

Recensioni, rassegne, autopresentazioni, note

Recensione

Josh Robinson, *Adorno's poetics of form*, New York, SUNY, 2018, pp. 275

La forma – questa è la tesi a cui mira lo studio di Josh Robinson – corrisponde essenzialmente al nucleo di quella paradossalità dialettica che secondo Adorno caratterizza l'opera d'arte, vale a dire la sua dimensione soggettiva che, però, una volta costituita, si pone come oggettiva davanti a chi l'ha creata. Scandalo dell'opera d'arte è precisamente questa sua pretesa di validità universale, la cui indeducibilità rispetto alle intenzioni individuali dell'autore è stata al centro di buona parte delle estetiche della tarda modernità. Robinson, attraverso un'analisi capace di coniugare un rigoroso uso dei testi e una innovativa cornice interpretativa, mette al centro del proprio ragionamento quello che è forse il concetto più problematico dell'estetica di Adorno – appunto quello di forma – riguadagnandolo a un dibattito contemporaneo sul formalismo in letteratura che sembrava essersi lasciato alle spalle le speculazioni del filosofo francofortese. In questo modo, al lettore viene offerta tanto una ricognizione all'interno di un problema specifico della filosofia adorniana quanto uno strumento concettuale utile per leggere le questioni del dibattito letterario contemporaneo.

Il libro è diviso in cinque capitoli che prendono in esame altrettante questioni legate al concetto di forma poetica. In questo modo, l'autore è in grado di rendere esplicita la propria tesi, vale a dire l'idea che la nozione di forma per come la pensa Adorno non corrisponde né a un universale normativo astratto – come potrebbe esserlo quella del classicismo – né a una particolarizzazione estrema dell'opera che dà luogo a una frammentazione di prodotti non correlati fra loro. La forma, al contrario, è quella dimensione che da un lato caratterizza ogni opera garantendole specificità, mentre dall'altro la mette in comunicazione con tutte le altre opere poiché costituisce una cristallizzazione estetica del momento storico in cui le opere si formano. È così che, stando alle parole dell'autore, una "teorizzazione della forma

ha la potenzialità di identificare mezzi di intervento all'interno del mondo sociale" (Robinson 2018: 5).

La strategia argomentativa di Robinson va immediatamente al punto e, nel primo capitolo, si concentra su uno dei problemi più spinosi dell'estetica non solo adorniana, vale a dire il rapporto tra forma e contenuto. Nel contesto della sua filosofia dell'arte, infatti, tra gli obiettivi che si prefigge, Adorno ha quello di correggere il tiro rispetto a un debito di cui, a suo dire, l'estetica dialettica – specie quella hegeliana – non è riuscita a liberarsi nel suo progressivo distacco dal classicismo, vale a dire la presupposizione di una separabilità netta tra forma e contenuto. Il contenuto, a questo proposito, sarebbe *ciò che l'opera d'arte significa*, mentre la forma corrisponderebbe al *come questo qualcosa significa*. Ma la forma, come si legge nella *Filosofia della musica moderna*, non è altro che contenuto precipitato o, detto altrimenti, è il *come* stesso della forma a determinare il *cosa* che viene significato dall'opera. Esplicitare questa questione è l'obiettivo che Robinson si pone nel primo capitolo che, con un'analisi attenta del saggio adorniano su Hölderlin, mostra in che termini "l'insistenza di Adorno non riguarda solo il fatto che forma e contenuto sono pensati al meglio l'una attraverso l'altro, bensì anche che essi, come reciprocamente isolati, risultano impensabili" (Robinson 2018: 49).

Avendo stabilito questo punto, il testo passa a indicare la modalità attraverso la quale il concetto forma è in grado di comunicare il significato dell'opera e lo fa analizzando il concetto di espressione. L'opera letteraria, infatti, mette di fronte a un problema di non poco conto. L'espressione estetica deve essere determinata attraverso una distinzione da quella concettuale, altrimenti non ci sarebbe distinzione tra arte e pensiero; il *medium* di cui si serve la letteratura, però, è un *medium* concettuale. Il nucleo dell'espressività formale della poetica è allora il seguente, vale a dire il fatto che essa "sfida la comprensione del linguaggio e mette in questione il primato del momento concettuale e predicativo all'interno del linguaggio" (Robinson 2018: 72). È proprio passando attraverso questa capacità formale della poetica che si comprende il rapporto dialettico e inscindibile tra forma e contenuto. Il contenuto, infatti, è determinato solamente dalla plasticità espressiva della lingua, non dalla sua dimensione concettuale, ed è così che "la forma a sua volta diventa contenuto" (Robinson 2018: 74).

La tensione dialettica tra forma e contenuto è rispecchiata da un'altra tensione tipica dell'opera, vale a dire quella tra universale e

particolare che, nel terzo capitolo, è letta alla luce della nozione di genere letterario, vale a dire tramite un aspetto eminentemente formale dell'opera. Il genere – “lirica”, “tragedia”, “romanzo”, “commedia”, etc. – viene letto da Robinson come uno degli elementi che meglio spiegano il tipo di generalità a cui tende la forma poetica. Ogni opera letteraria, nel momento in cui si costituisce, è al contempo una critica e una realizzazione del genere a cui appartiene. Nessuna grande opera appartiene precisamente al canone, ma ognuna di esse contribuisce a formarne il carattere vincolante. Secondo Robinson, questo è particolarmente visibile nel caso del romanzo, la cui fluidità formale lo rende un perfetto candidato a esprimere l'inafferrabilità concettuale di quest'ultima. Di Proust, infatti, è detto che non sarebbe corretto affermare che la *Recherche* rimanga all'interno della canonica forma del romanzo, “ma piuttosto segna un contributo al romanzo in un modo che sposta ciò che pensiamo di esso in quanto forma senza spezzarne l'incantesimo” (Robinson 2018: 126).

È solo alla luce di questa particolare universalità del concetto di forma che è comprensibile il suo rapporto con un'altra nozione centrale dell'estetica di Adorno, vale a dire quella di materiale estetico. La forma, infatti, è definita come un particolare campo di tensione, una legge non esplicita, all'interno della quale il materiale letterario si raccoglie per dare vita all'opera. La nozione di materiale non coincide semplicemente, o non coincide affatto, con quella di esteriorità tangibile. Il materiale, piuttosto, consiste, con le parole di Peter Bürger, con il luogo in cui opera d'arte e società si incontrano, vale a dire con i processi di produzione che si cristallizzano in essa, divenendo con ciò formali. La forma, dunque, sempre seguendo la sua determinazione dialettica con il contenuto, non è qualcosa di semplicemente disegnato arbitrariamente. Bensì, è anch'essa a sua volta mediata dal materiale storico e sociale che, perciò, la determina.

Infine, come viene messo in luce nell'ultimo capitolo, la forma artistica ha una affinità peculiare con la forma di un altro prodotto dell'attività umana, dal quale essa vorrebbe in realtà prendere le distanze, vale a dire la merce. Anche la merce corrisponde a un oggetto sensibile che rimanda a un contenuto sociale, e cioè a un modo d'essere della società. Ma, a differenza di questa, nell'opera d'arte – e questo proprio grazie alla struttura dialettica della sua forma – la società non è solo riprodotta, bensì criticata, poiché “il fare artistico rappresenta un genere di lavoro sociale nel qui e ora che asserisce la

propria aspirazione a non essere soggetto al principio di scambiabilità degli equivalenti astratti” (Robinson 2018: 175).

Il libro presenta un’ultima sezione che è chiamata *Coda*, nella quale Robinson mette in connessione la propria analisi della nozione di forma in Adorno con il dibattito contemporaneo sul nuovo formalismo, in particolare con le analisi della teorica della letteratura Caroline Levine. La cornice all’interno di cui è inserita questa discussione guarda alla possibilità di pensare il concetto di forma come il luogo nel quale opera e società entrano in connessione facendo della prima una modalità di intervento sulla seconda. Ciò che Robinson suggerisce è che proprio in una prospettiva dialettica come quella di Adorno sia possibile recuperare un concetto di forma capace di pensare la società non staticamente come data, ma come modificabile. La forma, infatti, è un concetto talmente poliedrico da poter abbracciare l’espressività nel suo insieme e il modo in cui connette il mondo rappresentato con il mondo reale permette di pensare le leggi formali che governano la struttura del secondo per potervi, così, intervenire.

Per queste ragioni, il libro di Robinson ha un carattere decisamente innovativo nel panorama della ricerca sia adorniana che letteraria nel suo insieme. Se da un lato soddisfa le esigenze dello specialista, è in grado di parlare a chiunque abbia un interesse per i problemi estetici nel loro complesso.

Mario Farina

Recensione

Conor Carville, *Samuel Beckett and the visual arts*, Cambridge-New York-Melbourne-New Delhi-Singapore, Cambridge University Press, 2018, pp. 265

Dopo decenni di buio, l’opera di Beckett sta attirando negli ultimi anni una rinnovata attenzione grazie al processo di digitalizzazione dell’opera e della biblioteca di Beckett portato avanti dalla collaborazione fra il Centre for Manuscript Genetics dell’Università di Antwerp, la Beckett International Foundation con sede all’Università di Reading e lo Harry Ransom Humanities Research Center dell’Università del Texas a Austin. Il libro di Conor Carville, docente di letteratura inglese e di scrittura creativa presso l’Università di Reading, s’inserisce a pieno titolo all’interno di questo panorama.

A differenza di quanto il titolo potrebbe indurre a pensare, il saggio non è solo una ricerca sulla conoscenza dell'arte, della sua storia e della sua critica che Beckett maturò sin dagli anni Venti visitando i più grandi musei e le più grandi collezioni d'Europa; è uno studio che dimostra come Beckett abbia trovato nelle arti figurative un modello per ripensare le potenzialità dell'uso letterario del linguaggio.

Come spiega Carville nell'introduzione intitolata *Beckett and the image*, dopo l'intensa lettura di Kant (in particolare della prima e della terza *Critica*), Beckett inizia a ragionare sulla possibilità di un'esperienza puramente percettiva, senza mediazione del concetto, che si sostituisca alla convinzione che sia l'intelletto a produrre la fruizione del bello conferendo all'esperienza sensibile una forma intelligibile (Carville 2018: 6-7). Ne consegue una concezione estetica alternativa a quella classica kantiana che tenta tuttavia di inglobare quest'ultima in una tensione perenne fra universalità e astrazione da una parte e oggettività e materialità dall'altra. L'esito è per Carville l'elaborazione di una "poetica visuale" che fa leva sul riconoscimento del "potere ideologico dell'immagine" (Carville 2018: 22).

Nonostante il profondo interesse di Beckett per l'arte in genere e per la pittura in particolare fosse noto almeno sin dallo studio di Knowlson, *Damned to fame* (1996), il saggio di Carville ha il merito di rendere conto di come Beckett integri arte e filosofia sviluppando una visione che si modifica nel tempo.

La lettura di Vico convince Beckett a valorizzare l'espressione diretta del linguaggio geroglifico dei primi uomini, incapaci di pensiero astratto. Grazie alla "selvaggia economia del geroglifico" (Carville 2018: 29) l'umanità elabora un linguaggio in cui forma e contenuto si identificano a tal punto da esercitare un impatto emotivo immediato sul lettore che non richiede il filtro dell'intelletto. Sulla scia di Joyce, Beckett valorizza la descrizione del linguaggio come oggetto del mondo, giungendo a descrivere la scrittura come una superficie che restituisce un'immagine, dove con immagine intende l'unità carica di tensione fra un'esperienza disinteressata, ineffabile, ermetica e senza tempo (come gli suggerisce la rielaborazione schopenhaueriana del dettato kantiano), e ciò che è invece vitale, corporeo, imprevedibile, frutto del sedimentarsi della memoria involontaria (come invece impara da Bergson). Quando nella sua prima novella pubblicata solo postuma *Dream of fair to middling women* (1932), Beckett chiama in causa dipinti come il *Ritratto di giovane allo scrittoio* di Franciabigio o uno degli autoritratti di Rembrandt, assistiamo allora a una sorta di

mise en abyme in cui Beckett, facendo leva sulla relazione che intercorre fra artista, materia e temporalità, si specchia nel “dinamico senso di creatività” di questi dipinti (Carville 2018: 55).

Un altro momento decisivo nel processo creativo di Beckett sono i cosiddetti *German diaries*, in cui lo scrittore riflette sulla combinazione tra analisi formale e interiorità nell’arte tedesca, svizzera e austriaca. Carville mostra come Beckett sviluppi un’interpretazione che spazia dal Rinascimento tedesco di Dürer e Stoss al cubismo di Ballmer e Marc fortemente influenzata dalle teorie dello storico dell’arte Wöfflin e della sua scuola. In questo caso l’elemento fondamentale è la tensione fra vita e morte che in termini filosofici si traduce nella tensione fra la vitalità delle piccole percezioni e la fissità del concetto astratto che Beckett riscontra in quell’“ontologia della totale disconnessione” (Carville 2018: 139) che è a suo avviso la monadologia di Leibniz. A partire da questa prospettiva, sul finire degli anni Trenta Beckett inizia a confrontarsi con la pittura di A. Watteau, J.B. Yeats, P. Picasso e M. Duchamp, la cui comune caratteristica sarebbe la valorizzazione della materialità nel suo elemento terrificante che produce un senso di isolamento e pietrificazione del soggetto nella sua individualità. Secondo Carville, questa concezione del soggetto come monade pietrificata che riflette in un’immagine l’intero universo è il punto di partenza di Beckett nella composizione del romanzo *Watt*, e negli anni successivi Beckett la sviluppa ulteriormente contrapponendola alla cosa messa fra parentesi della fenomenologia husserliana (Carville 2018: 198-200, in riferimento in particolare al saggio sul pittore Bram van Velde del 1945) e integrandola invece con la riscoperta della virtuosità della negazione che si affermava con la lettura kojèviana di Hegel (Carville 2018: 207-8).

Per gli studiosi di filosofia la lettura di questo saggio è particolarmente interessante perché attraverso una dettagliata analisi delle lettere e degli scritti in cui Beckett si confronta con le arti figurative arriva a mostrare il ruolo fondamentale giocato dal “monadismo estetologico” (Carville 2018: 229-30) di Beckett nell’elaborazione della definizione adorniana dell’opera d’arte come monade, come centro di forza e cosa insieme che emerge dall’arresto del processo artistico. D’altro canto, mi sembra che questo saggio corrobori anche l’intuizione di Buning secondo cui i testi di Beckett possono essere intesi come allegorie se con ciò si designa il regno della polisemia e del molteplice, oppure quel modo di espressione e di pensiero tematico, simbolico e non mimetico, che è controllato da forme non dirette e da una

doppia intenzione che invita il lettore a cercare un significato oltre a quello letterale (a riguardo mi permetto di rimandare a un mio lavoro del 2018 in cui, seguendo Buning, ho interpretato *Fin de partie/Endgame* come un'allegoria di *Melancholia I* di Dürer anche alla luce delle tesi di Adorno).

Danilo Manca

© 2019 The Authors. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.