

ALCUNE RIFLESSIONI SUL PROBLEMA DEL RAPPORTO FRA ARTE E REALTÀ

Questa riflessione è stata scritta nell'anno 1972. Ero ancora militante della Lega dei Comunisti e avevo appena finito l'università. Nel direttivo della Lega a Firenze, c'era anche Luca Rosi che dirigeva la rivista Collettivo R. Gli sottoposi questo pezzo e mi riportò che era stato molto discusso in redazione. L'avevano pubblicato e poi l'avrebbero scelto pochi anni dopo in un almanacco del decennale della loro rivista. Purtroppo per varie ragioni non ho avuto modo di avere né il numero della prima pubblicazione né quello della miscellanea. Comunque l'intervento si inseriva nella problematica dell'arte all'interno degli scrittori – o artisti – di sinistra e ruotava intorno alla lettera di Engel laddove si dice che Marx apprezzava il conservatore Balzac perché i “*grandi e seri realisti*” sanno andare oltre le proprie convinzioni particolari.

La polemica fra diversi metodi di interpretazione di un'opera d'arte non può essere semplicemente ridotta alle minori o maggiori capacità di 'comprensione' dell'opera stessa, se per comprensione si intende un movimento che, partendo dall'opera, risalga alle contingenze storico-sociali che l'hanno prodotta, e vi ritorni con maggiori capacità di analisi, comprensione e godimento. Il problema è anche quello di usare l'opera d'arte come mezzo di conoscenza e strumento di influenza sulla realtà in un movimento che non si fermi all'opera d'arte, ma l'attraversi e ne faccia uno strumento di mediazione fra la volontà e la prassi.

Il problema che si pone è insomma quello di individuare razionalmente la legge che regola di rapporto di influsso reciproco fra arte e realtà senza fermarsi a quello della realtà sull'arte. Sebbene questo problema sia stato posto in termini scientifici solo dall'ultima serie di artisti e di critici che si sono ispirati al marxismo e che si sono posti il problema della prassi politica e che hanno vissuto questo problema con angoscia e perplessità, esso era ben presente anche prima e ben lo conoscevano gli inquisitori di Spagna, per esempio, così come ben lo conosce l'attuale censura. È chiaro che queste due istituzioni repressive si sono preoccupate dei riflessi 'pratici' che l'arte poteva avere. Né si può tacciare l'Inquisizione di essere stata un errore storico di cecità perché storicamente si è riprodotta sempre e ha assunto sempre nuove forme e contenuti diversi a seconda di chi serviva, senza però mai venir meno alla sua funzione sostanziale di controllo sull'arte, alla luce dei suoi temuti riflessi pratici. Lo strumento della censura è infatti una logica espressione di qualsiasi dittatura di classe e ogni classe che vada al potere lo adegua ai propri interessi contingenti. Esso non potrà estinguersi che con l'estinzione dello stato. Così la borghesia in fase di accumulazione originaria, di proibizionismo economico, di fascismo politico, usa il meccanismo della censura in modo autoritario e antipopolare; in fase di libero scambio e di democrazia borghese, con un monopolio di potere artistico e culturale ampiamente assicurato, l'istituzione censura assume un ruolo di complemento e agisce solo nei casi estremi. Così in fase di lotta di classe sotto la dittatura del proletariato, il meccanismo della censura viene applicato secondo la linea di massa, la classe operaia stessa si fa critica dell'opera artistica e si mobilita lottando contro chi non si rivolge ad essa o gli si rivolge contro. La rivoluzione culturale cinese è esemplare a questo riguardo.

Questi incontestabili fatti storici ci danno la prova della portata di influsso che l'arte ha avuto e ha sulla pratica.

I problemi che si pongono a questo punto sono molteplici. Si tratta di essere in grado di dominare razionalmente le conseguenze dell'arte. La difficoltà di non poterlo fare tanto facilmente è stata da tempo avvertita individuando nell'arte una sorta di ambiguità che rende difficile controllarla e indirizzarla, sia per l'artista, sia per l'inquisitore.

Questa difficoltà è stata precisata teoricamente con la scoperta dell'inconscio che fa aver paura di se stesso all'artista e pone serie difficoltà al censore.

Il pericolo che i messaggi dell'inconscio portati dallo stesso linguaggio di cui si serve la volontà cosciente dell'individuo possano con questa venire in contrasto e anzi preponderare

sostanzialmente su di essa, per quanto riguarda le possibilità di influsso sulla prassi e l'impossibilità che l'artista ha di controllare questo contrasto, ha portato a una sorta di pessimismo che va dalla concezione dell'inutilità dell'arte, alla fatalistica considerazione che essa sarà sempre e comunque strumentalizzata dal sistema che – in ultima analisi – è il più intimo, profondo e nascosto forgiatore (in quanto unica realtà vissuta) dell'inconscio di ciascuno.

In realtà in problema deve esser posto in termini più complessi.

Il problema dell'utilità dell'arte e della sua funzione non può esser risolvibile in sé. Non si può impostare il problema in termini semplicistici e meccanicistici: un'arte con un contenuto rivoluzionario è o non è rivoluzionaria? Non si può pensare semplicemente che un libro di poesie rivoluzionarie buttato sul mercato possa avere meccanicamente di per se stesso soltanto effetti rivoluzionari. Esso deve inserirsi in una strategia rivoluzionaria, ed è questa la conduzione indispensabile per strapparla alla strumentalizzazione conservatrice: anche l'arte deve porsi sotto la guida del partito rivoluzionario se vuol essere rivoluzionaria.

Così pure la critica che si ponga sotto la guida del partito può fare una critica rivoluzionaria anche di un'opera che abbia in sé contenuti reazionari e servire in tal modo la classe.

Detto questo (la convertibilità in prassi della finzione artistica e la dipendenza di questa convertibilità dall'esistenza di una strategia che la comprenda), resta da definire il metodo critico dell'opera in sé.

* * *

Potremmo azzardare a questo punto una definizione di opera d'arte che permetta di non cadere nell'intoppo delle categorie universali. Il pericolo contro cui Marx metteva in guardia non era tanto quello della definizione di arte come oggetto e meccanismo. Quanto quello di includere in quella definizione un giudizio che inevitabilmente avrebbe generalizzato e reso astratta e fuori della storia qualsiasi analisi. Il pericolo indicato da Marx era insomma del tipo di quello in cui è caduto Orlando in una definizione di questo genere:

“La poesia (ed è in questa generalizzazione che sta l'errore e che rende la poesia una categoria astratta saltando sopra al problema delle singole e concrete opere poetiche – N.d.a.) di per se stessa non può affatto, come l'ideologia, e tanto meno come la prassi, contribuire a cambiare il mondo, ma è stata da sempre, forse la sola a poter prestare una voce a tutto ciò che resta soffocato nel mondo com'è, a qualunque cosa nel cui nome il mondo volta per volta andrebbe cambiato, alle ragioni che non trovano riconoscimento da parte degli ordini costituiti né grazie di fronte alle opinioni pubbliche. Se è così, la poesia è dunque incorreggibilmente conservatrice e sovversiva allo stesso tempo.” [F. Orlando, *“Lettura freudiana della Phèdre”*, Einaudi 1972].

Dove appunto l'errore di generalizzazione iniziale lo fa giungere ad un'impossibilità di trarre una conclusione che non sia un giro di parole.

Oppure il tipo di analisi lucacciana, dove l'astrazione del concetto di realismo gli fa attribuire a quel concetto stesso forza rivoluzionaria 'in sé' e comunque. Scrive infatti:

“Potrebbe sembrare che nel caso dei grandi e seri realisti (dove il concetto di serietà e grandezza dovrebbe bastare a farne una categoria rivoluzionaria – n.d.a.), fosse indifferente la concezioni del mondo, la presa di posizione politica. E fino a un certo punto (e sembra che voglia dire 'senz'altro', dal momento che non vengono tratte le debite conseguenze –n.d.a.) è effettivamente così. Poiché ai fini dell'autoconoscenza del presente, e per la storia, ciò che è di decisiva importanza è l'immagine che l'opera ci dà del mondo, ciò che essa proclama, mentre è del tutto secondario quanto tutto questo s'accordi con le opinioni dell'autore (dove l'opera d'arte è concepita esclusivamente come opera di conoscenza, quasi manuale di storia – n.d.a.). Il trionfo del

realismo svela ciò che realismo significhi: sete di verità, fanatismo del grande scrittore la cui moralità consiste nell'onestà di scrittore" [in Gyorgy Lucacs, "Saggi sul realismo", introduzione, p. 21].

Che possano esserci contraddizioni fra la visione del mondo dell'autore e una certa rappresentazione che egli ci dà della realtà è effettivamente possibile, ma da qui a generalizzare come fa Lucacs attribuendo all'arte e al realismo la possibilità di ricomporre la totalità dell'uomo, sempre e comunque, è veramente un fare del realismo una categoria metastorica e quindi astratta, che trascura le reali differenze e la considerazione che nella realtà esiste la lotta di classe e che questa può venir realisticamente rappresentata dall'altra parte della barricata e non solo come visione del mondo, ma anche come mero fatto emotivo.

C'è un altro modo di definire l'arte, che non implica né il rischio della generalizzazione, né il pericolo delle categorie universali e che è necessario fare. Esso consiste in una definizione che non abbia in sé un giudizio applicabile a qualsiasi opera specifica e concreta, ma che possa accogliere di volta in volta qualsiasi giudizio, a seconda dell'opera considerata.

Una volta raggiunta la consapevolezza che l'arte ha un influsso sulla realtà, si tratta di non fermarsi all'osservazione, meramente esterna, fra una causa (l'arte) e un effetto (le diverse funzioni che essa ha avuto in dati periodi storici – né, tanto meno, le diverse funzioni che via via gli sono state attribuite), perché, così facendo, si è portati inevitabilmente a giudicare il fenomeno artistico 'insieme' ai suoi effetti storici e contingenti, e ciò non può che dar luogo a un giudizio di valore. La scure del boia è cattiva, la scure del falegname è buona, ma la scure in sé è solo uno strumento che serve a tagliare. Essa diventa 'valore' solo inserita in un rapporto, quando diventa mediatrice di rapporti umani, ma per definirla è necessario considerarla come 'oggetto' distinto dal rapporto in cui viene a trovarsi di volta in volta. Così è necessario considerare l'arte come fenomeno-oggetto e non come fenomeno-valore ed evitare, da una parte, di giudicarla solo secondo il metro del proprio giudizio personale, isolarla dal rapporto che ha con noi stessi; dall'altra isolarla dal rapporto che instaura con le varie società determinate e dagli effetti che vi produce.

Precisati questi punti si può tentare una definizione provvisoria dell'arte, riducendola a un linguaggio particolare portatore di due significati in dialettica fra loro: uno conscio (che coincide con la volontà razionale dell'autore, limitata dal suo particolare inserimento sociale e storico) e uno inconscio (determinato dal 'gusto' e dalle 'possibilità' dell'autore e che esprime inevitabilmente ciò che l'autore è, il ruolo che ha nella società e l'atteggiamento che assume emotivamente nei confronti di questo ruolo: ogni uomo teoricamente può comprendere e volere tutto, ma non essere chiunque).

Questo secondo significato nella dialettica con il primo rende questo più resistente al tempo, mentre, a sua volta, ne riceve un'illuminazione particolare. Il primo delimita la realtà verso cui l'autore si pone in rapporto, il secondo esprime gli effetti emotivi, vissuti, che questa realtà ha sull'autore.

Una definizione di questo genere ci permette di impostare in termini più esatti che non l'approssimativo e soggettivo intuito, il problema del giudizio artistico per determinare in che rapporto sta un'opera d'arte con la realtà e a che cosa è indirizzata, e ci permette anche di confondere meno tutto ciò con la volontà del critico.

Prendiamo ad esempio l'articolo di un giornale reazionario, così gretto e retorico da poterlo far apparire ridicolo. Se alcuni rivoluzionari riescono a strappare a questo articolo la verità delle sue menzogne e la verità che queste menzogne celano, e se, oltre a ciò, riescono a ritorcere il messaggio, intenzionalmente reazionario, dell'articolo in messaggio rivoluzionario, non penso che per questo si potrà definire rivoluzionario l'articolo stesso, bensì chi se ne è servito.

Quando Lucacs attribuisce valore rivoluzionario all'opera di Balzac esprime soltanto la sua volontà non quella del romanziere. Non si può giudicare l'opera di un Balzac alla luce del proprio giudizio critico e della nostra già acquisita teoria rivoluzionaria che ci permette di leggere attraverso l'opera di Balzac messaggi che coerentemente rappresentano una realtà nella quale il nostro giudizio può essere indipendente da quello dell'autore.

Né si può giudicare l'opera di Balzac alla stregua d'un manuale di storia. È importante invece, a mio parere, distinguervi tre elementi: la realtà oggettiva che Balzac rappresenta, la volontà dell'autore nei confronti di questa realtà e l'emotività nascosta, il modo in cui Balzac vive questo rapporto, fra la sua visione della realtà e la strategia che coscientemente la sua volontà è riuscita a darsi nei limiti storico-biografici del suo inserimento sociale.

Sta al rivoluzionario dimostrare che la strategia (reazionaria) di Balzac non paga emotivamente neppure l'autore stesso e superare la falsa armonizzazione con la quale il romanziere cerca di presentare la sua opera. Se il rivoluzionario riesce a scorgervi questa contraddizione e a servirsene per trarne implicazioni rivoluzionarie, allora, l'operazione è sua, non di Balzac.