzionamento delle categorie storiografiche, onde queste categorie possano essere dichiarate per clamorosa evidenza valide e indubitabili anche per l'oggi.

Il critico storicista non vuole la smentita, il rischio, la contraddittorietà, il dubbio: il fantasma che lo guida è quello della coerenza, della non contraddizione, della perfetta rispondenza, dell'univocità, come « valori ». È, quindi, disposto perfino a intervenire nelle opere del passato, trasformandole e variandole, purché sia salvo il principio della corrispondenza pacifica alle tavole dei significati offerte dalla storia. Non può correre il pericolo che qualcosa, nel passato, possa sembrare non perfettamente corrispondente alle tavole dei significati e delle interpretazioni che la storia ha definito, perché si aprirebbe la pericolosa falla nel sistema circolare dove tutto mutuamente si giustifica attraverso la tautologia, il possibile entrerebbe a corrodere la sicurezza dello svolgimento previsto e calcolato della storia, la certezza delle esplicazioni compiute

attraverso la ripetizione delle formule interpretative potrebbe essere travolta dalla scoperta dell'anello che non tiene, del discorso che è totalmente alternativo rispetto a quelle pacificate e pacificanti categorie illustrative e dimostrative ed esplicative: cioè, ci si potrebbe accorgere che l'arte è « altro » e significa « altro » rispetto alla storia e alla realtà fenomenica, e proprio in questa alterità è fondata la ragione della sua esistenza e della sua durata (sarebbe del tutto incomprensibile o fastidiosamente ovvia, trascorso il momento del « rispecchiamento » o della partecipazione storica, ovvero il tempo della rispondenza con i fatti della storia o con i problemi di « una » vita, tanto che non varrebbe assolutamente più la pena di occuparsene, se, appunto, invece non fosse tutt'altra cosa da « quella » vita o da quella determinazione storica, cioè non offrisse quella raggiera delle possibilità profetiche o utopiche rispetto al reale fenomenico-esistenziale o rispetto alla struttura socio-economica e ai dati della storia, che rappresenta la serie delle ipotesi sempre attuali e delle alternative a ciò che è dato come « esistente », concreto, « storico », necessariamente previsto e definito). Per l'ultima, più ambiziosa illusione il critico vorrà che l'opera d'arte contribuisca a dargli, in una prospettiva particolare, attraverso strumenti più o meno specificati (ma la chiarezza su questo punto non risulta mai essere eccessiva), la conferma dei dati della storia (che, del resto, egli conosce già, anzi che costituiscono il presupposto di tutta la sua ricerca): così potrà saldare il cerchio, e portare l'estremo argomento di rassicurante certezza sulla funzionalità storica dell'arte. Pretenderà, se avrà inserito il momento sociologico nella sua indagine, che l'opera gli rechi anche nozioni sulla società entro cui essa ha avuto origine. In ogni caso, il critico respingerà sempre ai margini della coscienza un'osservazione preliminare sull'antieconomicità di tali richieste: esistono infiniti altri documenti più probanti e utili per definire situazioni storiche o condizioni sociologiche, prima di ricorrere a quel documento precario e contraddittorio e continuamente controvertibile che è l'arte.

Ancora un punto: il critico per la storia tende a rendere immobile nella rispondenza univoca dei dati che egli ricava dall'opera con le nozioni che egli riceve dall'informazione storiografica e dagli schemi interpretativi di carat-

tere socio-economico un discorso che è, invece, pieno di ipoteticità, di sollecitazioni, di movimento, di proposte di nuove possibilità d'interpretazione e di svolgimento di oggetti, situazioni, rapporti, in quanto i dati che esso contiene sono a un livello diverso da quello a cui sono noti e nominati i fenomeni storico-economici (cioè, offrono diversi e alternativi punti di vista, ottiche radicalmente *autres*). Il critico per la storia, al contrario, si dedica alla collaborazione più stretta con l'ideologia dell'assenza, dell'autosufficienza, dell'impossibilità di trasformazione (che non sia già stabilita dal sistema stesso, in virtù di una scelta che appunto il sistema ha fatto, accettando di evolversi per meglio adattarsi e resistere: cioè, verifica soltanto i mutamenti interni al sistema, quelli previsti e governati dal sistema stesso, riportando l'alternatività delle opere d'arte al sistema — all'oggettività sociologica, storica, scientifica —, nei modi più costrittivi, alle buone regole di obbedienza). Se si pensa che ormai da decenni nelle scienze si è abbandonato il concetto di verifica obiettiva delle ipotesi e delle teorie (la « verità » nelle cose, in altre parole, di teorie e ipotesi) per una concezione puramente funzionale di esse in rapporto con una chiarificazione o con una semplificazione dei calcoli, si può misurare il carattere assolutamente arcaico del critico per la storia, per il quale ciò che conta non è il movimento verso il futuro, la dinamicità, la lezione ipotetica, profetica, sollecitatrice, l'alternatività, insomma, dell'opera, in rapporto con il sistematico ordinamento interno di essa che non risponde a nessuna delle leggi o regole (convenzionali) che reggono le dichiarazioni e gli schemi esplicativi della storia, ma a proprie leggi (da indagarsi di volta in volta, in relazione con quella funzione d'invenzione e d'ipotesi), bensì il poter dichiarare che quel che incontra nell'opera d'arte è « vero » nel senso che si ritrova, per totale simiglianza, anche leggendo testi di storiografia o ricorrendo ai supremi canoni interpretativi di carattere sociologico o economico (cioè, non solo non contrasta con quei dati, ma è interamente riconducibile a essi: con quale singolare vantaggio di chi riceve tale originale ed entusiasmante notizia è facile intendere).

Non meno riduttiva nei confronti dell'arte è, tuttavia, l'operazione che compie il critico quando decide di sforzarsi a dimostrare la possibilità di

immediato aggancio dell'arte alla vita, il ritorno dell'arte alla vita (sia pure per dire che l'arte uccide la vita). Comunque stabilito, il discorso sulla vita che è stata sostituita dall'arte è un discorso su un fantasma, sia che crocianamente si voglia parlare di «sentimento ispiratore», sia che il critico si determini per una descrizione psicologica, sia che attinga strumenti d'indagine psicoanalitica. Al livello più alto, il critico si investe della coscienza dell'arte come «malattia» e morte: e si volge allora ad accusare l'arte di funebre gioco, esorcizzandola come impura. Il critico tiene, in questo caso, l'arte distaccata dal lettore, gli segnala che si tratta di un oggetto pericoloso, da trattare con prudenza per non contagiarsi: più o meno esplicitamente, lo esorta a scegliere la vita, radicalizzando l'opposizione in termini che finiscono a essere inevitabilmente moralistici. Per aiutarlo, giunge fino a ritradurre in termini di vita i «dati» dell'arte, purificandoli, o a estremizzare la descrizione del corpo malato o dei cadaveri che l'arte offre, per determinare più salutari reazioni. Al livello medio, il critico non fa altro che parlare della vita, dimenticandosi completamente dell'arte: «inventa» l'esistenza dei personaggi come persone, li descrive, li colloca nel contesto sociale o sentimentale più agevolmente sperimentabile dal lettore; definisce i comportamenti morali che esemplarmente estrae da lettere, confidenze, conversazioni degli autori, e li attribuisce come significati ai testi (cioè, sostituisce all'opera d'arte la vita che è prima dell'opera stessa, e che l'opera sostituisce, senza accorgersi — o senza volersi accorgere — del salto qualitativo); parla dei «sentimenti», li classifica in intensità, in sincerità, in natura, e non si accorge (o non vuole accorgersi) che sta facendo un discorso sopra la genericità dei dati fenomenici, ricavati per astrazione dall'occasione di letture d'opere d'arte (tanto più è evidente ciò quando l'operazione è compiuta con l'ausilio di strumenti psicoanalitici, poiché per positivistica conseguenza il referto è sempre su nozioni della «vita», mai sull'opera come alterità rispetto al fenomeno e alla vita stessa: le conclusioni definiscono situazioni psichiche esattamente uguali per il soggetto letterario e per il soggetto medico proprio perché il primo è stato assunto con le stesse modalità del secondo, attribuendogli tutte le nozioni che il secondo non può non possedere: una biografia completa, con un'infanzia, complessi, traumi, ecc.).

Certo, una disperata illusione guida in queste operazioni il critico (ma non è molto diversa dalla fondamentale disperazione che opera anche all'interno del critico per la storia, quando l'indagine che compie sia guidata da un'autentica intenzione compensativa nei confronti dell'arte): quella di risolvere in qualche modo l'iato che esiste fra arte e vita, di rendere « naturale » l'arte, di riportarla a esserne operazione vitale. L'esaltazione (sì, sempre di celebrazione si tratta, anche quando par di trovarsi di fronte all'oggettivazione descrittiva più lineare) dell'evento, del sentimento, dell'impulso vitale, rappresenta il modo di riportare al noto ciò che sfugge alla conoscenza comune, alla dottrina dei fenomeni, la contraddizione, cioè, di una « realtà », quale è quella dell'arte, che non ha nessuna effettiva corrispondenza nella situazione, nel reale commisurabile e definibile dalle scienze e dalle esperienze comuni, di un'apparenza che continuamente par alludere alla vita, eppure nella vita non appare mai attuabile, mai verificabile, mai inseribile e praticabile. È un modo, insomma, per riportare la tranquillità nei confronti dell'inquietante carattere di alterità dell'arte: il critico si fa confidente e affettuoso distruttore del sistema dei significati, in cui consiste l'opera d'arte, per interpretare univocamente i richiami patetici o gli eventi descritti e reinserirli, attraverso una descrizione oggettiva e fedelmente realistica, entro la vita, accanto a tutti gli altri sentimenti e gli altri eventi, sullo stesso piano, fino a tentare e suggerire l'indistinguibilità. L'ideale del critico « per la vita », allora, è di parlare dell'opera d'arte come di un altro momento qualsiasi della vita (come, per il critico « per la storia », è di parlarne come di un altro qualsiasi dato della storia).

Sia nell'ambito della critica come riduzione dell'arte alla storia, sia per il critico inteso a ricostruire la vita dall'arte e a cancellare l'arte per riparlarne soltanto della vita (possiamo chiamare entrambi i « critici per »?) diviene inevitabile la conclusione del discorso nel giudizio di valore. Il giudizio di valore presuppone la concezione dell'operazione del critico come mediazione dell'arte nella vita (o nella storia): le categorie della storia o della vita sono opportunamente utilizzate al fine di compiere il passo decisivo, rappresentato dalla decisione suprema che il critico si attribuisce di accettare o respingere l'opera.

I paradigmi in base ai quali il giudizio « per la vita » è pronunciato sono quelli della vita: l'intensità, l'autenticità, la naturalezza, la spontaneità, la verità del sentimento, l'altezza della concezione, la profondità, oppure l'arricchimento che l'opera procura al lettore, sono tutti elementi che infinite volte abbiamo visto giocare nella determinazione della scelta e dell'indicazione del positivo e del negativo (qualificati, per lo più, con i tradizionali termini di poesia e non poesia: per^o mascherati che questi possano essere e per lungo e complesso che il discorso di giustificazione del giudizio possa essere, a confronto delle sommarie definizioni e distinzioni idealistico-crociane). Il giudizio è uno strumento ancora per rassicurare il lettore che l'arte non è che vita in maschera, e al critico compete l'operazione di riportarne le nozioni agli schemi etici, sentimentali, vitali, d'azione che reggono la vita. Per il giudizio, allora, non ha nessuna rilevanza l'opera com'è, ma la quantità e la qualità di vita che possa fornire occasione per l'applicazione dei canoni della scelta di valore: al limite sociologico più alto, potrà essere fatta valere la forza d'impatto dell'opera, nel senso dell'arricchimento delle possibilità umane che essa può significare attraverso la quantità di vita che il critico pensa di potervi indicare come presente e attiva.

Analogamente, sull'altro versante, il critico parla della positività o della negatività dell'opera a seconda che corrisponda o no a un paradigma precisato a priori di sviluppo della società: e, a questo livello, può ottimamente, per accrescere persuasività al discorso, mescolare le categorie della vita con quelle della storia, trascrivere insieme le scelte del sentimento e quelle dello svolgimento storico-sociale, dal momento che il punto di convergenza è agevolmente determinabile nel fatto stesso di una critica che, ponendosi come mediazione fra l'arte e « il resto » per riportare al « resto » l'arte, giustifica con le categorie esterne all'arte e raccolte dalla vita e dalla storia, indifferentemente, le proprie scelte. Insomma, ciò che conta è la dimostrazione della scelta, della condanna o dell'esaltazione, dell'accettazione o del divieto, che possono poi, con perfetta arbitrarietà rispetto all'opera, servirsi degli schemi e dei canoni più vari e contraddittori, dovunque sia possibile ricavarli. Il critico assume la parodia di Dio: ciò che conta, è la qualità di giudice di cui si

investe. In nome della storia o della vita può allora gettare nel fuoco opere e autori, anzi età intere, o parti, sezioni, modalità di testi particolari, è sufficiente che sul negativo apponga uno dei tanti cartelli d'infamia che ha a disposizione, offertigli appunto dalla storia o dalla vita, come la « reazione », la « sublimità », l'« evasività », il « non realismo », la « non poesia », l'« immoralità », la « fiacchezza del sentire e dell'esprimersi », l'« arte per l'arte », il « formalismo », ecc.

È la forma suprema di collaborazione alla vita e alla storia che il critico possa dare: l'univocità di arte e vita e di arte e storia è significata non soltanto dall'esposizione del critico, ma soprattutto dal momento, che è dichiarato decisivo, della scelta, nella quale, inevitabilmente, le ragioni hanno da essere quelle della vita e della storia, e così le formule delle sentenze, le leggi, gli schemi della procedura accusatoria, tutto, insomma, il processo nei confronti dell'arte, onde l'arte possa essere definitivamente stabilita nei termini della sudditanza alle norme di vita e di storia (sì, anche quando si parla, da parte del critico, di autonomia, e si celebra il « valore » assoluto della « poesia »: ma si tratta di un valore definito inesorabilmente nei limiti della vita, se è vero che ciò che conta è il sentimento ispiratore: e la sincerità, altresì, e l'intensità, e la profondità, e la grandezza, e tutte le altre categorie della vita).

Si badi bene: non è già che, in questo modo, il critico compia l'ultima ricognizione dei valori che sia ancora possibile oggi, nell'attuale condizione di decadenza dei valori propri dell'attuale fase di sviluppo della società borghese. Sarebbe così soltanto se accettasse il dato fondamentale e genetico dell'alterità dell'arte rispetto alla vita e alla storia, e compisse un effettivo viaggio attraverso l'altra dimensione, l'altra realtà dell'arte, per riconoscere di che si tratta, quale sistema di significati lega le varie parti, quale funzionamento complessivo è messo in moto all'interno dell'opera dall'autore, come modello ipotetico o profetico o utopico di mondo possibile. Ma questo è un altro modo di critica rispetto a quella che ha come compito preciso la risoluzione e il ritorno dell'arte alla storia e alla vita. In realtà, il critico per la vita o per la storia soggiace alla stessa condizione di decadenza dei valori della società in cui opera, proprio perché sceglie di essere cieco nei confronti dell'esi-

stenza dei possibili valori « diversi » entro l'opera d'arte: per « progressiva » che si dichiara la sua operazione, essa non consiste in altro che nel porre a raffronto i disvalori contemporanei con l'opera d'arte, naturalmente negando nell'opera d'arte tutto ciò che è al di fuori di quei disvalori (e il massimo di onestà — personale, non già metodologica — consisterà nell'ammettere la possibilità dell'imprecisione o della contraddizione nel proprio comportamento critico, manifestando l'omaggio per i misteriosi valori che non si è in grado né di chiarire né di giustificare né di definire, e si sceglierà l'agevole via di raccogliarli sotto la comune denominazione di valori d'arte o estetici).

È una situazione inevitabile per il critico per la storia o per la vita: il suo orizzonte è quello dei disvalori in quanto non dalla storia che si fa, non dalla vita che si agisce egli ricava le categorie di giudizio, ma dalle premesse ideologiche che stabiliscono l'interpretazione totalmente e definitivamente valida per ogni comportamento in ogni tempo, per ogni fenomeno e fatto del passato come del presente e del futuro. Il critico non fa che riverberare i disvalori che regnano nell'ideologia contemporanea nella considerazione dell'opera d'arte: tanto più ciò sarà vero quanto più il critico pretenderà all'obiettività storicistica, che è, appunto, una caratteristica manifestazione del disvalore contemporaneo, dell'ideologia borghese, nella presunzione di poter spiegare ogni fenomeno attraverso le tavole interpretative fornite da una sola classe di fenomeni, quelli storici (in modo da ridurre la possibilità dei contrasti, delle opposizioni, delle contraddizioni, delle forze riluttanti e polemiche, che rappresentano proprio il termine di più violenta negazione da parte dell'ideologia borghese, tesa all'ordine, all'unità, all'uniformità, alla solidità, alla compattezza, alla fermezza).

Il critico per la vita tende irresistibilmente a utilizzare l'arte per la vita: appunto, essa deve offrire gli strumenti per incitare tirtaicamente al massacro di qualche infelice schiera di Messeni o deve confortare il cuore, farlo caldo e pago. La *querelle* sull'arte per tocca, in questi tempi, uno dei livelli più bassi. Mai come ora la raffinata definizione che il cardinale Ippolito d'Este ebbe ai suoi bei giorni per la letteratura (« tutte queste corbellerie ») è servita come fondamento per ridurre l'arte a due funzioni ugualmente vicarie e

inferiori: quella di divertire, nell'ambito innocuo del sentimento (di una vita, quindi, ridotta al sentimento, o anche al sesso), decorando la difficoltà esistenziale, occupando il tempo libero, illudendo e confortando della fatica e dell'orrore della società in cui viviamo, servendo ad appagare i desideri, come un bel tramonto garantito dalle guide turistiche o un prodotto dell'industria o un coito; oppure quella di spingere le falangi spartane all'assalto di qualche monte Itome o a celebrare i fasti della rivoluzione che non c'è. Inno tirtaico o ornamento o monile, l'arte deve servire, essere utile, entrare, cioè, nel gioco dei vantaggi e degli svantaggi della produzione, deve poter essere totalmente iscritta nella gerarchia dei valori della società capitalista, per la quale l'utilità rappresenta il culmine della scala (e non è certo senza significato che anche da sinistra l'utilità dell'arte sia così comunemente accettata: non si può seguire l'ordine dei valori capitalisti, poi pretendere di fare la rivoluzione, che, infatti, è ridotta a parola e parodia e maschera).

A questo punto, il critico per la vita finisce a indicare semplicemente i fini dell'arte: la mediazione dell'arte nella vita si compie in nome dell'utilizzazione dell'arte come prodotto, alla maggior gloria del sistema capitalistico dei « valori » (cioè, dei non valori); e si può tranquillamente giungere fino a ulteriori e ben più radicali trasformazioni e capovolgimenti delle opere di quanto lo storicismo mai abbia fatto, se è necessario mediare nell'inno di oggi gli inni del passato, anche se si tratta di quelli del Giordani per Napoleone imperatore o del classicismo celebrato anche dalla « Civiltà cattolica ». È chiaro che il critico per la vita coerentemente tende a cancellare la letteratura: che si affretta a definire come forza negativa, ritardante, reazionaria nel passato, nel momento stesso in cui suggerisce la risoluzione dell'arte nell'azione, in quanto già ha definito l'arte come pura manifestazione della vita, come servizio alla vita. È la fase che stiamo, in qualche modo, attraversando: il critico per la vita è diventato fatalmente l'estremo portavoce della richiesta di liberazione, da parte della società « bene ordinata » (cioè, senza problemi: lineare, fideistica, sia che creda nei frigoriferi e nei televisori, sia che creda nella rivoluzione), di quell'incomoda e inquietante creatrice di altre dimensioni e « verità » (e modelli di realtà) che è l'arte. Egli riduce sempre di più lo

spessore della parola dell'arte, fino a renderla esattamente sovrapponibile a quella della vita (o, meglio, di certi aspetti della vita: la pubblicità, i grandi mezzi di comunicazione di massa, le cui forme espressive sono indifferentemente utilizzate per condizionare l'acquisto dei beni di consumo o per organizzare un corteo). Alla fine, all'arte non rimarrà più alcuna specificità rispetto alla vita: il critico per la vita avrà compiuto fino in fondo il suo dovere quando sarà arrivato all'identificazione totale, cioè alla fine dell'arte (che resisterà come puro afrodisiaco per la vita: eccitazione, appunto, per un acquisto o per l'atto sessuale o per la manifestazione di rivolta).

Fin qui si è descritto il comportamento nei confronti dell'arte del *critico per* (la storia o la vita): cioè del critico che tende irresistibilmente ad accettare l'ideologia borghese che non vuole nulla al di fuori del mondo dei fenomeni e della realtà sensibile (dei sentimenti), e nulla al di fuori degli schemi del giudizio della storia, perché più salda sia e compatta la dichiarazione di non alternatività rispetto alle proprie norme etico-sociali, nonché gnoseologiche, estetiche, ecc. Nella condizione, che abbiamo inizialmente tentato di stabilire, di chi opera la suprema compensazione dell'impossibilità di istituire quel rapporto alternativo con la realtà fenomenica e storica che è costituito dall'arte al grado primo, agendo sull'alternativa già fissata e costruita nel testo artistico, il *critico per* cerca subito punti di orientamento, riferimenti, tabelle, indicazioni, segnali: vuole compiere il viaggio, ma vuole sapere a priori della meta tutte le informazioni turistiche e meteorologiche (finendo così a ripetere le indicazioni della guida); non ha, quindi, mai novità da esporre, ma si fa informatore, guida a sua volta, il suo ideale è la fedele (e più o meno dissimulata) ripetizione delle notizie che già si hanno, con la stessa misura e gli stessi punti di entusiasmo o di repulsione (ma non ha neppure la suprema ironia che consisterebbe nella pura e semplice riesposizione della guida standosene beatamente nella propria casa, sdraiato nella propria poltrona, senza intraprendere nessun viaggio entro l'opera: in lui è — ahimé — l'« onestà » scrupolosa di chi sente di dover compiere un servizio, che è poi quello di cancellare l'opera d'arte come « altro », onde pacificamente farla apparire o vita o storia, senza complicazioni). Egli, non che trattare l'ombra come cose salde, fa di tutto per ridurre a ombra le ben salde opere.

Per viam negationis ci siamo avvicinati a una diversa idea di critica (non « per ») che, anzitutto, si stabilisce con perfetta coscienza come genere letterario, accanto a tutti gli altri che la letteratura offre, accettando l'essenziale punto d'origine, rappresentato dall'impossibilità, che il critico avverte, di compiere direttamente sulla vita l'operazione che l'arte compie di rimozione alla ricerca di una soluzione alternativa alla vita stessa, in quanto non sottoposta alle regole della vita, e dalla conseguente scelta dello spazio già « autre » dell'arte per cercarvi le proprie soluzioni alternative non più rispetto alla vita, ma, a un secondo grado, rispetto alla « realtà » infinta dell'arte stessa. La critica non si può, infatti, giustificare che come modo di letteratura (arte): ciò non vuol dire affatto che si debba abbandonare a effusioni lirico-descrittive, *en artiste*, secondo tipi di discorso che furono di moda per gli ultimi decenni del secolo scorso e i primi cinquant'anni del nostro secolo, da Ruskin o Pater al D'Annunzio, fino a Cecchi o a Momigliano o a Cardarelli, in quanto queste non sono altro che forme di ritrascrizione (tentata) dell'arte nei termini della vita, il cui aggancio è sperato per lo strumento della mimesi patetica o della dichiarazione dell'oggetto (quando non ci si trovi poi di fronte a vere e proprie operazioni primarie di fondazione artistica, che esulano completamente dall'ambito della critica: come soprattutto a Pater accadde). L'affermazione che la critica è genere letterario significa il carattere di fondazione di modelli alternativi rispetto alla situazione e al dato storico-fenomenico: i modelli che la critica propone rappresentano un allargamento delle possibilità e degli spunti che l'arte di volta in volta offre, muovendo dall'oggettività fenomenica. È, quindi, un'indicazione che muove dalla natura stessa del fatto critico, non già dallo stile con cui si esplica.

La critica opera fondamentalmente un'esplorazione dell'« altra realtà » che è l'arte: cioè, parte dal punto essenziale del carattere alternativo che l'arte possiede rispetto alla realtà storico-fenomenica, per definire i caratteri di tale alternatività, vale a dire quale ipotesi di ordinamento delle cose, quale invenzione oggettiva e verbale al tempo stesso, quale modello profetico e utopico insieme costituiscano l'esito dell'opera d'arte; da tale descrizione si svolgerà successivamente l'indagine sopra i modi di funzionamento dell'opera

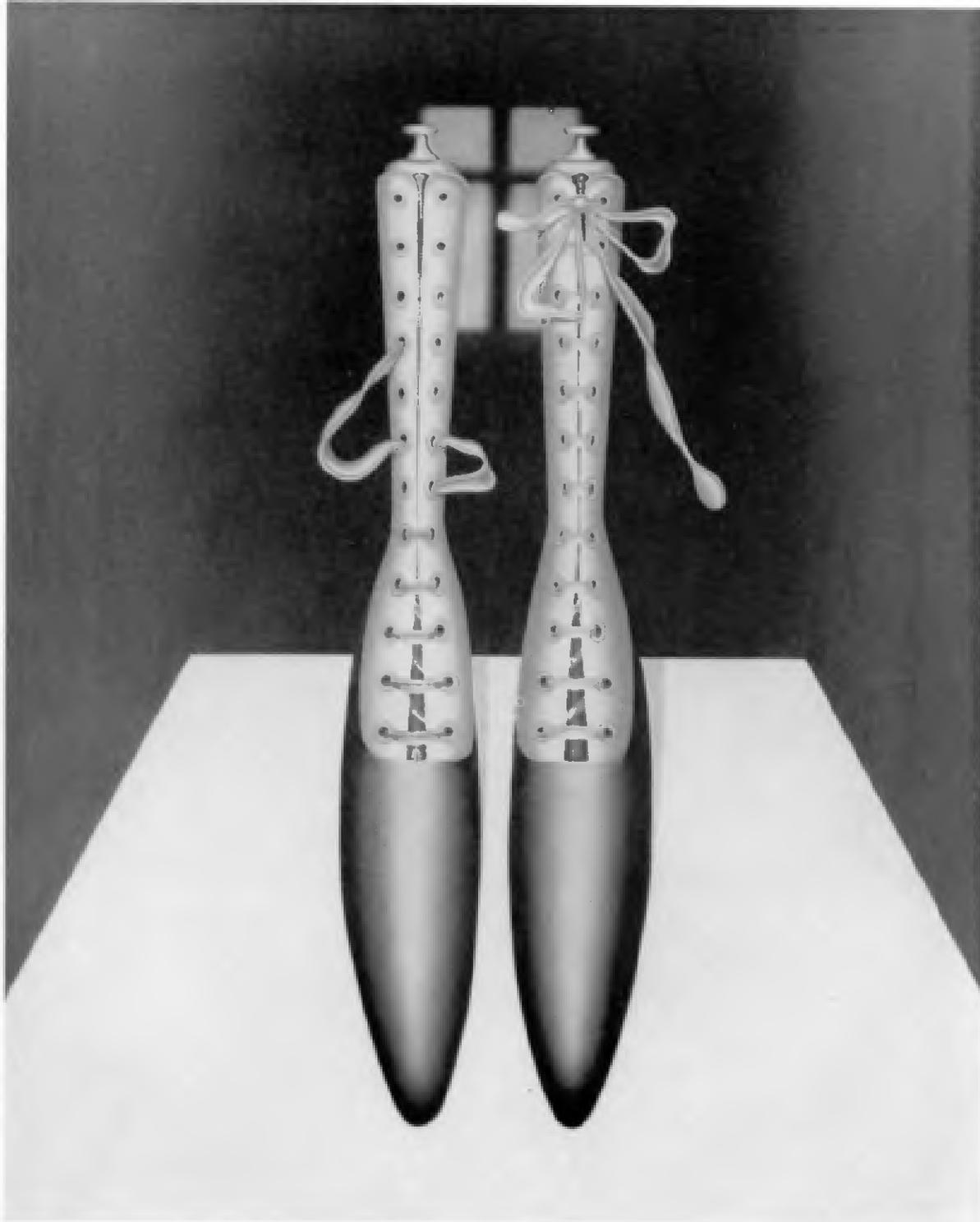
stessa, come, cioè, essa stia insieme, quale sistema di significati la regga. È chiaro che il critico, in questo modo, fonda modelli possibili a raggiera intorno all'opera, che in qualche misura ne riflettono sempre ipotesi di funzionamento: quanto più ricche e varie saranno le prospettive da cui il critico potrà porsi, i punti da cui potrà muovere per l'esplorazione del testo, tanto più numerosi saranno (e non interamente sovrapponibili, come è naturale) i modelli che il critico svilupperà dall'opera, le mappe che ne disegnerà, mostrandola nelle varie luci possibili e nei molti modi secondo cui il movimento interno dell'opera stessa può svolgersi. L'oggettività dell'opera è il punto di partenza necessario: non si tratta di un incontro di esperienze fra critico e autore, anche questa ipotesi di critica risponde al mito (e alla mistificazione) per cui l'arte deve essere riportata alla vita, che, in questo caso, è costituita dall'interiorità, dalla conoscenza del mondo, dalla sperimentazione delle cose, tutti dati che sono sì nella vita, ma che nell'arte non esistono più.

Ma l'oggetto rappresentato dall'opera d'arte è anzitutto l'«altro»: il viaggio che il critico deve intraprendere per conoscerlo è un viaggio in un'altra dimensione rispetto alla vita e alla storia, e proprio su questa diversità si fonda il fatto che la relazione che egli ne riporta è un genere o tipo di letteratura, che, appunto, consiste nell'operazione di costituzione, invenzione, proposta di modelli alternativi rispetto al reale storico-fenomenico, il cui punto di partenza o d'origine non è il reale stesso, ma le ipotesi, i modelli, le utopie fornite, in alternativa primaria, dall'arte.

Qui si fonda la possibilità di fare critica della critica: che non è già oziosa discussione astratta della critica sopra se stessa, in dimenticanza più o meno totale del testo — anche se può ridursi effettivamente a una condizione del genere: ma le degenerazioni sono ovunque e sempre possibili —, ma ulteriore indagine ed esplorazione del modello di mondo, esemplato sull'opera d'arte e dall'opera d'arte definito e dichiarato come possibile e dalla critica una prima volta discusso e stabilito nei caratteri fondamentali. Insomma, la critica della critica rappresenta il momento ulteriore di una tensione intel-



1 - Giovanni Carnovali detto il Piccio: *Paesaggio dai grandi alberi* (1846)



2 - Konrad Klapheck: «Die Schönen der Nacht» *Les Belles de la nuit* (1967)

lettuale che è volta all'indicazione più numerosa che sia attingibile e raggiungibile delle possibilità di alternative al reale storico-fenomenico che l'opera d'arte propone, cioè è discussione su tali modelli possibili, raffronto, scambio di proposte, rinnovamento di prospettive: sempre tenendo presente il fatto che, nel momento in cui la critica esplora e indaga i propri risultati, compie un'operazione di definizione di modelli mondani, di ipotesi, di profezie concrescenti su quelle che l'arte ha fondato.

L'esplorazione che il critico compie è sempre un rischio: cioè, il critico non sa a priori dove arriverà. È pretesa decisamente ideologica affermare di avere già all'inizio dell'indagine critica la chiave dell'opera: solo, infatti, ciò accade ai critici « per », che partono ben forniti di tutti gli strumenti interpretativi che forniscono loro in abbondanza la storia, la filosofia, la vita stessa (i « valori », cioè, che « devono » regolare necessariamente storia e vita, il progresso, i buoni costumi o i buoni sentimenti, gli slanci del cuore o l'economia, le ragioni sociologiche o il sesso o quante altre motivazioni mai si possono pretendere per essere certi di non avere sorprese, di poter catalogare univocamente tutti i morti materiali tratti fuori dall'opera d'arte previamente uccisa e fatta a pezzi). Al contrario, l'autentica esplorazione critica sa di dover disegnare la mappa di un mondo ignoto: dove vicende, sentimenti, eventi naturali, fatti storici o sociali, moti dell'anima o del sentimento, non rispondono affatto alla logica, esterna all'opera, della storia e della vita, ma a ragioni e a disposizioni che, appunto, il critico deve giungere a stabilire e a definire nel loro carattere alternativo e ipotetico rispetto all'oggettualità storico-vitale. Si tratta della descrizione del « funzionamento » di un mondo, del tutto autonomo quanto a leggi che lo reggono e lo governano: i rapporti che ha col mondo della storia e della vita sono rapporti di alternativa, quindi di opposizione, di contrasto, in ultima analisi di sollecitazione attraverso la dimostrazione esemplare che altro è possibile al di là della pretesa logicità e positività di ciò che accade ed è necessario, e proprio lo svolgimento della storia e della vita ha nella possibilità, che è il dominio dell'arte, l'immagine di ciò che può essere infinitamente diverso e autenticamente rivoluzionario nei confronti dei mezzi sempre fondamentalmente coercitivi e

oppressivi nella necessità e nella regola della storia e della vita (cioè: l'opera d'arte prefigura la liberazione dell'uomo, che la vita e la storia raffigurano costantemente come impossibile o, almeno, improbabile, difficilissima, fonte, in ogni caso, di lotte, rovine, distruzioni, eccidi, violenze: che è pure un mezzo deterrente, non è vero?).

In questo senso, la critica si trova, ogni volta che agisce su un'opera d'arte, di fronte a un particolare concretamento di quell'infinita raggiera del possibile che circonda ogni dato fenomenico e storico, esistenziale e sociologico, costituendo, in ultima analisi, l'estrema ricchezza della realtà umana (si badi bene: il verisimile non c'entra per nulla, è una categoria fortemente riduttiva del possibile, secondo criteri di credibilità e di logicità che rispondono sostanzialmente a richieste specifiche di determinate società o gruppi sociali di non essere inquietate con la presenza di motivi e temi estranei alla catalogazione ammessa dell'innocuo, del comprensibile, dello sperimentabile: secondo un'altra maniera di farsi avanti della fondamentale esigenza esorcizzatrice dell'alterità dell'arte, col ricondurla alla verisimiglianza della vita). Il compito del critico è, allora, quello di determinare anzitutto come le varie funzioni di quel modello di mondo, di quell'ipotesi, di quell'estrinsecazione del possibile, siano coordinate fra di loro all'interno dell'opera presa in esame: cioè, quale rete o trama di significati l'autore abbia disegnato, in modo da formare il sistema complessivo che è l'opera stessa. Il chiarimento dei significati e di come i significati siano mutuamente in relazione così stretta che non è possibile spostarne uno senza scompaginare l'intero sistema comporta il non facile e sempre inquietante viaggio all'interno di ciascuno di essi e dei modi decisivi che li tengono insieme nel sistema: cioè, la descrizione delle varie parti dell'organismo che si viene percorrendo, la commisurazione e l'indagine, l'esplicazione e l'attingimento di ciascun elemento, sempre tenendo presente che il viaggio tende a uno sguardo finale, a un resoconto conclusivo, a una dichiarazione d'insieme sul mondo percorso.

Insomma, il critico descrive il funzionamento delle singole parti dell'opera e del sistema complessivo che la costituisce e le dà il senso, ma, insieme, descrive l'altro mondo che l'opera contiene, l'alterità di relazioni,

luoghi, vicende, contrasti, unioni, e dice, anzitutto, il senso di tale alterità, quali leggi, cioè, quali norme, quali modalità costituiscano l'ordine o organismo mondano diverso per qualità dall'ordine storico-vitale, che è l'opera d'arte. Il critico acquisisce in questo modo un' indefinita, anzi infinita ricchezza di luoghi, tempi, vicende, situazioni, alla conoscenza e alla coscienza dell'uomo: non già per rassicurarlo sulla certezza del presente o sulla necessità delle magnifiche sorti, sulla persistenza delle istituzioni o sull'immutabilità delle convenienze sociali e delle leggi della natura, ma per sollecitarlo alla modificazione, alla trasformazione, alla «credibilità», (come «possibile») dell'ipotetico, dell'utopico, del profetico, all'alternativa a ciò che accade ed è, alla contestazione continua del dato positivo (non alla compensazione della vita, al conforto, e neppure alle consolazioni della storia).

L'esplorazione del critico può essere, naturalmente, il giro del mondo o il giro intorno alla camera o all'anima: le dimensioni non hanno importanza, dal momento che è ancora l'unico viaggio autentico che sia possibile compiere, in una situazione sclerotizzata negli schemi, nei cataloghi, nella costituzione continua di tavole di giudizio, nella convocazione di Tribunali del Terrore per rassicurare le tribù da tutte le paure e le inquietudini. In ultima analisi, la critica rivendica, nell'attimo in cui, compendosi, determina la formazione di altri libri, all'infinito, nella biblioteca di Babele senza la quale, però, il mondo cadrebbe vuoto e insignificante, l'azione stessa resterebbe muta, non avrebbe neppure possibilità di attuarsi, le pluralità delle dimensioni del reale, cioè l'esistenza di molte « realtà », non riconducibili tutte alla storia o alla scienza o alla vita: stabilisce e definisce la « verità » dei libri (l'« altra » realtà dei libri, che non è commisurabile con gli strumenti di « questa » realtà della vita o di « quella » realtà della storia).

È, in fondo, la funzione decisiva e primaria della critica: proclamare che esiste, con sue leggi e sue forme, la « realtà » dell'arte, alternativa in senso totale a quella storico-fenomenica e vitale e descriverla in questo suo carattere genetico, contribuendo ad accrescerla, al tempo stesso, con le proprie costruzioni, le proprie fondazioni di modelli, le proprie ipotesi di funzionamento delle opere d'arte, le proprie descrizioni delle alterità a cui l'arte

ha dato origine. Per questa critica, a essere « vero » è sempre il libro, nella sua dimensione « altra » di realtà, non la società, la storia, l'autore, il sentimento, le notizie geografiche o i dati diagnostici che dal libro possono essere tratti traducendolo nel codice di diverse strutture di trasformazione o di interpretazione del mondo; per questo, le interessa la definizione dell'opera quale sistematicamente si organizza secondo un proprio codice.

Istituzionalmente, la critica non può mai essere ripetizione di ciò che già si sa: ne stanno così al di fuori tutte le considerazioni sopra il « tempo storico » dell'opera d'arte, cioè sulle circostanze in cui essa si è formata. Sono notizie, come quelle filologiche ed esplicative, che devono essere presupposte alla lettura dell'opera, in quanto costituiscono condizioni necessarie per la comprensione immediata di essa, ma che non servono a nulla per l'esplicazione del sistema di significati che è l'opera stessa. Pretendere di dare un senso o (peggio) un valore a un'opera in base alle considerazioni sulle condizioni storiche nelle quali è stata composta, con tutte le conseguenze sociologiche che se ne possono trarre in un lungo discorso di feudalesimo e borghesia, di capitalismo e rivoluzione industriale, ecc., significa ancora una volta compiere quell'operazione tipicamente ideologica che è la tautologia: i dati storici (come quelli filologici) sono incontestabili, e definiscono le circostanzialità dell'opera, ma non spiegano assolutamente nulla né del funzionamento, né del significato di essa (per di più, a differenza della concretezza di quelli filologici, sono sempre estremamente generici, definendosi attraverso categorie « lunghe », che abbracciano un'infinità di fenomeni eterogenei, tutti inglobandoli per via diretta o per quell'altra utile forma di inglobamento che è dato dalla dialettica o dal contrasto). La descrizione dei dati storici e sociologici non arriva mai a dare il perché dell'opera, le ragioni del modo in cui è organizzata: se il critico instaura il nesso di causalità fra alcuni dati storici (che gli sarà facile sempre trovare adatti al suo scopo, nell'intrico che la storia gli offre, o che gli porgerà agevolmente il lunghissimo periodizzare della sociologia, nel quale tutti i gatti sono neri) e le opere d'arte, ecco che opera l'indebito passaggio della circostanza alla causa, con quanto arbitrio e mistificazione è agevole comprendere; ma, al tempo stesso, non fa che ribadire il circolo tautologico, portandolo al livello della banalità.

Non credo neppure che il farsi dell'opera d'arte costituisca il compito dell'indagine critica, anche se ne rappresenta sempre un'illusione. In realtà, la critica si applica all'esito quando è compiuto, anche quando crede di poter cogliere la dinamica secondo cui l'opera si costituisce a poco a poco, attraverso un'ipotizzata serie di concrezioni successive. Le indagini sulle varianti e sulle suggestioni che hanno operato sulla formazione di determinati testi rappresentano alcuni fra i più singolari ed esemplari risultati di quel genere di letteratura che è la critica: rappresentazione, appunto, di un'illusione bergsoniana, che si trova di fronte ogni volta all'opera (o al progetto, alla fase dell'opera), ma che vuole compiere in essa non solo un viaggio nello spazio, ma anche un viaggio nel tempo. In realtà, l'unica dinamica che il critico può pensare di descrivere all'interno dell'opera è quella che si determina fra le singole parti, nel mutuo condizionamento da cui ha origine il funzionamento complessivo dell'opera stessa: è, cioè, la tensione fortissima che esiste sempre fra le componenti dell'opera, dal momento che l'opera non è un dato, un fatto, una nozione della storia o un'esperienza della vita che possano essere stabilite una volta per tutte, nella loro finitezza storico-fenomenica, ma è appunto un modello di mondo, un'ipotesi, una profezia, un'utopia, che si pone come fondamentale alternativa alla realtà della scienza, della storia, della vita, ha quindi in sé sempre la straordinaria sollecitazione interna di ciò che sta per la prima volta insieme, per esperimento intentato ancora, la febbrile violenza dei rapporti che sono provati per la prima volta, delle indicazioni nuove di prospettive verbali, di invenzioni oggettive.

La critica proprio nella descrizione di questa condizione di dinamica interna dell'opera nel suo essere e nel suo funzionare tocca uno dei punti essenziali delle sue operazioni: in sostanza, è la definizione di leggi che sono altre rispetto alle leggi logico-oggettive, di cui costituiscono ora la parodia, ora il capovolgimento, ora il più radicale attentato, ora il più semplice rifiuto, ma si tratta di leggi che nascono dalle relazioni interne delle componenti dell'opera, e ne riproducono tutta la tensione inventiva, tutta l'ipotesicità esemplare nei confronti del dato storico-esistenziale, tutta la novità di mondi (con situazioni, nomi, oggetti, eventi, indicazioni, nozioni, ecc.) che ven-

gono alla luce dall'univocità e dalla brutalità del dato, e che, appunto, accrescono continuamente le dimensioni, la quantità, le qualità del reale che l'uomo può percorrere e sperimentare.

Una critica che renda queste tensioni interne dell'opera e il senso del nuovo, della « realtà » nuova che l'opera inventa e forma, proprio attraverso quella descrizione del funzionamento di essa e quell'esplorazione e quel tracciarne le mappe e le carte, nel momento in cui definisce l'opera nei suoi autentici termini, e la rende percorribile e praticabile, mentre contribuisce dalla sua parte a quell'accrescimento delle prospettive del reale e a quella moltiplicazione dei punti di vista sul mondo che è tipico dell'arte, al tempo stesso è quanto mai lontana da ogni sublimazione dell'arte, da ogni risoluzione dell'arte in attività privilegiata. Il problema non è, evidentemente, di esaltare l'opera d'arte (e il fare arte in genere) come un valore superiore o assoluto, ma di definire con chiarezza l'ambito specifico dell'arte stessa: solo l'ideologia della storia come onnipresente e onnipotente chiave di ogni attività dell'uomo, depositaria dei valori, misura dei significati (o della vita come criterio di giudizio: attraverso le forme del sentimento, della moralità, dell'azione, ecc.), può deformare (appunto per « cattiva coscienza », cioè per impedire il sospetto inquietante che ci sia qualche alternativa a ciò che è dato storico-fenomenico, che il « fantasma » dell'unità e della saldezza della storia sia incrinato dall'eterodossia e dall'eterogeneità dei significati che l'arte offre e che la critica continuamente ripropone e rinnova) tale diversità dell'opera d'arte, per tentare di ricondurla a essere il documento pacificato e servile di sempre. L'arte non è qualcosa di più rispetto alla storia o alla vita, ma qualcosa di diverso, di alternativo: in questo senso, non è un servizio, così come non è un servizio la critica, ma un'attività che fonda realtà (così come la critica, che quell'« altra » realtà esplora ed esplica nelle ragioni, nel funzionamento, negli ordini, nei modi).

Ciò significa altresì che sia l'arte sia la critica non servono a nulla, sono del tutto « inutili », calcolate secondo la gerarchia dei valori che pone al culmine il servire, appunto, l'« utilità » (che è poi la gerarchia tipica della società borghese, che non ammette nulla che non porti profitto, che non sia

concreto vantaggio e guadagno). Il significato dell'arte non è nel fornire consigli vitali, nel dare punti di vista migliori sulle cose della vita, nel presentare caratteri e modi degli eventi storici che sfuggono alla diretta indagine storiografica, economica e sociologica, perché l'ottica è più avvicinata, particolare, circoscritta, allo stesso modo che il senso del fare critica non è nel servizio per il pubblico che deve essere informato sull'importanza o sull'insignificanza di questo o quel testo, sull'utilità per l'educazione sentimentale o morale o per l'azione rivoluzionaria di questa o quell'opera. Calcolare arte e critica su queste misure significa accettare pienamente la scala dei valori della società borghese, cioè significa porre il guadagno, l'interesse, il profitto a uniche ragioni dell'operare umano: là dove l'« inutilità » produttiva dell'arte (e della critica) importa il problema dello scandalo, che così si attua, dell'inobbedienza alle buone regole della società industriale (dei consumi e della produzione: del servizio, insomma), quindi dell'« esempio », della contemplazione, che si impone, dell'alterità rispetto a ciò che è dato, ordine, disciplina, utilità, pretesa di durata immutabile.

Nel momento in cui l'arte (e la critica) è portata a servire, si assiste all'effettiva morte di essa nell'ideologia: cioè, diviene lo strumento dell'oppressione (nei modi più svariati, potendo essere usata per una scelta o un giudizio di uomini, per una prevaricazione di funzioni, per imporre una prospettiva o una visione, per mandare all'assalto bande o legioni, per sedurre una donna, per suscitare pietà nel pubblico: tutti « servizi » che si risolvono in « ricatti » o in mistificazioni).

Insomma, l'arte (e la critica) non è una tecnologia: in questo senso l'opera possiede un'indubbia difficoltà comunicativa, che è stolto voler negare o ridurre: né è compito della critica tradurre l'opera in termini onnicomprensibili, cioè compiere il servizio di comunicarla, quanto piuttosto di definirla, proprio nella sua difficoltà, che comporta sempre un rischio, un contrasto, uno scontro con ciò che è diverso dall'esperienza che comunemente, nella vita, si fa delle cose, e con gli schemi che si è abituati ad applicare alla storia per ricavarne quella consolazione di ordinato sviluppo (provvidenziale o dialettico) di cui l'uomo ha religiosamente bisogno per soprav-

vivere (al limite, la critica finisce a esaltare questo rischio e questo contrasto: di qui la non agevolezza della critica, quando non sia « per », cioè sia altra cosa, esorcizzazione, rassicuramento, polizia sociale, ecc.). L'esperienza dell'arte e quella della critica sono, quindi, in qualche misura trasgressive (ed estreme) rispetto alla media sociale o, in genere, ai comportamenti di gruppo: per questo la sanzione sociale e, di conseguenza, politica, è così spesso caduta loro addosso, sotto qualsiasi regime, non già perché esse pretendano il possesso di una mitica « libertà » espressiva e i privilegi dell'autonomia e della sublimità. L'elemento difforme e « altre » è quello che non « serve », appunto, non rientra nei calcoli dell'utilità etica, di quella politica, di quella produttiva, di quella religiosa, ecc.

A questo punto, è evidente che la critica è, delle operazioni artistiche, quella che è più sottoposta alla pressione del servizio e dell'utilità: cioè, essa è invitata sempre più a indicare le ragioni comuni, di vita (dell'azione), propria dell'arte, o alla risoluzione dell'arte nel giudizio della storia. Come è possibile, allora, non indicare nei metodi particolari, che più decisamente si rifiutano al servizio (e all'esorcizzazione dell'arte, cioè all'uccisione dell'arte, perché i sonni degli oppressori, come diceva Brecht, siano più tranquilli), gli unici che oggi abbiano un senso? Da lungo tempo non crediamo più ai ricatti banali e superficiali della tecnicità della ricerca critica come segno di ideologia reazionaria o alle rozze applicazioni del concetto di divisione del lavoro, né ci preoccupiamo troppo delle accuse di celebrazione dell'Assoluto: tranne, forse, per precisare l'idea dell'arte e della critica come una delle manifestazioni del continuo inventarsi e rinnovarsi del mondo e dell'incessante formarsi di realtà a opera dell'uomo, al di fuori della sistematicità necessaria delle leggi scientifiche e di quelle socio-economiche, come modo, appunto, alternativo di manifestare la capacità formativa e inventiva e innovativa che è propria dell'uomo; e, anche, per chiarire — ma ci sembra banale — che, parlando di « utilità », ci si riferisce al criterio produttivo elaborato dalla società borghese, cioè alla produzione di beni di consumo e al conseguente meccanismo economico, non già a un'idea di separazione totale dell'arte, a un'astrazione assoluta, a un'esaltazione nell'autonomia meta-

fisica; l'autonomia è dei significati rispetto ad altri sistemi di esplicazione, che solo ideologicamente possono essere portati a reagire violentemente con l'opera; ma proprio perché l'arte elabora modelli possibili di mondo e accresce di tali « invenzioni » la realtà storico-fenomenica, è possibile, nel confronto fra il modello e il reale dato della storia e della vita, definire, per l'uomo, lo slancio della trasformazione, l'impulso al « diverso » da ciò che è, dalla situazione sociale e storica e dalla natura stessa. Solo se l'« inutilità » rispetto all'azione immediata, alla soluzione del problema particolare di vita, all'*impasse* politica, allo sfavore dell'evento, è accettata nell'opera attraverso l'indicazione a questo scopo diretta della critica, e il modello fondato dall'opera è compreso nella sua « alterità » rispetto a quello scialo di fatti e di scatti, di moti e di avvenimenti, allora la strategia del mondo — non la piccola tattica, di cui tutti i fautori del « servizio » sono maestri — si illumina nell'opera, allora l'opera può autenticamente fondare l'ipotesi dei nuovi significati dei rapporti umani, con la natura e nella natura, nella società, ecc., presentandola come possibile nella profezia che l'opera è.

Rigorosamente tecnica e obiettiva, la critica, allora, esercitandosi come definizione del sistema di segni e di significati che è l'opera, e, insieme, come indagine delle parti o aspetti di essa e del modo in cui le parti stesse sono in rapporto interno in modo da costituire appunto quel sistema complessivo, concreta nella situazione dell'opera (attraverso il linguaggio) tutti i modi di ricerca a cui decide di attingere, tutti i metodi che stabilisce di applicare, come i più adatti a quell'esplorazione totale che è suo fine. Voglio dire che il privilegio metodologico appare fortemente condizionato dall'esigenza di raggiungere l'esplicazione più ampia e profonda possibile dell'opera: e penso piuttosto a una convergenza metodologica come un fascio di luci che da prospettive e direzioni diverse scenda sull'opera, onde cercare di illuminarne meglio che sia possibile il funzionamento e la natura, il significato totale e le risposdenze specifiche e particolari. Di qui la richiesta di un continuo esame, sotto diversi punti di vista, dell'opera, cioè l'aggancio dello stesso testo mediante strumenti metodologici diversi e anche opposti, non per eclettismo, ma perché i metodi sono, essenzialmente, per il critico, mezzi, non già fedi o scelte morali da compiersi una volta per tutte e da seguirsi

poi per tutta la propria attività, a meno di clamorose conversioni. Anzi, si tratta di mezzi da inserirsi all'interno di un modo di descrizione dell'opera che rimane fondamentale, come fondamentale rimane il punto specifico dell'aggancio critico, su cui i metodi operano, cioè il linguaggio (e il concetto di « alterità » del testo artistico vale, naturalmente, per il linguaggio dell'opera d'arte, rispetto al linguaggio della comunicazione o della scienza o di altre discipline, con tutti i predicati di equivocità, ambiguità, artificio, ecc. che sono stati opportunamente indicati). Ciò comporta l'immediata impossibilità di utilizzazione di strumenti metodologici che si rifiutino all'oggettività dell'indagine, come quelli che discendono dal gusto, o che impongano un giudizio di valore su schemi ricavati da altri tipi di attività umana (come i vari metodi storicisti, inevitabilmente tautologici).

Ma i metodi come strumenti si allargano, al di là di tali impossibilità genetiche, nell'esercizio del critico, in una raggiera amplissima, recuperando, allora, nella convergenza delle prospettive e nella concreta obiettivazione nella specificità del linguaggio dell'indagine sul funzionamento dell'opera e sui significati che essa organizza e costruisce, accanto alle metodologie linguistiche di tipo strutturale o alla semiologia, ad esempio, la psicoanalisi o la sociologia: tanto più, poi, la varietà degli strumenti metodologici sarà necessaria, quanto più il critico avvertirà come ragione fondamentale delle sue operazioni quella specifica descrizione del sistema semantico dell'opera che, appunto, può essere l'idea di una società o una compensazione psicoanalitica, il frutto di un conflitto psichico o di un conflitto politico o sociale, e il nesso che tiene insieme le parti, allora, dell'opera e la fornisce di significato non può che risultare, appunto, di carattere sociologico o psicoanalitico (badando bene a non confondere, naturalmente — lo ripeto ancora una volta —, fra la vita e l'arte, fra la storia e l'opera, cioè ricordando che qui si parla di un discorso sociologico o psicoanalitico sul sistema dei significati interni del testo, non sulla traduzione del testo in termini di vita — biografia dell'autore o del personaggio, non importa — o in termini di società storica).

Questo scritto è il testo della relazione al convegno sulla critica tenuto ad Arezzo nell'ottobre 1969.