



FEDERICO FASTELLI

LA TEORIA DELL'ARTE D'AVANGUARDIA TRA NEO- E POST-

Su alcune questioni terminologiche e (dunque) tassonomiche

ABSTRACT: This paper offers a theoretical survey of the categories that structure literary modernity – modernity, modernism, the avant-gardes, the neo-avant-gardes, and postmodernity/postmodernism – with particular attention to the terminological, and therefore taxonomic, consequences of certain improper yet widely accepted equivalences. It starts from the premise that periodisation, although not the final goal of critical inquiry, remains unavoidable if distinct phenomena are to be made comparable. The article examines how historical generalisation produces symmetries and paradoxes that unsettle the assumptions underpinning national literary histories. It rereads “modernité” in the light of the material transformation of the art market and of the changing role of the artist between the nineteenth and twentieth centuries. Within this framework, it defines the specificity of avant-garde art in relation to Modernism: not merely stylistic and formal experimentation, but an assault on the “institution of art”, on its forms of autonomy, and on its apparatuses – the market and the museum. Finally, the article clarifies the position of the neo-avant-gardes in the post-war period: movements that come “after” the historical rupture constituted by the Second World War and the third industrial revolution, yet cannot be reduced to Postmodernism.

KEYWORDS: Neo-avant-gardes; Modernism; Postmodernism; Periodisation; Poetics.

Per alcuni importanti studiosi del nostro passato più glorioso, l'amore per la simmetria e il gusto del paradosso erano, più o meno dichiaratamente, il segno di una tara interpretativa; di una mancanza di profondità o di una eccentricità superficiale dannose alla nobile arte della critica, della storiografia letteraria e della filologia¹. Del resto, non si può non convenire con loro sull'evidenza che al mestiere del critico letterario sia essenziale l'intelligenza interpretativa, e che questa intelligenza debba esercitarsi sul testo. Schematizzazioni, incasellamenti e bizzarrie paradossali raramente sono fruttuosi in questo campo. Tuttavia, per quanto non siano essenziali al suo lavoro, l'attività tassonomica e quella consequenziale di periodizzazione vengono nondimeno praticate dal critico. In esse, quasi inevitabilmente, finiscono per avere un certo peso sia l'amore

¹ È questione nota, sollevata a più riprese da filologi e critici di primo piano, da Auerbach a Spitzer, da Croce a Timpanaro.

per la simmetria che il gusto per il paradosso: storicizzare è di per sé una forma di generalizzazione. E una generalizzazione, per essere intellegibile, deve ridisporre i fenomeni in un quadro che consenta, quanto meno, paragoni, confronti, paralleli. Tale attività, sovente, apparirà paradossale, cioè letteralmente distante dall'opinione comune, perché quasi sempre finirà per mettere in discussione alcuni degli assunti decisivi delle storie letterarie nazionali. Del resto, è bene ricordarlo: senza generalizzazione non sarebbe nemmeno possibile gerarchizzare, comparare, selezionare, ovverosia giudicare in maniera critica quali opere, quali autori, quali testi meritano la nostra attenzione. Così l'inessenziale diventa propedeutico a ciò che è essenziale: quando si passa dall'unicità del testo alla storia delle intenzioni e delle situazioni che lo hanno reso possibile, per dirla con Anceschi, cioè quando da una dimensione autoriale, "medaglionistica" (cfr. Anceschi 1983), tipica di tutti gli approcci idealistici al fatto letterario (anche di quelli più raffinatamente mascherati), si giunge allo studio dei fenomeni nel tempo, ci si rende conto che la storia che si sta scrivendo, che sia una storia delle forme o una storia delle poetiche poco importa, risulterà paradossale rispetto alla statica giustapposizione dei profili degli autori "classici", per così dire, e implicitamente simmetrizzante in relazione al contesto transnazionale considerato. Questo breve intervento è fortemente condizionato sia dalla necessità di restituire una qualche simmetria (non necessariamente armonizzare) a fenomeni storico-letterari sorti in contesti diversi, e storicamente etichettati in maniera difforme; sia da un certo gusto per il paradosso, inteso come espediente retorico volto a sottolineare i meccanismi dell'invenzione della tradizione e a polemizzare con gli usi, molto diffusi, ma di fatto erronei, di equivalenze semantiche ampiamente accettate dalla storiografia, almeno in alcuni contesti (per esempio modernismo = avanguardia, sperimentalismo = avanguardia).

La modernità letteraria è un'epoca nella quale la produzione letteraria concepisce il mercato come istanza oggettiva, secondo una celebre affermazione di Benjamin (1969). Baudelaire incarna l'autocoscienza del moderno perché è il primo poeta europeo a pensare consapevolmente la propria poesia alla stregua di una qualsiasi altra merce e a trasferire, perciò, a livello di composizione, strategie espressive essenzialmente rivolte a spazzar via la poesia concorrente per far posto alla propria. Non che un mercato delle arti non fosse in qualche modo già presente nel corso dei secoli della lenta ascesa della borghesia. Nel contesto anglosassone, per esempio, l'ascesa del *novel* veniva potentemente trainata, ben prima dei *Fiori del male*, da ragioni e strategie commerciali, all'epoca decisamente innovative. D'altro canto, è un fatto che scrittori e poeti abbiano coltivato le proprie rivalità e le proprie angosce di influenza praticamente in ogni epoca. Ma, in Baudelaire, tutto questo si declina in maniera peculiare: nell'inventare il nuovo a norma di mercato (cfr. Poggioli 1962; Sanguineti 1965; Benjamin 1969; Curi 2013) in lui appare chiara la consapevolezza concettuale di un cambio di status del poeta rispetto

alla lunga stagione aristocratica. Tra la seconda metà del Settecento e il primo decennio dell'Ottocento, come ha spiegato più chiaramente di altri Pierre Bourdieu (1979), avviene una mutazione radicale dell'ordinamento storico e filosofico che aveva retto il mondo almeno dall'Umanesimo in avanti. L'ordine simbolico del mondo che precede la metà del Settecento e che poi trova il proprio termine nella Rivoluzione francese è retto dal fatto che la nobiltà, che ne occupa il vertice, è in grado di riconoscere sé stessa per nome o per schiatta. Dalla nascita come diritto ereditario dipendono i caratteri costitutivi della *virtus*, della *certa habitatio* e della *constantia*, che, peculiarmente, caratterizzano il ceto nobile e che ne contrassegnano il ruolo sociale, l'onore e l'onere dell'amministrazione della terra e la conservazione della tradizione. La classe borghese, al contrario, manca di tale principio di regolazione, dal momento che non può contare su un'investitura o su un mandato trascendente (e naturalmente condiviso) che non tragga origine dalla società stessa. È forse per questa ragione che la lenta ascesa ai vertici della società della borghesia elegge una possibile forma di auto-riconoscimento sociale nel giudizio riflessivo. Come ha scritto Terry Eagleton (1990), la borghesia attribuisce alle nuove forme di autonomia e autodeterminazione proposte dall'estetica moderna una funzione modellizzante per le proprie aspirazioni politiche. La libertà dai vincoli della committenza, che coincide con l'esaurimento dell'arte come raffinato strumento celebrativo o propagandistico, ha come speciosa conseguenza quella di immettere l'opera letteraria in meccanismi di mercato che la rendono, da ultimo, nuovamente eteronoma (con un effetto di apparente autonomia). L'artista moderno vive così una sostanziale scissione dal momento che la supposta libertà che ha adesso a disposizione dipende in larga parte dalla condizione di declassamento e disoccupazione che patisce e lo costringe a vendere – a prostituire, dice Benjamin – i propri prodotti. In Baudelaire questa cognizione costituisce l'innescò di un atteggiamento di esibita disaffiliazione (cfr. Curi 2013) rispetto al proprio tempo e alla propria classe. Nella sua postura vengono convocate e sovrapposte due modalità apparentemente inconciliabili di rifiuto e opposizione: da un lato il disprezzo snobistico, aristocratico, emblemizzato dalla figura del dandy; dall'altro l'aggressivo, plebeo ricorso a modalità "contraffattorie", diffamatorie e polemiche di natura teppistica (Poggioli 1962). Riposa in questo inedito "contegno" la prefigurazione di ciò che sarà l'avanguardia novecentesca (Sanguineti 1965, 54).

L'atteggiamento di Baudelaire, tuttavia, non solo non è comune rispetto alla nascente sensibilità moderna, ma non corrisponde affatto alla serietà quasi ascetica della ricerca dell'artista, di norma isolato, in lotta con la forma e con la modalità della rappresentazione che eredita dal passato. L'ascendenza romantica di questa immagine di artista, assai diffusa nella sensibilità del secondo Ottocento e del primo Novecento, non è caratteristica dell'atteggiamento di Baudelaire, così come non lo sarà di quello

dell'avanguardia. Già questo basta a ritenere corretta l'impostazione della storiografia letteraria francese (cfr. Pellini 2016, 206-214) che considera la *modernité* come qualcosa che riassume movimenti, tendenze, stili, mode letterarie molto diverse tra loro. Francesca Frigerio (2014) ha giustamente scritto che per il contesto anglosassone l'epoca moderna non si lascia ridurre alla sola linea modernista: la lotta successiva per la legittimazione di una specifica poetica ha di norma tralasciato che la principale caratteristica materiale di questa fase, determinata da cambiamenti di tipo industriale e distributivo, sia stata l'esplosione di un'enorme produzione *middlebrow* e che soltanto questo paesaggio culturale ha reso effettivamente possibile, leggibile e vendibile il modernismo. Certo, chi cercasse di riportare la rappresentazione della condizione moderna a costanti stilistiche o a tendenze generali nella sola produzione *highbrow* troverebbe senz'altro buone ragioni per sottolineare la sostanziale continuità tra le ricerche artistiche di metà Ottocento con quelle dei primi decenni del Novecento. Sia, con ogni evidenza, in ambito narrativo, che, più sorprendentemente, in quello poetico, una periodizzazione sul collaudato modello formalista alla Wellek (1949) darebbe luogo a coriacee linee di continuità. Ma questa continuità tiene scarsamente in conto le condizioni materiali che hanno effettivamente permesso l'emersione, tra gli anni Dieci e gli anni Venti, di alcuni grandi capolavori modernisti (cfr. Frigerio 2014), in base ai quali, col senno di poi, organizziamo le nostre genealogie. Tali condizioni distinguono due momenti diversi nella composizione dei rapporti di forza tra intellettuali, oltre che della produzione letteraria, e la Prima guerra mondiale ne costituisce di fatto il confine. Le rotture storiche, infatti, non sono tali perché introducono regressioni o innovazioni di qualche tipo – mettiamo, nel nostro caso, di un certo trattamento stilistico del materiale estetico – ma perché modificano i parametri e i presupposti con cui si misurano le regressioni e le innovazioni. L'opposta ipotesi, che vede un'irrimediabile frattura tra il realismo ottocentesco e il modernismo, trascura, d'altra parte, il fatto che lo spostamento dell'orizzonte di verità da una dimensione trascendente alla sfera del consenso perseguito dalla logica culturale modernista (Cangiano 2018) è, in realtà, un processo di ben lunga durata. Sebbene non coincida con la crisi moderna della coscienza europea (notoriamente Hazard 1935), che inizia circa due secoli prima, ne è, in sostanza, la ritardata conseguenza nel campo letterario. Perciò concetti come quelli di impersonalità, polifonia, montaggio, oggettualità non sono propri del solo modernismo, ma emergono progressivamente già nel corso dell'Ottocento.

Entrambe le ipotesi, tuttavia, misconoscono l'inestinguibile differenza e la specificità dell'avanguardia. Le ragioni profonde di questa differenza rispetto al resto della produzione artistica moderna indicano che il distacco dell'arte dai rapporti con la vita pratica non è una condizione assoluta e inevitabile, ma è in realtà un processo storico condizionato socialmente. Le avanguardie agiscono attraverso il ricorso insistito e organizzato "militarmente" a proporre sul mercato oggetti sempre più privi di valore

d'uso, ma intrinsecamente forniti di un sorprendente valore di scambio. È perciò vero che l'avanguardia, in pieno spirito modernista, sfrutta a proprio vantaggio la ricerca della novità, e si pone in ciò in stretta omologia con le regole della produzione capitalista. Ma per Futurismo, Dada e Surrealismo questa omologia è esplicitamente una strategia di conflitto, del resto sottolineata dall'uso, a propria volta metaforico, del lessico militare. Come sostiene Bürger (1974), l'alienazione dell'uomo borghese trova nelle forme dell'espressione artistica un terreno di rinvenimento della propria totalità perduta. Se nel corso della sua esistenza pratica egli è costretto ad agire soltanto secondo fini razionali e per profitto, al contrario l'arte gli offre un (falso) supplemento, capace di riempire questa sua parzialità, consentendogli di sperimentarsi come persona, di dispiegare in maniera totale le proprie facoltà. Ciò presuppone una radicale separazione tra l'ambito estetico e la vita economico-produttiva e occulta il fatto decisivo per il quale il primo, nella modernità, esiste soltanto *sub condicione* del secondo. L'aggressione delle avanguardie investe questa separazione: riportare l'arte al centro della vita o fare della vita una forma d'arte significa negare un'esistenza interamente sovrintesa da finalità utilitaristiche e razionali e, allo stesso tempo, significa mostrare la natura illogica e irrealistica della sbandierata autonomia del fatto estetico. La prima parte del Manifesto del Surrealismo del 1924, come si ricorderà, è quasi totalmente incentrata su questo punto. Ma, più in generale, tutte le avanguardie, in contrasto con qualsiasi dimensione contemplativa della fruizione dell'arte, esprimono il tentativo, disperato e impossibile – disperato e impossibile perché restano movimenti borghesi, del tutto interni al mondo che disprezzano – di organizzare una nuova prassi vivente a partire dall'arte. La condizione che fa degli avanguardisti delle “sentinelle avanzate” (Marinetti 1968, 7), non si raggiunge solo attraverso il rifiuto del canone letterario o il rifiuto del ruolo tradizionale del poeta (cfr. Curi 2009), e dunque attraverso una prospettiva inedita di poesia, sebbene entrambe le cose si possano agilmente ritrovare in tutte le avanguardie. La vera scommessa del Futurismo, poi ripresa da Dada e dal Surrealismo, consiste in un attacco scoperto allo status dell'arte nella società borghese, attraverso l'aggressione al suo mercato e il corrispondente attacco al suo rovescio, ovvero al museo. Come ha scritto ancora Bürger, le avanguardie “non negano una precedente impronta dell'arte (uno stile), ma l'istituzione arte in quanto qualcosa di separato dalla vita concreta degli uomini” (1974, 59). Per farlo adottano una strategia peculiare che unisce in modo paradossale l'idea mercantile di novità, l'irrisione delle logiche di eteronomia dell'arte in epoca capitalista e una feroce denuncia dell'illusione di ogni autonomia dell'arte (e dell'artista). Dall'ambito estetico, in questo modo, si colpisce direttamente quello economico (il mondo dominato dall'unico fine del profitto) e quindi quello politico (le relazioni tra gli uomini e le istituzioni mediate da tale fine). La dissacrazione del buon gusto come codice sociale della modernità borghese non si traduce più soltanto nel potenziale allargamento dello spazio del poetabile (come avveniva presso i

romantici) e nemmeno di ciò che è rappresentabile in chiave seria dalla letteratura, come nelle “poetiche dell’insignificante” (Pellini 2016) dal naturalismo al modernismo. Non è più soltanto l’appropriazione letteraria di un lessico, di un tono o di uno stile precedentemente inammissibile. È un atto di diserzione rispetto alle grammatiche comportamentali inscritte nel campo estetico. L’eccentricità e l’esibizionismo dell’avanguardia, espresse ora dal presentismo, ora dal primitivismo e ora soprattutto dall’antagonismo verso il pubblico sono mezzi per dar voce ad una dissidenza antiborghese ad un tempo aristocratica e plebea, come indicato, appunto, dall’esempio di Baudelaire. Ma, in più, nell’avanguardia tutto questo si configura come un’astuzia, una scorrettezza impropria, perseguita in maniera fredda e gratuita, che colpisce duramente il faticoso lavoro del buon artista-artigiano, per così dire, e specialmente di colui che coltivi atteggiamenti di progressismo sperimentale. Come ha indicato Edoardo Sanguineti, l’avanguardia compie un movimento che, per un verso, indica “l’ispirazione eroica e patetica a un prodotto artistico incontaminato, che possa sfuggire al giuoco immediato della domanda e dell’offerta” e per l’altro “il virtuosismo cinico del persuasore occulto che immette nella circolazione del consumo artistico una merce capace di vincere, con un gesto sorprendente e audace, la concorrenza indebolita e stagnante di produttori meno avvertiti e meno spregiudicati” (Sanguineti 1965, 54). In altri termini, l’avanguardia pone sul mercato un oggetto apparentemente invendibile, con la cinica consapevolezza che esso, per la natura irrazionale e interessata al solo profitto del mercato stesso, troverà i propri acquirenti, tagliando fuori i concorrenti. Come si capisce, qui, a differenza di tutta l’estetica modernista, non importa affatto l’oggetto, ma il meccanismo, come dimostra in maniera leggendaria la *Fontana* (1917) di Duchamp.

Ora, il punto fondamentale che vorrei sottolineare in questo contesto è che per intendere e pensare l’arte non come discorso autonomo sull’uomo ma come autoriflessione eteronoma sulla società che produce una certa idea di uomo e dunque anche di arte abbiamo dovuto attendere che si sviluppasse un ragionamento teorico sopra le avanguardie primo-novecentesche. Non è dunque un caso che quel ragionamento teorico sia stato promosso, se non esclusivamente, certo massicciamente e in misura decisiva dalle neoavanguardie, la cui collocazione nelle storie letterarie ha sofferto di una indecisione tassonomica simile a quella con cui frettolosamente si è cercato di diluire l’avanguardia del primo Novecento nel mare magnum del modernismo. Il parallelo è interessante: così come le avanguardie storiche sono movimenti moderni, impropriamente assimilati al modernismo, specie dai contesti culturali in cui esse non hanno di fatto operato, o dove lo hanno fatto soltanto in parte o in maniera incompiuta (il vorticismismo nel Regno Unito), così le neoavanguardie sono movimenti postmoderni, nel senso che nascono dopo la grande faglia storica rappresentata dal secondo Dopoguerra e dalla terza rivoluzione industriale, ma certamente non sono assimilabili

alle poetiche postmoderniste. Le neoavanguardie si pongono sul crinale di due stagioni culturali profondamente differenti. Come ha scritto diversi anni fa Raffaele Donnarumma a proposito del contesto italiano, il Gruppo 63 “da un lato enfatizzava la logica stessa del moderno, portandola a un punto di rottura; dall’altro, era dentro il corso del mondo, esibiva quella degradazione dell’arte che la società di massa perseguiva e dava voce a parte di quell’antagonismo sociale che, già manifestatosi con i beatniks e poi esploso con il Sessantotto, avrebbe colpito quell’ordine e quella tradizione” (Donnarumma 2003, 65). Se rifiutiamo l’idea che concepisce il Novecento come blocco continuo di avanguardie, balza all’occhio che tra avanguardie storiche e neo-avanguardie non vi sia soltanto uno iato temporale di vari decenni. Vi è piuttosto una distinzione, anche troppo evidente, imposta da quel “neo-” che trasforma in storiche le avanguardie del primo Novecento, e si tratta, appunto, della funzione storicizzante che le neoavanguardie hanno praticato sul concetto stesso di avanguardia, preservandone la differenza costitutiva, ovvero facendo dell’avanguardia un’arte da museo, secondo una nota espressione sanguinetiana. Laddove le avanguardie storiche avevano concentrato gli sforzi teorici in direzione di manifesti che ad un tempo chiarissero e imponessero una determinata poetica, le neoavanguardie hanno in genere evitato imperativi categorici lasciando spazio al contrario ad una dialettica interna spesso anche accesa. La differenza decisiva non è dunque “di grado” ma di contesto: cambia il funzionamento della sfera pubblica, del mercato, dei media e quindi cambia il significato del “fare avanguardia”. Nel secondo Dopoguerra l’avanguardia fronteggia un’industria culturale completamente mutata, organizzata da un mercato assai flessibile, ormai del tutto abilitato a inglobare rapidamente il nuovo, trasformandolo in stile o in moda. Ciò che per l’avanguardia storica era possibile come rottura totale tramite lo scandalo (la marinettiana “voluttà di essere fischiati”), nel contesto in cui operano le neoavanguardie diventa spesso inefficace: lo spettatore, sempre più emancipato, rigetta o assorbe con facilità tali espedienti, e ne risulta in larga misura “impermeabile”. L’addomesticamento dell’avanguardia passa anche attraverso due espedienti retorici impiegati più o meno inconsapevolmente dalla storiografia letteraria: considerare d’avanguardia tutto ciò che è radicale da un punto di vista stilistico; utilizzare in senso metaforico l’espressione avanguardia per caratterizzare tendenze e poetiche dell’intera storia letteraria, finendo per considerare la modernità come un susseguirsi di manifestazioni di avanguardia. Alcuni neoavanguardisti radicalizzano la natura sovversiva delle proprie manifestazioni, esprimendo il proprio disgusto anche attraverso il disgustoso: la rottura dell’ordine rappresentativo dell’arte passa esattamente attraverso la rappresentazione del più decisivo degli interdetti kantiani sulle possibilità del bello. Da una parte, l’intento è mostrare che l’arte stessa non è altro che la presentazione di ciò che è abietto in forma di piacere assoluto, è insomma il disgusto come forma escrementale e distruttiva e insieme come godimento innocente. Dall’altra però la neoavanguardia, rispetto all’avanguardia

storica, tende a rinunciare volontariamente al mandato eroico del proprio intervento; fa a meno, insomma, di quel miraggio di purezza – poter riattivare la vita contro la passività dell'arte sublimante – sottraendosi alla sublimazione, come avviene programmaticamente nell'Internazionale Situazionista. Alla provocazione del ribelle primo-novecentesco fa seguito la progettazione ordinata del disordine del rivoluzionario, del sabotatore consapevole. Allo “shock esterno” si sostituisce il lavoro interno sui codici, sui dispositivi, sui linguaggi della comunicazione. La separazione e il rifiuto, ancora romantici, sono rimpiazzati dal tentativo, già espresso peraltro dall'ultima avanguardia storica, cioè dal Surrealismo, di occupare posizioni strategiche, esercitando autorevolmente forme di egemonia culturale. Così le pratiche d'avanguardia si distribuiscono, si specializzano, entrano in circuiti editoriali/mediatici differenti.

Tutto ciò ha contribuito non poco all'elaborazione della critica più nota e severa rivolta alle avanguardie secondo-novecentesche, ovvero che, al netto del loro radicalismo formale, le neoavanguardie non sarebbero state altro che l'espressione più organica della nuova industria culturale. Tali accuse, tipicamente rivolte, per esempio, contro il Gruppo 63 in Italia, ma, in qualche modo, riferibili anche al Nouveau Roman, o a *Tel Quel* in Francia, nascondono preoccupazioni assai più generali, che colpiscono il significato profondo e intimo anche di Futurismo, Dada e Surrealismo, ovvero attaccano le tecniche con cui le avanguardie sperimentano il conflitto. Ciò riguarda, più specificamente, l'accettazione avanguardista delle condizioni storiche: così come il Futurismo prende atto che la seconda rivoluzione industriale ha realizzato e superato la mitologia, e che la velocità della macchina ha irreversibilmente modificato la percezione – “lo spazio e il tempo bruciarono sul colle” –, così come Dada e Surrealismo prendono atto che la logica e il sapere razionale occidentali hanno condotto l'Europa verso il baratro morale, inaccettabile e rivoltante, della Prima guerra mondiale, nello stesso modo anche il Gruppo 63 e i gruppi internazionali di poesia visiva e di poesia concreta prendono atto che la nascita del neocapitalismo comporta la fine delle lingue letterarie, l'Internazionale Situazionista prende atto che l'unico modo per evitare la feticizzazione commerciale dell'arte sia “detournare” lo spazio in cui l'arte come manifestazione sociale ha effettivamente luogo, il movimento nucleare prende atto che l'esplosione dell'atomica e la guerra fredda comportano la necessità di dar compiuta e giustificata rappresentazione ad un'alienazione di ordine essenzialmente comunicativo e formale. Insomma, il “presentismo” delle avanguardie è in realtà, da sempre, la prima delle tecniche del conflitto che esse mettono in campo, e consiste, in sostanza, nella totale, cinica mancanza di nostalgia o di rimpianto per le condizioni storiche del passato, molto spesso difese con forza dall'establishment culturale (anche da quello più dichiaratamente progressista). Le avanguardie accettano in positivo e anche in negativo le condizioni storiche all'ordine del giorno. La differenza tra le prime e le seconde avanguardie, da questo punto di vista,

consiste nel fatto che per queste ultime la spinta dal presente verso il futuro porta con sé anche l'esigenza di recuperare nell'esperienza complessiva del primo Novecento la discontinuità rappresentata dalle avanguardie storiche. Alla loro attività si accompagna, dunque, non raramente la piena consapevolezza non soltanto di aprire una nuova epoca, ma soprattutto di chiudere quella precedente, assecondando un sentimento che altrove ho definito ottimismo-apocalittico. Ciò, oltre a trovare uno straordinario parallelo con la stagione letteraria statunitense dei primi anni Sessanta, è anche alla base del fraintendimento che vuole le neoavanguardie come ultimo momento del cosiddetto *high modernism*. Non può non venire in mente l'etichetta italiana *I Novissimi*, apripista della stagione neoavanguardista del Gruppo 63, che, per testimonianza dei suoi stessi ideatori, sintetizzava proprio due opposte polarità: novità e apocalisse. Come dichiarato dai suoi stessi ispiratori l'etichetta risultava "più ambigua possibile, perché pigliava due piccioni con una sola fava" andando a significare "da un lato gli ultimi semplicemente, i più giovani e innovativi, ma dall'altro lato gli ultimi, cioè quelli che chiudono veramente un ciclo" (Sanguineti 2005, 89). Se il discorso *a posteriori* sembra riconnettere il gruppo all'ultima fase del modernismo europeo – "dopo di noi il diluvio" – non è difficile scorgere che, *a priori*, il significato de *I Novissimi* si colloca in un terreno ambiguo, siccome, ad un tempo, contribuisce ad accelerare il tramonto di una certa idea di cultura e si fa testimone, esaltando tale crepuscolo, della fine di un'epoca.

È proprio questa innervatura incipite che rende il nuovo delle neoavanguardie ambiguo, relativo, strategico, essenzialmente diverso rispetto al nuovo modernista: il suo movimento non è più proiettato verso il domani come promessa di fondazione, ma si rivolge a un oggi da pensare, secondo un celebre motto di Charles Olson, come un mattino di cui il poeta è archeologo. Questa inclinazione, unita all'attenzione metalinguistica, al riuso di universi semiotici e di strutture prosodiche, al freddo ricorso al già scritto o al già realizzato, e alla polemica con l'impegno politico diretto o contenutistico, connette le neoavanguardie al clima che, con varie approssimazioni, chiamiamo postmoderno. Ma mentre i postmodernisti tendono a reimpiegare scarti formali e procedure d'avanguardia per fini eminentemente letterari (anche quando la posta in gioco è la legittimazione di una nuova posizione nel campo), i neoavanguardisti, sul modello delle avanguardie storiche, continuano a reagire con obiettivi extraletterari alla condizione materiale e storica del loro essere artisti. Anche questa dialettica non è troppo diversa da quella tra avanguardie storiche e modernismo. A ben vedere, infatti, mentre l'arte modernista, anche nei suoi momenti più radicali, tende a puntellare le rovine del mondo, dandogli rappresentazione, tenendo insieme lirismo e crollo della tradizione, risemantizzando il mito e insistendo sulle poetiche del frammento, l'arte d'avanguardia, al contrario, scuote quelle rovine, impiegando espedienti stilistici spesso simili, ma per farle definitivamente cadere. L'arte d'avanguardia, in altri termini, non è

arte sperimentale, se non in modo apparente ed epidermico. Non è arte nuova, nel senso molto romantico di arte guidata dal genio individuale che non conosce o disconosce modelli. Avanguardia significa soprattutto arte contro o anti-arte: arte contro il mercato, arte contro l'idea d'arte, arte contro la condizione di degradazione e disoccupazione cui la società borghese induce l'artista moderno. Arte contro l'artista moderno, contro il genio individuale. Avanguardia significa considerare tutta l'arte, anche la migliore arte di ricerca del proprio tempo, come merce. Avanguardia vuol dire in particolare sottrarre l'arte dall'innocuo e neutralizzante campo dell'estetica e utilizzarla come strumento epistemologico, come percorso vitale e politico di riconquista di sé e di liberazione dell'uomo dalle catene materiali e simboliche che ne limitano l'esistenza.

La natura di questo dissenso, soprattutto nelle neoavanguardie, entra in aperta collisione con qualsiasi forma di impegno politico che passi dalla posizione manifesta dell'autore o dalla semplice tematizzazione di contenuti impegnati. Forme narrative e poetiche che, strutturalmente, riconfermano la comunicazione dominante non possono pretendersi veicolo giustificato di un contro-discorso: il conflitto, per la neoavanguardia, non "esprime" un contenuto nuovo, ma mostra il funzionamento ideologico di quelle forme che, come vuole Marshall McLuhan, esprimono il vero contenuto dell'arte. L'impegno si sposta, per questo, dal livello delle tesi a quello della natura e della possibilità espressiva dei dispositivi: dal messaggio alla condizione di possibilità del messaggio, dall'enunciato alle grammatiche che lo rendono persuasivo, naturale, innocente. Da questo punto di vista, anche un critico attento come Bürger non sembra accorgersi che le avanguardie degli anni Cinquanta e Sessanta non sono semplicemente la riproposizione sterile e anzi perfettamente inscritta nei meccanismi del mercato di pratiche e tecniche di dissenso che nella società neocapitalistica non scandalizzerebbero più nessuno. Se l'attacco delle avanguardie storiche all'istituzione dell'arte ha reso riconoscibile l'arte come istituzione, è solo attraverso questa ripetizione nel secondo Dopoguerra, peraltro rinnovata nei modi e anche nelle finalità, che siamo stati in grado di reinscrivere quelle prime esperienze, altrimenti destinate alla rimozione o all'addomesticamento, in forme rinnovate di dissenso e di opposizione. Come indicato correttamente da Renato Poggioli, in piena riemersione dell'avanguardia degli anni Sessanta, "la ricostruzione intellettuale di situazioni storiche diverse da quella presente" (1962, 27) è decisiva per la comprensione di movimenti che sono interni alla storia delle arti e della letteratura solo in modo epidermico e dunque sono interpretabili con categorie estetologiche solo parzialmente. In effetti, a discredito delle neoavanguardie viene di norma avanzata una seconda critica, tanto tigliosa, quanto ingenua sul piano teorico e ingiusta su quello storico, ovvero sia che le neoavanguardie produrrebbero testi non all'altezza delle dichiarazioni di poetica e della loro stessa teorizzazione. L'errore di prospettiva, in questo caso, riguarda il fatto che le opere d'avanguardia non assumono

per definizione i criteri di qualità invocati dai loro detrattori. Come ha ribadito Fausto Curi (2013), la poesia d'avanguardia è sempre antipoesia, la narrativa d'avanguardia è sempre antinarrativa, la pittura d'avanguardia è sempre antipittura. L'opera d'arte d'avanguardia nega in modo programmatico l'unità significativa dell'opera d'arte, così come nega la categoria di produzione o di genio individuale. Al di là delle sue diverse incarnazioni storiche – dalla tavola parolibera al collage, dal non-sense al ready-made, dall'antiromanzo alla poesia concreta – l'arte d'avanguardia apparirà inevitabilmente fredda e concettuale ai suoi nemici per una ragione assai semplice: lo è (e vuole esserlo). Se, infatti, l'opera d'arte tradizionale cercherà per propria natura di occultare il fatto che è stata creata, al contrario l'opera d'avanguardia si presenterà sempre in modo esplicito e dichiarato come creazione artificiale, come artefatto.

La teoria dell'arte d'avanguardia risemantizzata dalle neoavanguardie ci spinge, in definitiva, a spostare nuovamente l'attenzione da dentro l'arte alle condizioni che la rendono socialmente possibile; dall'estetico al politico; dal culturale all'economico; dal sovrastrutturale alla struttura di cui tutte le posizioni intellettuali disponibili non sono che sintomi. Da quest'ottica, la modernità letteraria non può coincidere con l'epoca moderna; il modernismo non può coincidere con la modernità letteraria; l'avanguardia, ovviamente, non può coincidere con il modernismo. Allo stesso modo, la postmodernità non coincide con il postmodernismo, e la neoavanguardia – pur situandosi storicamente “dopo” la grande faglia del secondo Dopoguerra – non è riducibile alle poetiche postmoderniste. È piuttosto istruttiva (oltre che certamente condivisibile) la recente proposta della categoria di neomodernismo per spiegare la persistenza (o la riattivazione) di posture, ambizioni e vincoli formali che non coincidono né con la manieristica testualizzazione del mondo postmodernista, né con la logica neoavanguardista dell'antiromanzo o dell'anti-poesia. È da notare che, come ha scritto Tiziano Toracca (2022), il “neo-” che separa questa esperienza da quella propriamente modernista non può essere inteso soltanto in chiave cronologica ma, di fatto, va pensato in maniera interpretativa (sul modello del neo- della neoavanguardia, dunque). La ripresa del modernismo, che è anche la ripresa di un progetto emancipativo (interrotto o meno che sia stato), di una fedeltà alla sperimentazione e alle risorse epistemologiche della letteratura, non può comunque sfuggire alla forte discontinuità imposta dalle condizioni materiali e storiche esterne. La resistenza della forma-romanzo (per quanto sperimentale, disarticolato, metariflessivo esso voglia essere) o del linguaggio poetico (per quanto quotidiano, piano, deliricizzato o neocrepuscolare) e, più in generale, del progetto conoscitivo del realismo moderno (certo, come mimesi mediata o come impiego di secondo grado delle risorse stilistiche moderniste) si accompagnano nel neomodernismo a una decisa torsione pubblica degli argomenti. L'ingresso della crisi della storia (società, politica, lavoro, potere) tra le urgenze dell'individuo, entro la prospettiva testardamente soggettiva della rappresentazione, è parte ed effetto della

condizione postmoderna. La proposta dell'etichetta dimostra che, come nella modernità, anche nella postmodernità convivono poetiche, declinazioni artistiche, modi della rappresentazione diversi, alcuni dei quali assumono i caratteri di una poetica che definiamo, almeno dalla fine degli anni Settanta, postmodernismo. Ma la logica culturale postmoderna esercita verso il postmodernismo un fortissimo potere assimilante, confusivo. Spetta alla critica separare, costruire simmetrie altre, cercare discontinuità in periodizzazioni e tassonomie apparentemente condivise. La faglia nevralgica, evenemenziale, che separa modernità e postmodernità è dunque decisiva per rendere leggibile – attraverso le differenze – la specifica modalità con cui la critica ha rinegoziato il rapporto tra forme estetiche, istituzioni culturali e condizioni storiche della loro possibilità. Occorre anzi tener conto di una evidenza paradossale: il concetto stesso di modernismo è, in larga misura, un prodotto posteriore – un costrutto storiografico che si stabilizza pienamente quando diventa necessario nominare un “prima” in opposizione a un “dopo”, cioè quando l'emergere del postmoderno impone retrospettivamente la definizione di un modernismo come blocco relativamente coerente. È già stato ampiamente dimostrato dalla critica (cfr. Cianci 1991; Toracca 2022) che la pionieristica proposta del termine *modernism* avanzata da John Crow Ransom e da Laura Riding e Robert Graves, in riferimento alla sperimentazione poetica anglosassone degli anni Venti, non ebbe sostanzialmente alcun seguito (cfr. Calinescu 1987). Si deve invece ai lavori di critici della generazione successiva, come Irving Howe (1967) e Harry Levin (1966), lo sdoganamento del termine, da subito inteso in contrapposizione con la prima produzione postmoderna. È, quindi, rispetto a questa faglia che le proposte tassonomiche sulle configurazioni complessive dell'epoca moderna e contemporanea, lungi dal configurarsi come un esercizio meramente classificatorio dei fenomeni estetici, diventano per propria natura proposte politiche. Diversi anni fa, Giovanni Cianci invitava la critica a disarmare l'insistente e incontrollabile utilizzazione ideologica del concetto di modernismo, dismettendo possibilmente i “paradigmi onnicomprensivi” per tornare a “più euristiche micrologie, orientate verso la pluralità e la specificità intrinseca dei singoli modernismi” (Cianci 1991, 40). Questa richiesta, che ha dalla sua la forza del buonsenso e rimanda evidentemente a una sorta di deontologia professionale, richiamando il critico al suo principale lavoro di interprete e di filologo, sembra tuttavia ignorare che il solo impiego del termine è, di fatto, una proposta politica. Discutere periodizzazioni e tassonomie del modernismo e del postmodernismo (per esempio indicando la differenza costitutiva di avanguardie e neoavanguardie entro le logiche culturali egemoni in epoca moderna e postmoderna, come si è provato a fare qui) è l'unico modo di porre in discussione gli assetti vigenti delle cose, i parametri e i protocolli attraverso cui consideriamo acquisizioni e regressioni nella storia letteraria e tramite i quali selezioniamo le opere, i testi, gli autori degni della nostra attenzione.

BIBLIOGRAFIA

- ANCESCHI, L. 1983. *Progetto di una sistematica dell'arte*. Modena: Mucchi.
- BARILLI, R., CURI, F., LORENZINI, N. (eds.). 2005. *Il gruppo 63 quarant'anni dopo*. Bologna: Pendragon.
- BENJAMIN, W. 1969. *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Zwei Fragmente*. Ed. by R. Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BOURDIEU, P. 1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit.
- BÜRGER, P. 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- CALINESCU, M. 1987. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press.
- CANGIANO, M. 2018. *La nascita del modernismo italiano: filosofie della crisi, storia e letteratura*. Macerata: Quodlibet.
- CIANCI, G. 1991. *Modernismo/Modernismi: dall'avanguardia storica agli anni Trenta*. Roma: Bulzoni.
- CURI, F. 2009. "Canoni, poetiche, modelli, avanguardie." In G. Angeli (ed.). *Tradizione e contestazione IV. Le avanguardie: canone e anticanone*, 13-29. Firenze: Alinea.
- . 2013. *Piccola storia delle avanguardie da Baudelaire al Gruppo 63*. Modena: Mucchi.
- DONNARUMMA, R. 2003. "Postmoderno italiano: qualche ipotesi." *Allegoria*, 15/43: 56-85.
- EAGLETON, T. 1990. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell.
- FRIGERIO, F. 2014. *Modernismo e modernità. Per un ritratto della letteratura inglese 1900–1940*. Torino: Einaudi.
- HAZARD, P. 1935. *La crise de la conscience européenne (1680–1715)*. Paris: Boivin.
- HOWE, I. 1967. *Decline of the New*. New York: Harcourt, Brace & World.
- LEVIN, H. 1966. *Refractions: Essays in Comparative Literature*. New York: Oxford University Press.
- MARINETTI, F.T. 1968. *Teoria e invenzione futurista*. Ed. by L. De Maria. Milano: Mondadori.
- PELLINI, P. 2016. *Naturalismo e modernismo: Zola, Verga e la poetica dell'impersonalità*. Roma: Artemide.
- POGGIOLI, R. 1962. *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologna: il Mulino.
- SANGUINETI, E. 1965. *Ideologia e linguaggio*. Milano: Feltrinelli.
- TORACCA, T. 2022. *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*. Palermo: Palumbo.
- WELLEK, R., WARREN, A. 1949. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace.