

Claude Gandelman

ESTETICA METASTABILE

In alcuni romanzi di Robbe-Grillet (cfr. in particolar modo *La Jalousie* e *Dans le labyrinthe*) vi sono frasi di questo tipo: «Il faisait beau, il ne neigeait pas. Il ne faisait pas beau, il neigeait». Che significa questo genere di giochetto, da parte di un importante scrittore del nostro tempo? Credo che bisogna vedervi — al di là della provocazione rivolta al lettore, al di là di quel particolare tipo di provocazione usata dall'Avanguardia sin dagli inizi della nostra «modernità» — credo che bisogna vedervi un segno — un segno di *estetica della metastabilità* che è propria di molti artisti del nostro tempo.

Il passaggio antitetico dei romanzi di Robbe-Grillet è un «segno di realizzazione» che l'autore ha collocato così per spezzare l'illusione di quel credere/vero della scrittura di finzione che fa da tramite al mentire/vero dello scrittore di finzione di cui parla Aragon.

O piuttosto si tratta di restituire nel corpo del romanzo, nello scritto «fittizio» la presenza della polarità mentire/vero, ma di restituirla *come segno*; cioè si tratta di introdurre nel corpo del romanzo il segno di questa polarità che normalmente è esclusa dall'opera dello scrittore di finzione, dalla scrittura del romanzo.

Infatti lo scrittore che s'inscrive nella tradizione di scrittura del diciannovesimo secolo, nella tradizione propriamente balzacchiana¹, non sa che farsene di questo segno e, in un certo modo, fa come se questa dualità del mentire/vero non esistesse. Chiede al proprio lettore di sospendere la sua attenzione «realizzante» durante tutta l'attività della lettura e di lasciarsi «catturare» e «affascinare». Credo che con le sue «asserzioni antitetiche», Robbe-Grillet ci dia il segno del mentire/vero.

Parlando nei termini di Sartre, possiamo dire che questa specie di scrittura è, dal punto di vista estetico, *una scrittura di malafede*.

Con questo termine che proviene dall'*Essere e il Nulla* ritorniamo alla dicotomia antitetica del gioco «realizzazione/derealizzazione», con il quale ogni creazione artistica deve confrontarsi. Ogni scrittura finzionale, diceva Sartre, è la derealizzazione di una modalità di coscienza che le è antitetica, la coscienza

¹ Non è necessario affermare, poiché è stato detto molte volte, che Balzac rappresenta per Robbe-Grillet e per la maggior parte degli scrittori del *Nouveau Roman* gli antipodi di ciò che si deve fare in materia di romanzo, il paradigma della scrittura «derealizzante».

za realizzante, cioè il modo che per noi costruisce l'universo nel quale agiamo e affetta questo universo col «segno del reale».

Correlativamente, ogni scrittura finzionale non è soltanto una eliminazione del «segno del reale» ma è un «annullamento» di questo reale, la creazione di un mondo possibile «impossibile»² (di un mondo che sarebbe *possibile/impossibile*: altro gioco metastabile) e la cui presenza stessa esclude l'altro mondo, quello che realizziamo e che ci realizza (*die Welt weltet*, dice Heidegger) e nel quale viviamo la nostra vita attiva e «cosciente».

Con il formalismo russo e con la sua nozione dell'*ostranienie*, e, a partire dagli anni Venti, con il teatro di Meyerhold in Russia e quello di Pirandello in Italia, e soprattutto con quello di Brecht, in Germania, sorge un'estetica intesa innanzitutto come estetica teatrale e che si fonda sulla *ostensione* di quella dualità fondamentale di cui abbiamo precedentemente parlato.

La «ricostruzione artistica» del destino degli esseri è più «reale» di questo stesso destino: questa è la provocatoria tesi di Pirandello in *Sei personaggi in cerca d'autore*. (Il titolo dell'opera implica la dissoluzione delle nozioni di «reale» e di «irreale» o piuttosto l'inversione di queste due nozioni).

Nel 1928, con la postfazione alla sua operetta non-culinaria *Mahagonny* Brecht comincia a formulare ciò che diventerà la dottrina dello *straniamento* — ciò che egli chiama *V-Effekt* o *Verfremdungseffekt*. In questa postfazione, su due colonne, si trova ciò che deve caratterizzare la nuova scrittura teatrale — questa scrittura e questa tecnica funzionanti ormai in piena luce, cioè in piena coscienza realizzante (che si tratti di teatro, di enunciazione teatrale, ecc. e non di realtà) e anche nella piena consapevolezza della dualità fondamentale esistente tra il finzionale «derealizzante» e il «realizzante» teatrale.

Ma soprattutto, negli anni successivi, Brecht svilupperà una teoria del lavoro dell'attore fondata su ciò che egli chiama il *Gestus des Zeigens*, cioè «Gesto dell'ostensione». L'attore di teatro deve «mostrare» il ruolo da lui «interpretato» e non deve identificarsi con questo ruolo. In questo modo Brecht si contrappone all'estremo realismo o al «naturalismo» di Stanislavski, suo contemporaneo, che affermava l'identificazione totale dell'attore col proprio ruolo, fino alla perdita della coscienza di sé.

«Distanza», per Brecht, significa innanzi tutto «distanza estetica», distanza tra sé e il proprio ruolo, e distanza del contemplatore estetico nei confronti del materiale artistico, teatrale, ecc. che egli contempla. Ciò significa che lo spettatore o il lettore non si lascerà affascinare, catturare, assorbire, ecc., dalla materia estetica che legge o osserva, o anche, trattandosi di musica, che egli ascolta: per Brecht vi è infatti una musica non culinaria, non coinvolgente (cfr. la postfazione di *Mahagonny*).

² Le teorie moderne riguardanti i «mondi possibili» nella narrativa, di Dolezel, Pavel, dovrebbero confrontarsi con l'idea sartriana della negazione radicale di ogni possibile da parte dei mondi narrativi.

«Mostrare», per l'attore, significa anche mostrare la distanza - mai superabile - che esiste tra sé e il proprio ruolo, e questo ruolo diventa una serie di segni che egli presenta. Egli deve ormai «fare il gesto della ostensione», e questa ostensione, innanzi tutto, consiste nel «mostrare che si mostra»³ poiché fare il *Gestus des Zeigens*, è fare il segno della ostensione essenziale che è il teatro⁴.

Sono note le tecniche concretamente usate per «mostrare che si mostra»: gli occholini che l'attore fa apertamente, la maniera di rivolgersi al pubblico, di fronte (l'attore brechtiano non deve mai essere girato a tre quarti, come sulla scena tradizionale⁵), i titoli che scendono dal soffitto sulla scena e attraverso i quali il testo, la scrittura, fa irruzione in ciò che dovrebbe essere soltanto «orale», queste «songs» che interrompono l'azione e rappresentano spesso dei commenti che criticano l'azione stessa, o, per lo meno, criticano le posizioni ideologiche o sentimentali che gli «attanti» assumono sulla scena, e naturalmente, questo sipario sempre aperto sulle attività dei macchinisti, sui proiettori, i cavi e le corde attraverso le quali si fanno scendere gli schermi, ecc.

Ma la questione che si pone quando riflettiamo su questa teoria radicale della ostensione, o piuttosto su questo ideale dell'ostensione radicale, che infrange l'illusione e la fascinazione, concerne il funzionamento reale, concreto, di questo tipo di teatro.

Noi che siamo spesso seduti in teatri che usano metodi detti brechtiani, ma anche in quel famoso teatro «am Schiffbauerdamm», o anche nel Piccolo Teatro di Milano, sappiamo tutti che l'illusione «affascinante» non è abolita *in permanenza* in questo tipo di rappresentazione.

Quando si assiste a *Madre Coraggio* ci lasciamo andare a una certa identificazione, se non con la cinica cantiniera, — che d'altra parte non è sempre cinica — almeno con i suoi figli, con sua figlia. In *L'anima buona di Se-Tchuan*, siamo presi stupidamente dalla storia d'amore tra il pilota e l'eroina e dimentichiamo per un momento che si tratta della «ostensione» di una situazione amorosa sulla scena, e siamo presi dalla morte di Kaethe, in *Madre Coraggio* e dall'eroismo di Vlassova in *La Madre*.

L'annullamento del mondo attraverso il coinvolgimento intenzionale, attraverso la cattura nell'illusione della realtà, non è completamente abolita sulla scena brechtiana, così come non è abolita in Pirandello o in Meyerhold. Essa

³ Si tratta della formula che adopero a proposito dell'arte del Quattrocento, dell'arte Pre-rinascimentale. Cfr. C. Gandelman, *Le regard dans le texte*, Méridiens-Klincksiecl 1986, cap. II.

⁴ Anche Brecht usa *Gestus* in un secondo senso: si tratta allora di «gesto sociale», quasi nel senso medievale del termine. Poiché mostrare a teatro, nel suo teatro della dialettica materialista, è anche mostrare una situazione sociale determinata, l'oggetto dell'ostensione e la tecnica dell'ostensione sono spesso confuse — anche nei suoi scritti teorici — sotto questo unico termine. Conviene tuttavia stabilire chiaramente la differenza tra questi due concetti e ribadire la loro dualità, se si vuol comprendere qualcosa del teatro di Brecht.

⁵ È interessante notare che ciò che il «formalista» Roman Jakobson definisce «conativo» o «funzione conativa» corrisponde in Brecht al «gesto dell'ostensione».

risorge in certi momenti più o meno frequenti della nostra contemplazione.

In pratica, si tratta dunque di spettacoli che non si basano su di un'estetica omogenea — oppure sulla «realizzazione» divenuta sistematica e omogenea, sostituita alla «derealizzazione» tradizionale - ma piuttosto su di un'estetica dell'andirivieni, di oscillazione perpetua tra modalità della coscienza.

Il modo «realizzante» è introdotto da Brecht nella «derealizzazione» che nega e, annulla, propria del teatro tradizionale; ma essa non può *vivere e far vivere* ciò che si svolge sulla scena in maniera omogenea e come sistema omogeneo. Una sorta di «respiro» dello spettatore, ma che è anche il «respiro» del drammaturgo, si instaura, e conduce lo spettacolo, infine, e dà il proprio ritmo (il ritmo dei cambiamenti di modalità) all'intero spettacolo.

Non abbiamo ancora parlato dell'eziologia di questa nuova estetica, abbiamo solo accennato alla dottrina dell'*ostranienie*, dell'effetto di straniamento secondo i formalisti russi. Gli studiosi si interrogano ancora oggi per sapere se Brecht abbia conosciuto gli scritti di Khlebnikov o di Tynianov. Essi si trovano comunque d'accordo sull'interesse che Brecht nutriva per Diderot e, in particolare, per il suo *Paradoxe sur le Comédien*. Non aveva infatti concepito il progetto di una società «Diderot»? Anche Diderot sapeva che il paradosso dell'attore risiede nel fatto che la non-identificazione di questi col proprio ruolo, col proprio «personaggio», produce meglio l'illusione di sincerità e di verità, che non la sincera e generosa identificazione dell'atteggiamento ingenuo e che «sente»: *Il grande attore non sente niente. Ma distanza* per Diderot non significava affatto «ostensione» di questa distanza. Questa ostensione, secondo lui, doveva restare «interna» alla cerchia degli attori e degli addetti ai lavori. L'attrice tragica morente che, negli orrori dell'agonia «mostrata», sussurrava al suo partner chino su di lei: «hai l'alito cattivo», non gridava allo spettatore, e non so se Brecht avrebbe fatto interrompere l'«azione», per un certo tempo, per lasciare che l'attore spiegasse al suo pubblico la teoria dell'attore, prima di ritornare all'azione che aveva interrotto.

Indubbiamente, questo andirivieni dei modi della coscienza è strano, se non doloroso, per lo *spettatore*: egli ha bisogno, volta per volta, di realizzare — vedere la scena come un *costrutto* e la scena come una dimostrazione — e poi derealizzare: lasciarsi «catturare» per un certo tempo da un personaggio o da una situazione — e infine ritornare alla ostensione «realizzante» la quale comprendeva questi istanti di derealizzazione.

L'effetto di straniamento del teatro di Brecht non riguarda quindi solo la questione della distanza estetica — problema tradizionale di questa disciplina — ma anche il capovolgimento «straniante» delle estetiche nella pratica dello spettatore. Il teatro di Brecht «rende strane» le situazioni sociali presentate sulla scena, rivela il mondo, per parlar come Marx, come Mondo alla Rovescia; ma rende «strano» anche lo spettatore che si vede catturato in una situazione in cui egli cambia costantemente il proprio modo di apprensione dello spettacolo che si svolge dinanzi a lui. Ed è questa oscillazione costante, ad essere «strana».

La parola *Gestus*, *Gestus des Zeigens*, ha un duplice senso: per Brecht significa da una parte il primato dell'ostensione dei ruoli come «segni» o conglomerati di segni, dall'altra designa l'*oggetto da mostrare*, cioè una data situazione sociale.

Ci si può domandare che cosa fosse più importante per Brecht: il *Gestus dell'ostensione* in sé come «ostensione dell'atto di mostrare» — o invece il *Gestus della ostensione sociale*, come esposizione del Mondo Rovesciato che è la società (indicazione del rovesciamento di un rovesciamento iniquo). In ogni caso, una cosa è certa; se le opere del drammaturgo dello straniamento sono state per tanto tempo escluse dal repertorio sovietico e dei paesi comunisti più conservatori nel campo dell'estetica — mentre all'Ovest, sin dagli anni Quaranta, è stato sempre rappresentato — è perché il suo teatro era visto come operante per il primato della prima concezione di *Gestus*, come facente parte di questa estetica metastabile, incomprensibile per i fondamenti del realismo socialista.

Ortega y Gasset, nella sua *Deshumanización del Arte* aveva ben capito ciò che egli chiama «deliziosa froda del arte», questa «frode» estetica, attraverso la quale l'arte si «denuncia» — egli afferma — come «artificio» e che, secondo lui, è caratteristica del nostro ventesimo secolo.

Caratteristica, certo, ma non appannaggio esclusivo: in un altro scritto, ho parlato della presenza di questo fenomeno nelle arti classiche, in particolare nell'arte italiana del secolo XV, nella pittura del Quattrocento⁶. Infatti molti quadri di Piero della Francesca, Beato Angelico, Domenico Veneziano, Masaccio, ecc. contengono un personaggio che si potrebbe chiamare «mostratore». È quella figura, collocata all'interno del quadro, che «fa il gesto dell'ostensione» nel modo più concreto possibile, cioè puntando la sua mano o il suo indice verso l'oggetto «da guardare»; questo personaggio corrisponde all'*espositor* o *designator* del teatro didattico del pre-rinascimento, cioè a un «mostratore» che «funzionava» sulla scena, particolarmente nel «teatro retorico», nel teatro cosiddetto dei «quadri viventi»⁷. Anche questo mostratore, in ultima analisi, «mostra che egli mostra» (non vi è forse un aspetto illocutorio in ogni ostensione?) piuttosto che come una rappresentazione. Simultaneamente, egli introduce una certa «realizzazione» in questa «derealizzazione» fondamentale della realtà che è il quadro figurativo.

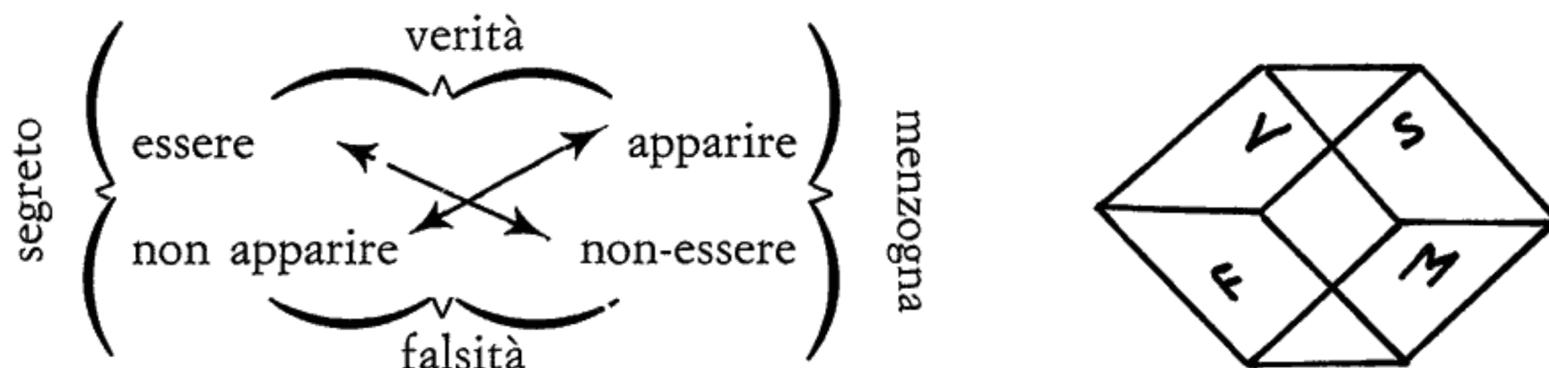
Se abbandoniamo le arti plastiche per tornare alla prosa, come potremmo non citare certe tecniche molto simili di Rabelais, erede del Quattrocento? Ma noi non intendiamo fare una descrizione storica, nella genealogia del fenomeno. Ed è vero che la sua teorizzazione comincia soltanto nel ventesimo secolo.

Dimenticarsi vuol dire mentire a se stessi? L'atto realizzante nella derealizzazione che ci assorbe ci fa rimettere i «piedi per terra», scaccia il «mentire»

⁶ cfr. C. Gandelman, op. cit.

⁷ cfr. *ivi*.

per ricordarci il «vero» (che è l'altro polo del «mentire»). In effetti, questa estetica della metastabilità, effettua, ancora una volta, una tridimensionalità delle possibilità fa del «carré vérédicatoire» di Greimas una oscillazione:



Con questa immagine oscillante terminiamo il nostro discorso su Brecht.

È interessante notare che, quasi nello stesso periodo in cui Brecht elaborava la sua teoria dello «straniamento» e della «ostensione» sulla scena, anche il marxista e formalista ceco Jan Mukarovsky elaborava un modello che mette in rapporto la funzione estetica e la funzione di riferimento al sociale in una relazione che egli chiama «antinomia dialettica» ma che è di fatto una relazione di «*shifting*» tra funzioni. La sua dichiarazione spesso citata all'Ottavo Congresso di Filosofia di Praga del 1934 comincia così:

«L'opera d'arte ha una doppia funzione semiologica, autonoma e comunicativa. Così assistiamo all'apparizione, con più o meno vigore, nell'evoluzione delle arti, dell'*antinomia dialettica* della funzione di segno autonomo e di quella di segno comunicativo⁸». Alla fine di questa comunicazione viene ribadito che «le due funzioni semiologiche, quella *comunicativa* e quella *autonoma* che coesistono nelle "arti a soggetto", costituiscono *insieme* una delle antinomie dialettiche essenziali nello sviluppo delle arti».

Notiamo la consapevolezza che aveva Mukarovsky delle arti «che non hanno soggetto», la musica, l'architettura, ma anche la pittura non figurativa. È impossibile che Mukarovsky sia stato il primo semiologo che si sia interessato all'arte non-figurativa, cioè, come si diceva allora, all'arte «senza oggetti» o «non-oggettiva», riprendendo il termine coniato da Kandinsky «*gegenstandlos*».

In un testo sull'architettura pubblicato nel 1937, Mukarovsky ritorna al problema dell'*antinomia dialettica*, o della *negazione dialettica* di una funzione da parte di un'altra: «Senza scendere nei particolari», scrive, «è necessario ricordare che la *funzione estetica* si distacca dalle altre funzioni per il fatto che,

⁸ cfr. J. Mukarovsky, *L'art comme fait sémiologique*, in «Atti dell'Ottavo Congresso Int. di Filosofia di Praga», 1936.

in qualsiasi contesto appaia, essa rappresenta sempre la negazione dialettica del funzionalismo (*Funktionalität*)⁹».

Senza dubbio Mukarovsky insiste fortemente, nei suoi scritti, sul fatto che la sua funzione estetica (quella che Jakobson chiamerà «funzione poetica») è «dialettica negativa», cioè nega dialetticamente tutte le altre funzioni, compreso il principio stesso del funzionalismo.

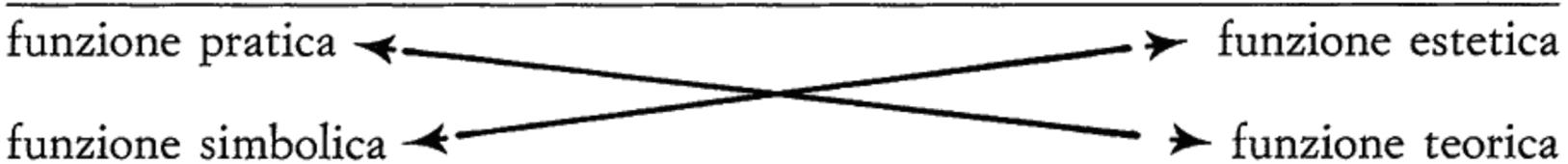
Contrariamente al modello jakobsoniano che resta fortemente radicato nella trilogia delle funzioni elaborate da Karl Bühler: Espressione, Rappresentazione, Appello (*Ausdruck, Darstellung, Appel*) e dipendente da essa, e che inoltre è un modello esagonale, cioè formato da sei funzioni che non sono necessariamente organizzate a coppia¹⁰, lo schema di Mukarovsky è strettamente organizzato in maniera quadripolare, in una struttura che collega due coppie di opposizioni.

Una prima coppia oppone ciò che egli chiama *funzioni immediate* (cioè le funzioni «pratiche» e «pragmatiche») alle *funzioni-segno* (*die zeichnhaften Funktionen*). Non è difficile riconoscere, dietro questo insieme di opposizioni che si negano reciprocamente, le opposizioni hegeliane tra l'«immediato» (*das Unmittelbare*) e il «mediato» (*das Mittelbare*), che Mukarovsky ri-scrive come «*das Zeichenhafte*», «ciò che riguarda il segno». Per lui, in effetti, il segno è l'agente mediato e mediatore per eccellenza, la «traccia» che sta per qualcos'altro e per essere trascesa nella direzione di qualcos'altro.

Ma un secondo insieme binario oppone, d'altra parte, i vecchi poli hegeliani «soggetto» e «oggetto». Così Mukarovsky dice che certe funzioni sono «dalla parte dell'oggetto», mentre altre sono dalla parte del soggetto. L'opposizione tra funzioni *estetiche* e *teoriche* sono ri-scritte come funzioni che, entrambe, «mettono in rilievo il polo del soggetto», mentre le funzioni *pratiche* e *simboliche* «mettono in rilievo il polo dell'oggetto».

Nel quadrato delle opposizioni, otteniamo il seguente schema:

F. di messa in rilievo dell'oggetto / F. di messa in rilievo del soggetto



La funzione pratica, afferma Mukarovsky, «è la funzione più vicina alla realtà» («*sie steht der Wirklichkeit am nächsten*»), mentre la funzione simbolica

⁹ cfr. J. Mukarovsky, *Zum Problem der Funktionen in der Architektur*, in «*Zeitschrift für Semiotik*», 5, 1983, p. 223, trad. [in francese] e sottolineature mie.

¹⁰ Ricordiamole qui di seguito: funzione referenziale (*Darstellungen*), funzione emotiva (*Ausdruck*), funzione poetica, funzione conativa (*Appel*), funzione fatica, funzione metalinguistica.

è la funzione che «cerca di agire sulla realtà» (*«sie strebt auf die Wirklichkeit einzugehen»*)¹¹. Per esempio, un amuleto o un cammeo magico appartengono a questo tipo, in quanto cercano di modificare la realtà che rappresentano simbolicamente.

Al contrario, la funzione teorica «mette in rilievo il soggetto» e «il suo obiettivo generale e finale è la proiezione della realtà nella mente del soggetto», mentre nella direzione opposta, la funzione estetica proietta il soggetto sulla realtà che vuole dominare.

Introducendo termini di provenienza hegeliana nello schema, si ottiene il «quadrato» completo:



Mukarovsky, da buon marxista, vedeva il suo schema funzionare non solo in sincronia, ma anche in diacronia, nella dimensione della Storia. Certamente, se si fa cominciare lo schema storico dello sviluppo dei generi con la tragedia greca, si vede, in un primo tempo, il trionfo della «funzione pratica»: mettendo in rilievo il suo ruolo sociale di modello che rende esplicite le relazioni tra l'individuo e la *polis*; ma, in un secondo tempo essa si inverte nel suo opposto.

Infatti la tragedia è anche un oggetto simbolico dotato di un'«efficacità simbolica», un sostituto di pulsioni incestuose interdette (un sostituto del compimento dell'incesto, del parricidio, ecc...). Ma la tragedia è anche «estetica» e, in quanto tale, è il punto nodale delle questioni che riguardano il modo in cui il piacere estetico può essere tratto da un oggetto pratico-simbolico. Infatti la tragedia contiene un metalinguaggio teorico sullo stesso genere tragico (per esempio nel discorso del coro). Il pratico o il magico si invertono nel loro contrario e contraddittorio, e le funzioni pratiche, teoriche e simboliche si invertono nel puro antifunzionalismo e la pura autoreferenzialità della cosiddetta funzione estetica, la tragedia diviene in quel momento un oggetto «autonomo», «autoreferenziale», semplicemente un «bell'oggetto» in cui funzionalismo e antifunzionalismo si aboliscono (sono *«aufgehoben»*). Adesso è necessario che sorga un nuovo periodo in cui il punto di partenza della nuova dialettica sia l'antifunzionalismo estetico. Per collocarci nell'ottica del tempo, l'ottica nietzscheana (quella della *Nascita della tragedia*), diremo che la fase «euripidea» corrisponde a questo secondo punto di partenza.

Il nuovo ciclo dovrebbe terminare con l'apparizione di una nuova «funzione pratica», concernente i rapporti tra i cittadini e la nuova *polis* e che sa-

¹¹ J. Mukarovsky, *Der Standort der ästhetischen Funktion unter den übrigen Funktionen*, in *Kapitel aus der Aesthetik*, Suhrkamp, Frankfurt 1970, p. 131.

rebbe il nuovo «punto di partenza». La tragedia stoica potrebbe essere questo nuovo punto di partenza.

Ciò che maggiormente ci interessa qui, non è questa visione storico-dialettica dell'evoluzione dei generi, ma invece ciò che Mukarovsky chiama «antinomia dialettica», cioè il fatto che in una stessa opera d'arte, sia letteraria, sia plastica, coesistono delle tensioni irriducibili; la più forte di queste tensioni è quella che collega/oppone la funzione estetica a tutte le altre funzioni più o meno «pratiche» o «teoriche».

Anche Mukarovsky ha scoperto, non attraverso le vie della fenomenologia, come Sartre, che l'oggetto estetico, l'opera d'arte, è sempre potenzialmente sul punto di «derealizzarsi» nel momento stesso in cui uno sguardo lo «realizza». È questa «realizzazione» nella «derealizzazione» e «derealizzazione» nella «realizzazione» che, dal nostro punto di vista, costituisce il fondamento di tutte le opere d'arte importanti prodotte nel nostro secolo.

(Traduzione dal francese di Angela Biancofiore)