

Teorie dell'avanguardia tra materialismo e idealismo.

The death of the avant-garde is a product of the concomitant logical evacuation of its founding terms and especially of its social mission. It occurs at the moment when devolutionary inevitability is read backward through the history of avant-gard discourse. The language of advance or opposition, of rebellion and originality, is voided all the way back to the avant-garde's founding documents.

(Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant-Garde*)

È ormai opinione unanime nella critica mettere in relazione diretta l'avvento della moderna società capitalista con la nascita delle avanguardie. (tra gli altri Asor Rosa 2004: 43; Bürger 1990: XI; Calinescu 1977: 96; Curi 2001: 106; Ferroni 1996: 117-118; Murphy 1999: 6; Mann 1991: 7; Poggioli 1962: 124; Rossi-Landi 1994: 104 Russell 1985: 5) Questo è l'orizzonte discorsivo che prendo in considerazione.¹ In generale, sembra legittimo affermare anche che l'avanguardia coglie e rielabora le contraddizioni del capitale prima elencate. Storicamente tende ad un universalismo che supera le mere connotazioni nazionali. Questo è valido sia per quanto riguarda gli obiettivi pragmatici delle varie poetiche – si veda l'idea di “alfabeto stellare” di Velemir Chlebnikov (1885-1922) – sia per la dimensione transnazionale degli stessi movimenti – il surrealismo, ad esempio, contamina vari sistemi letterari dell'Europa continentale, fino alle isole Canarie e all'America Latina. (Morelli 1998: 183-208) L'avanguardia inoltre si confronta e a volte assimila l'impatto sociale e antropologico dell'innovazione tecnologia. Secondo la prospettiva dei rispettivi movimenti, a volte ne assume in pieno il carattere migliorista – è il caso della “modernolatria marinettiana” (Sanguineti 2001: 36) – a volte, le oppone un rifiuto integrale, denuncia l'alienazione che ha cancellato il sogno di un'epoca più piena – è il caso dell'espressionismo di Georg Trakl (1887-1914). Infine, ma questa è una caratteristica che taglia diagonalmente l'arte moderna, la produzione e il recupero del nuovo passa attraverso una distruzione necessaria della tradizione artistica preesistente – tra i tanti possibili esempi, citerei la veemenza della polemica anti-passatista dei futuristi.

Tuttavia l'avanguardia, come ogni altro fenomeno culturale, non fotografa semplicemente una data situazione, ma ne è parte, né è profondamente implicata e partecipa al suo divenire. Una precisazione utile in merito è quella di Asor Rosa:

il concetto d'avanguardia nasce (e forse anche è destinato a morire) con questo tipo di società, e precisamente da un diverso rapporto rispetto al passato fra lavoro intellettuale e divisione sociale del lavoro. (2004: 43)

Asor Rosa mette in luce almeno due tra i vari elementi della relazione tra capitalismo e arte d'avanguardia. Il primo, la divisione del lavoro, il pilastro del modo di produzione capitalista, consiste, come noto, nell'espropriare da condizioni sociali precedenti (Stato, Mecenati, Istituzioni) un esercito di lavoratori i quali poi per sopravvivere devono soggiacere al vincolo del salario. Gli intellettuali dunque, diventano produttori "di beni che materiali non sono dal punto di vista della configurazione interna del prodotto, ma si comportano come beni materiali in quanto si sottopongono alle leggi universali della produzione e del consumo" (Asor Rosa 2004: 43). Nel vendere la propria forza lavoro sul mercato essi contraggono una dipendenza socioeconomica e subiscono un processo di proletarizzazione.ⁱⁱ (Poggioli: 132-133) Ecco perché Asor Rosa insiste sul concetto di avanguardia come esecutrice di "una sorta di lavoro (e di comportamento) intellettuale" (2004: 43). Il fare artistico, in quanto trasformazione di materiali (linguistici) al fine di confezionare nuovi prodotti, si presenta, non come separata e pura attività dello spirito, ma come un processo materiale pienamente mondano.

Questo è il secondo elemento, la nozione di lavoro artistico come attività, ossia: utilizzo di utensili ereditati e di nuovi messi a punto, intersecarsi di gesti individuali che si dispiegano nella realizzazione dell'oggetto in un sistema già sociale, quindi intersoggettivo. Ne segue anche che, sotto un determinato regime di produzione, il lavoro produca un processo di *alienazione* dell'individuo dal suo prodotto. È chiaro che quest'ultimo avrà una forma *linguistica* e quindi per sua natura finalizzata alla circolazione e allo scambio.ⁱⁱⁱ L'arte che è consapevole di questa riduzione a merce, sarà quella (specificamente l'arte d'avanguardia) che si pone a capo di un tentativo di comprensione e cambiamento di questa condizione.

Tempo fa, Ferruccio Rossi-Landi aveva intrapreso uno studio del "linguaggio come lavoro e come mercato."^{iv} Ricerche importanti, nate proprio nella fase iniziale della *transizione*, e che dimostrano oggi una notevole efficacia come strumenti d'analisi. (Ponzio 2003: VI) L'omologia tra lavoro e linguaggio poggia sul parallelo saussuriano: esecuzione specifica come *parole*, e modalità di lavorazione utilizzate nell'esecuzione in quanto *langue*. Dice Rossi-Landi:

l'inganno della *parole* individuale viene dunque dal fatto che una data parola è rimessa in opera dal singolo parlante; ma questo rende individuale il lavoro del singolo parlante solo nel senso in cui è tale anche il lavoro del singolo artigiano od operaio che, riapplicando un dato modello su materiali, con strumenti e in un ambiente che sono sociali produce *quel* paio di scarpe [...] La lavorazione, quella lavorazione, è individuale perché viene considerata individualmente; ma il *modello della lavorazione è sociale*. (2003: 68)

Questo modello afferma il grado ineludibile di mondanità dell'arte e della confezione di oggetti linguistici contro teorie del significato basate sul linguaggio come fatto privato. Inoltre, permette a

Rossi-Landi di applicare il concetto di alienazione alla sfera linguistica. Prima di addentrarci nella sua definizione vale però la pena notare che l'applicazione di modelli sociologici alla dimensione linguistica offre la possibilità di un salutare bagno nei processi storici. Perché con l'idea di alienazione linguistica, Rossi-Landi sta proiettando una condizione relativa ai rapporti sociali di una *data* società, in un momento determinato del suo sviluppo, sulla scala teorica del linguaggio in generale. Egli precisa che con questa terminologia fa riferimento: “*a quello che si avverte di negativo ma al tempo stesso di rimediabile nella situazione umana complessiva, considerata nella sua realtà storico-sociale*” (Rossi-Landi 2003: 133).^v Storicamente dunque, l'alienazione linguistica sarebbe uno stato di spossessamento rispetto alla produzione linguistica in cui “l'intero processo della produzione e della circolazione linguistica, diventano esterni al singolo parlante proprio con l'assumere la forma istituzionalizzata di un capitale e di un mercato linguistici che nessun parlante può mutare a piacere” (Rossi-Landi 2003: 103).^{vi} La rivolta contro questa espropriazione che tocca le corde più intime della produzione artistica può considerarsi il motore principale dell'avanguardia. In essa, la percezione della perdita di *agency* diventa la forza creativa e distruttiva delle sue pratiche discorsive.

Collegata con le varie fasi di sviluppo della società imperialista, o, se si preferisce, neo-capitalista, o come si ama dire oggi, post-industriale, l'avanguardia, rinnovandone i modi e le tecniche replica il suo assalto ai capisaldi culturali di quella società ogni volta che questa produce condizioni oggettive tali da imporre forme di contestazione radicale al suo assetto. (Curi 2001: 106)

L'antagonismo del suo discorso la mette in marcia, ma nella marcia verso il cambiamento della condizione storica, l'avanguardia si trova in una posizione minoritaria, per questo il termine stesso ha un'origine militare: è il reparto avanzato di una formazione. Ma ci sono almeno due accezioni del termine. La prima, che segue le strategie di scontro tra eserciti schierati, è stata recentemente utilizzata da Paul Mann, il quale afferma che “the avant-garde is an elite and expendable shock troop; it attacks with such intensity that it often destroys itself on the enemy's line, serving in death as a bridge for the army it follows it” (1991: 45). La metafora di Mann sottolinea il carattere di opposizione assoluta che contraddistingue l'avanguardia; l'estremo sacrificio a favore del grosso dell'esercito, che comunque è già altro dalla *sua* avanguardia – ed è altro proprio per la funzione: il grosso dell'esercito conta, si presuppone, non più sullo shock della sorpresa ma sul peso della forza d'urto.

L'altra accezione, sulla scorta del modello della guerra asimmetrica e sostanzialmente più aperturista, è quella che offre Asor Rosa. Qui la contestazione radicale, giocata da una posizione marginale, mette in luce una lotta che si combatte:

contro un nemico assai forte e multiforme, senza avere né retrovie né possibilità di ripiegamento alle spalle né ali organizzate (alleanze) sui fianchi dello schieramento, e soltanto con la speranza di saldarsi un giorno con un grosso esercito di forze fresche ma giovani e inesperte, disperso in un qualche punto della pianura, oltre le fila serrate dell'esercito nemico. (2004: 53)

Viene meno il carattere della logica militare classica, e l'avanguardia non si spende tutta nell'assalto perché, essendo isolata, deve stare nella situazione, contare sull'imprevedibilità e sull'emergere di nuovi e più favorevoli fattori.

Si tratta di metafore profonde ma distinte. Nella loro differenza si possono evidenziare due tendenze che, come vedremo più avanti, saranno declinate da diverse teorie critiche e anche da diversi progetti poetici d'avanguardia. La necessaria sovversione della pseudo-naturalità del modello sociale vigente, quindi il carattere negativo-oppositivo dell'avanguardia può essere inteso in senso nichilistico (Mann), di svuotamento tragico, oppure in un senso (Asor Rosa) più produttivo: in cui l'avanguardia rappresenta "il possibile che diventa storia." Anche quest'ultima alternativa sa che "la storia però, di norma, è il reale, non il possibile, e solo il reale può generare un altro reale" (Curi 2001: 111). Come ogni attività artistica anche l'avanguardia, nonostante il proprio mandato sociale, agisce nei limiti formali artistici che le sono costitutivi. Per questo, come vedremo più avanti,

talune forme di ambiguità proprie della produzione artistica, che spesso le vengono rimproverate come segno di una sua inefficace risposta ai problemi che il tempo le pone [...] rappresentano il frutto di questa scissione profonda e antagonistica nella stessa divisione sociale del lavoro, e della loro impossibilità di risolverla in termini puramente formali. (Asor Rosa 2004: 47)

La condizione di inferiorità, di marginalità risulta dallo stato di cose in cui si trova ad operare. Superiorità d'intenti, ma limiti materiali che la rendono più debole di quanto i proclami dei propri manifesti vogliano ammettere. L'obiettivo di incidere sulla società è realizzabile solo entro i confini formali delle opere, cioè risiede nella speranza di "to alter all those extraliterary relationships that also involve language" (Dworkin 2003: 4) Le poesie non possono risolvere i problemi sociali, e se non cambiano anche le strutture che regolano i modi di produzione, l'avanguardia viene soffocata presto dai meccanismi di controllo.^{vii} Se alla coscienza non si unisce una prassi adeguata gli sbocchi effettivi saranno pari a zero. È ciò che José Jiménez ha chiamato giustamente l'ingenuità della promessa di pienezza dell'avanguardia: dimenticare che "la realización práctica del proyecto" oltre ai "procesos de renovación expresiva formal o lingüística" deve fare i conti anche con "la transformación de las estructuras culturales, económicas y sociales" di cui l'arte vive. (1989: 146)

Proprio l'imprescindibile dominio linguistico-formale in cui l'avanguardia si trova a dover operare e la tensione verso un di fuori – la dicotomia irrisolvibile di un'arte che vuole eliminare la sua scissione con la vita (Jiménez 1989: 145; Murphy 1999: 24) – può far cadere nella tentazione di una soluzione illusoria. Cioè nella rappresentazione di una soluzione pacificatoria che però, non solo non è reale, ma può farsi consolatoria, pretesto per non guardare più in faccia alla realtà abiurando di fatto il mandato sociale che animava l'intento artistico originale. Si tratta insomma di una sublimazione, di un esercizio d'irrealtà tale come si dà nelle più vuote forme di realismo o di escapismo. I processi del reale vengono ignorati e arrotondati in un'immagine rassicurante e statica.

Così questa contraddizione genera teorie dell'avanguardia contrapposte che riflettono le due metafore militari prese in considerazione. Quella proposta da Asor Rosa ha un'impronta *materialistica* poiché è ancorata all'analisi delle dinamiche sociali e produttive, cioè concepisce la "contraddizione" come una questione di elementi parziali che sono interrelati – la relazione tra progetto estetico e progetto politico di trasformazione. Quella di Mann legge la continua fine dell'avanguardia a partire da una sorta di "antinomia" – una impossibilità logica irrisolvibile. Dunque, si affida ad una tendenza *idealistica*, nel senso che vede nello svolgersi dei processi materiali il realizzarsi di una verità trascendentale, "a negative totality" (Watten 2003a: 46); o, detto in altri termini, l'idea che l'alienazione linguistica è un dato sostanziale, non storico del fare umano. Ma in ciò vi è un depauperamento per la soggettività, nel senso che questo tipo di "categorie dell'estetica idealistica non sono... semplicemente rivalorizzate, ma permangono come svalorizzate" (Bürger 1990: 5). Le parzialità, le rovine della letteratura precedente rimangono e sono ancora operative, ma come svuotate di qualsiasi valore. Si tratta di quella che Rossi-Landi chiama con acume "filosofia della disperazione," la vera, unica grande narrazione (nascosta) nella post-modernità. (2003: 133)

2.1 Dialettica dell'avanguardia: nuovo vs vecchio.

Attraverso il grande rifiuto che l'avanguardia mette in atto nei confronti del reale si apre la possibilità dell'alterità. L'alterità cade sotto varie denominazioni, una delle più usate è stata quella del *nuovo*. Sono le "parole in libertà" del futurismo italiano o la matrice "produttivista" di quello russo. (Zalambani 2003: 16) Così il processo di "de-estetizzazione" della tradizione, problematizzando la nozione di arte come istituzione, diventa la maniera più diretta per gettare le precedenti forme artistiche fuori dalla nave della modernità. (Bürger 1990: 5; Murphy 1999: 32-33; Ambrogio 1968: 113-115) Ma la ricerca del nuovo come alterità assoluta a cosa mira e cosa produce?

In un interessante parallelo tra l'Edmund Husserl di *Krisis der europäischen Wissenschaft und die transzendente Phänomenologie* (1954) e il T. S. Eliot di *Tradition and Individual Talent* (1920), Luciano Anceschi riassume la dialettica tra nuovo e tradizione nel campo dell'arte nei seguenti termini:

i monumenti esistenti costituiscono tra loro un *ordine che è modificato dall'introdursi nel loro cerchio di una nuova (veramente nuova) opera d'arte*. L'ordine esistente è completo, prima che arrivi la nuova opera; perché l'ordine resista dopo il sopravvenire della novità, l'*intero ordine* esistente deve essere, sia pure di poco, mutato. E questo è l'accordo tra il vecchio e il nuovo, e questa è nelle sue vive articolazioni la nozione di tradizione. (1983: 127)

L'interconnessione che risulta tra i due elementi è propria di una analisi che riesce, in seconda battuta, a trovare una visione sintetica. Interessante è la dinamica temporale che tiene logicamente l'argomentazione. Il nuovo viene ricompreso solo a posteriori, nel mutamento di un intero sistema di relazioni. L'opera veramente nuova non è un *quid* inconoscibile, ma risulta solo in una riconfigurazione di sistema, è un concetto relazionale che non esiste come oggetto puro, extrasistemico. Questo è un principio metodologico cruciale sia nella fenomenologia che nelle forme migliori di materialismo.

Ripensata in questi termini, la dialettica dell'avanguardia ci permette di affrontare la materia da una prospettiva più secolarizzata, o meglio disincantata. Il termine trascendenza perde quell'aurea di inconoscibilità e si dispiega come aperta potenzialità insita nella situazione. Il nuovo perde quella essenzializzazione che lo rende irrelato rispetto al presente, che recide qualsiasi relazione con esso e che non riesce a rappresentarlo se non come un'alterità negativa.^{viii}

Ma per tornare alla specificità storico culturale dell'avanguardia dell'età della *transizione*, se diamo una dimensione anche economico sociale – una dimensione materialistica che a mio avviso la fenomenologia sopporta e anzi sollecita – alla formulazione anceschiana, allora possiamo intuire quale sia stata la relazione tra il discorso della contestazione delle avanguardie del post '68 e il codice di dominio capitalista. Ecco come Marcuse riesce a pensare l'utopico in maniera anti-essenzialista:

la dinamica della loro produttività [delle società contemporanee, n.d.r.] priva la nozione di «utopia» del suo tradizionale contenuto di irrealità: ciò che si proclama «utopico» non è più qualcosa che «non succede» e non può succedere nell'universo storico, bensì qualcosa il cui prodursi è impedito dalla forza delle società stabilite. Le possibilità utopiche sono inerenti alle forze tecniche e tecnologiche del capitalismo avanzato e del socialismo avanzato. (1969: 15, 16)

Si tratta di una concezione del “macchinismo” che tiene in considerazione: il carattere potenzialmente progressivo del dispiegarsi della razionalità delle tecniche produttive e, allo stesso tempo, quello regressivo dell’insorgenza di nuove forme di dominio. In quel preciso momento storico, Marcuse intravedeva nelle istituzioni del sistema capitalista i fattori progressivi favorevoli ad una rottura, ad una trascendenza rispetto al sistema stesso, cioè una rivoluzione che cambiasse i presupposti delle relazioni sociali in vigore. Mentre, per quanto riguarda il fatto artistico, intravedeva una forma d’arte che nella critica alle gerarchie e al sistema di potere vigente fosse in grado di prefigurare un nuovo ordine. Ora però, in che senso possiamo affermare che le possibilità utopiche di rinnovamento del linguaggio e della società sono immanenti alle strutture della società? Come si articola analiticamente la dialettica trascendenza-immanenza?

C’è una maniera di leggere la dialettica immanenza-trascendenza che giustifica una visione dell’avanguardia come opzione esclusivamente formale e astratta. Vediamo come si articola in T. W. Adorno (1903-1969) e J. P. Lyotard (1924-1998) e che rilevanza riveste poi per le poetiche in questione.

2.2 Il versante formalista: T. W. Adorno.

La trascendenza sta in un carattere potenziale della situazione storica. È più un nesso che può attualizzarsi, piuttosto che un oggetto che sta al di là della sfera inter-soggettiva. Una fenomenologia dell’utopia non può infatti essere una sorta di teologia negativa: una teoria fideistica nell’irrealizzabile, di un paradiso ultrastorico. L’intuizione di Marcuse ha il merito di ricondurre alla sfera dell’azione sociale le potenzialità dell’utopico e di mantenere il suo carattere aperto rigiocandolo nell’opposizione tra ciò che potrebbe realizzarsi e ciò che impedisce tale realizzazione. L’elemento negativo di impossibilità non è perciò dovuto ad un carattere sostanziale dell’utopico – l’irreale come l’irrealizzabile – ma a quello storico, potenzialmente oppositivo intrinseco alle dinamiche di produzione – l’irrealizzato come il potenzialmente realizzabile. “La poesia *tramanda* il futuro. Di fronte alle realizzazioni del presente, essa ricorda l’*evidenza*: ciò che non è ancora stato realizzato” affermava Hans Magnus Enzensberger (in Rossi-Landi 1994: 109). La struttura antimetafisica di questa argomentazione trova però, come anticipavo, alcune difficoltà quando si affronta il problema dell’arte, della forma e del rappresentato.

La scuola di Francoforte si è occupata estesamente di estetica e di dinamiche materiali. Un punto condiviso sia da Marcuse che da Adorno è l’idea che la struttura finalistica dell’arte porti con sé la maledizione di una illusorietà che fa, per così dire, torto alla realtà. Si confrontino infatti il seguente passo di Marcuse:

la forma della tragedia fa terminare l'orrore con la fine dell'opera – arresta la distruzione rende... tollerabile e comprensibile l'intollerabile, e subordina il male, l'errore, il contingente alla giustizia poetica. Quest'espressione è indicativa dell'intima ambivalenza dell'arte: denunciare la realtà, e cancellare la denuncia nella forma estetica... questo potere di redenzione e di conciliazione sembra inerente all'arte, in virtù del suo essere arte, in virtù del suo potere di dar forma. (1969: 57)

È la contraddizione che nasce dai limiti linguistico-formali dell'opera. Un simile ragionamento è espresso da questo passo di Adorno estratto dal famoso saggio sull'impegno artistico in opposizione alle posizioni di Bertold Brecht e Jean Paul Sartre:

la cosiddetta configurazione artistica del nudo dolore fisico di chi veniva abbattuto a colpi di calcio di fucile contiene, per quanto alla lontana, il potenziale di estorcere godimento. La morale, che comanda all'arte di non dimenticarla nemmeno per un secondo, sdrucchiola nell'abisso del suo contrario. Attraverso il principio estetico di stilizzazione e addirittura poi tramite la solenne preghiera del coro, l'inimmaginabile destino appare come se avesse avuto un qualche senso; viene trasfigurato, un po' del suo orrore viene eliminato; e già solo per questo non si rende giustizia alle vittime mentre davanti alla giustizia non reggerebbe alcuna arte che eviti le vittime. (1979: 103)

Riassumendo: la *giustezza* (l'adeguatezza contenutistica-formale) dell'opera vanifica la *giustizia* della storia. Il potere catartico dell'arte apre un deficit di realtà che coopera alla riproduzione di mascheramenti della realtà stessa.^{ix}

In Adorno, la questione ha un carattere epistemologico. Il rappresentare l'orrore, anche nelle opere di denuncia di tale orrore, deve per forza di cose dargli forma e voce. Il non dicibile diventa detto e contenuto in maniera che, come da una "torbida metafisica," proprio "nelle situazioni estreme" ne fiorisce poi "l'umano" (Adorno 1979: 103). Paradossalmente allora, l'unica arte in grado di "parlare dopo Auschwitz," l'arte che verrà a capo del sistema di espropriazione totale della razionalità strumentale moderna sarà per Adorno quella eminentemente autonoma e formale. La non-razionalizzazione finalizzante dell'opera che raffigura il mondo sarà così una garanzia rispetto ad una falsa conciliazione con lo stesso. Perciò le opere di Beckett o Kafka sono modelli in quanto "la piccolissima promessa di felicità che vi è contenuta e che non si svende a nessuna consolazione è stata ottenuta a un prezzo non minore della completa, integrale articolazione, fino alla assenza di mondo." Il distanziarsi dal mondo, il rifiuto di proferire, il negare determinazioni empiriche: l'arte non deve riconfigurare, ma abdicare per essere "umanamente degna" del titolo di cui si fregia. (Adorno 1979: 105) Specchio di una realtà obliterata, l'arte si tinge di una tonalità messianica. Il saggio di Adorno si chiude infatti, con la figura Benjaminiana dell'*Angelus novus* di Paul Klee dove

il carattere della rappresentazione “è a-intenzionale, distinto dalla connessione del conoscere, esente da mediazione” (Cacciari 1992: 79).

Questa via negativa che privilegia l'autonomia dell'opera – quindi formalista – trova un suo sviluppo nelle elaborazioni che occupano stabilmente da tempo una posizione centrale nel postmodernismo. La dialettica del *nuovo* si congela in quella dell'*alterità*. Qui, il *nuovo*, come articolazione di un nuovo ordine delle cose, scompare sintomaticamente dalle agende dei critici culturali.

Tuttavia, ci sono due precisazioni che occorre fare prima di mettere a confronto l'idea di arte d'avanguardia di Adorno e quella non troppo distante proposta da Jean-François Lyotard. La prima è che lo stesso Adorno era ben consapevole della via estetizzante-reazionaria (*l'art pour l'art*) in cui l'avanguardia (francese) era spesso caduta. (1979: 106-107) La seconda è che l'analisi di Adorno è saldamente ancorata ad una prospettiva materialistica dei processi culturali, e che seppure attraverso un messianesimo negativo, aspira ancora ad una qualche emancipazione sociale altra rispetto alle dinamiche in atto.^x In estrema sintesi, per Adorno il negativo come limite epistemologico ha ancora una dimensione storica, con Lyotard attiene ad una sfera *originaria*, che investe la sfera del conoscibile in sé.

In Lyotard, più in particolare, questa forza primaria libidinale rappresenta in sé un potere liberatorio che supera oggettivamente l'espropriazione del lavoro da parte del capitale. In questo passaggio su l'alienazione indotta dalla produzione seriale e ripetitiva della catena di montaggio, Lyotard supera il Marx del frammento sulle macchine dei *Grundrisse* puntando paradossalmente non sul potenziale intellettuale, quanto su quello masochistico pulsionale del lavoro materiale stesso:

godimento (*jouissance* nel testo) della *ripetizione dello stesso* sul lavoro, lo stesso gesto, le stesse entrate e uscite dal laboratorio, quante verghe all'ora, quante entrate e uscite dal laboratorio... le *stesse parti del corpo* utilizzate, escludendo tutte le altre e come la vagina e la bocca della prostituta istericamente *desensibilizzate* [...] Sicuramente avete capito che lo diciamo senza alcuna condanna, senza nessun rimpianto, al contrario scoprendo che questa è stata e forse rimane la straordinaria forza, dissimulata dissimulante, del lavoratore, forza di resistenza, forza di godimento nella follia isterica delle condizioni di lavoro che i sociologi chiamano *parcellizzato*, senza accorgersi che queste parcelle possono veicolare delle intensità libidinali proprio *in quanto parcelle*.
(1974 : 132-133)

La prestazione d'opera nel suo carattere fisico di ripetizione insensata, cioè nella sua astrazione formale e riduzione a mero fattore quantitativo – l'uomo come macchina ultraflessibile:

rimpiabile e utilizzabile in qualsiasi scomparto della produzione –diventa il mezzo, l’utensile per un piacere masochistico. L’alienazione stessa si tinge di una forza oppositiva, “del godimento e di una strana intensità perversa” (Lyotard 1978: 133). Così, per via negativa, Lyotard pensa ad una forza liberatoria di tipo pulsionale. Pulsionalità tanto basilare quanto astratta: proprio in quanto elevazione di un istinto primario a principio essenzialmente avulso dalle relazioni sociali in vigore; in quanto è istinto primario essa è già indice potenziale di liberazione.

2.3 Il versante formalista-postmoderno: J. F. Lyotard.

Non a caso, in un saggio dal titolo “Qualcosa come: comunicazione... senza comunicazione,” Jean-François Lyotard rilegge e reinterpreta la *Critica della capacità di giudizio* di Kant attraverso un passo tratto da la *Teoria Estetica* di Adorno. Nel saggio sull’impegno appena citato, Adorno cita effettivamente la terza critica di Kant proprio in relazione alle opere d’arte che hanno particolare rilievo per il presente: “esse sono conoscenza essendo oggetto privo di concetto. Su ciò si fonda la loro dignità” (1979: 108). L’assenza di concetto significa proprio quel distanziamento da un tipo di comunicabilità chiara e orientata pragmaticamente dell’arte impegnata. Ed infatti, poco prima, Adorno aveva lodato un tipo di astrattezza avanguardista che nel suo negare una referenzialità storica contingente, riusciva a rispecchiare invece la condizione storica più generale di “abdicazione del soggetto.”

Anche l’astrattezza dell’avanguardia, su cui il filisteo s’indigna e che non ha niente in comune con l’astrattezza di concetti e pensieri, è un riflesso che reagisce all’astrattezza della legge che obiettivamente impera nella società.

La loro forza reattiva è ovviamente una negatività (negazione di una determinazione positiva del pensiero-concetto) che provoca lo “smontaggio della parvenza.” (Adorno 1979: 105) Di qui muove Lyotard associando l’ipotesi adorniana di autonomia formale con una revisione in chiave postmodernista del famoso passo in cui Kant definisce il gusto come: “la facoltà di valutare ciò che rende universalmente comunicabile il nostro sentimento in occasione di una rappresentazione data senza mediazione di un concetto” (1995: 397).^{xi} Il *sensus communis* diventa la matrice che questa comunicabilità senza contenuti dovrebbe attivare.

Questa comunicabilità, così come è sviluppata nell’analisi kantiana del bello, è molto “precedente” la comunicazione nel senso delle teorie della comunicazione, che includono la pragmatica comunicazionale [...] Questa comunicabilità di principio, che ha luogo immediatamente nel sentimento del bello, è sempre presupposta in ogni comunicazione concettuale. (Lyotard 2001: 146-147)

In questa giravolta, Lyotard sembra sottoscrivere l'ontologizzazione di una formalità vuota del *sensus communis*, che da mera possibilità di contenuti sociali diventa uno spazio, sì di possibilità dell'esperienza, ma pur sempre astratto che si articola solo secondo una dimensione esclusivamente pulsionale e sensibile. Per Lyotard "l'oggetto senza concetto" del gusto sembra significhi un *a priori* astratto dal suo effettivo determinarsi; eppure è proprio nella dimensione storica del determinarsi del giudizio che esso avviene *come se* ci fosse una finalità. Poco dopo la suddetta definizione, Kant infatti specifica:

solo quando l'immaginazione nella sua libertà risveglia l'intelletto e questo senza concetti traspone l'immaginazione in un gioco regolare, solo allora si comunica la rappresentazione non come pensiero, ma come sentimento interiore di una stato finalistico dell'animo. (1995: 397)

L'insistenza sull'elemento formale e finalistico punta a mostrare l'operatività della capacità di giudizio, il suo carattere "regolativo." Lyotard, come notato, ammette che tale "comunicabilità di principio, che ha luogo immediatamente nel sentimento del bello, è sempre presupposta in ogni comunicazione concettuale" (2001: 147), ma poi l'unico centro d'interesse della sua argomentazione diventa il momento propedeutico alla determinazione del giudizio. Retoricamente, Lyotard si domanda infatti, come sia possibile ritenere una comunicabilità come possibilità immediata di sentimenti estetici "nel momento in cui le forme che dovrebbero esserne l'occasione sono concettualmente determinate, sia nella loro stessa genesi, sia nella loro trasmissione" (2001: 148). Perché "nella ricezione delle opere è lo statuto di una comunità sentimentale, estetica, ben "anteriore" a ogni comunità e a ogni pragmatica" ad avere la preminenza. (Lyotard 2001: 147) Egli congela e, per così dire, spezza in due il fluido movimento kantiano in cui la capacità di giudizio fornisce "da sé un concetto col quale non viene propriamente conosciuta cosa alcuna, ma che serve di regola solo a se stessa" (Kant 1995: 67). Infatti, bisogna ricordare che il rilievo attorno alle condizioni di possibilità di accesso all'esperienza (*subspecie* legge empirica) ha come scopo la determinazione di una legislazione di un principio dell'unità del molteplice: "la capacità di giudizio in generale è la facoltà di pensare il particolare come contenuto sotto l'universale" (Kant 1995: 93). La finalità che questo giudizio mette in gioco non è concetto dell'intelletto, ma "stato finalistico" dell'uomo stesso che, nel suo prodursi, riconduce il molteplice "come se un intelletto contenesse il fondamento dell'unità del molteplice" (Kant 1995: 97). Ma il carattere trascendentale dell'indagine è espresso forse in maniera più alta proprio nella sua natura riflettente di tale giudizio, per cui nel farsi, esso riflette la propria regola, senza adeguare la propria applicazione ad un concetto determinato in un momento anteriore. Il *sensus communis* è poi il dispiegarsi storico sociale di tale capacità. Dice Kant infatti che si dà alla capacità di giudizio "il nome di senso [...] quando ciò che

viene notato non è tanto la sua riflessione quanto piuttosto solo il risultato di questa” (1995: 389). Tale sfera è il punto di ricaduta, l’insieme dei giudizi, insomma l’ambito delle realizzazioni, della circolazione e della ricezione e del con-senso che si ridefinisce costantemente nel campo artistico. In altri termini, il *sensus communis* non è tanto “espressione di una comunità già data”, ma “di una comunità da realizzare” (Amoroso 1984: 177).

Liotard invece parla di una “*sentimentalità* (in francese, *sentimentalité*) immediatamente comunicabile” che costituirebbe il *sensus communis* kantiano come modello per una nuova comunicabilità senza comunicazione. (2001: 147) Essa si ferma sempre un passo prima di ogni concettualizzazione, è uno stato d’attesa (Liotard la chiama *passibilité*, passibilità) una predisposizione all’accadere dell’altro. La determinazione (e quindi anche un giudizio estetico preciso) irrigidisce già la comunicabilità in comunicazione, fonda, radica il linguaggio nella trasmissione di una singolarità che oscura la molteplicità dell’altro.

Tornare perciò al lavoro delle avanguardie è per Lyotard un imperativo. Esse sono state “dei testimoni ineludibili della crisi di questi fondamenti” (Lyotard 2001: 154); sono state un tentativo di parlare ai limiti del dicibile, cioè di vocalizzare senza irrigidire l’espressività, mantenendo cioè “una conoscenza” come “oggetto senza concetto.” Ecco che l’astrattezza di cui parlava Adorno si rovescia da conoscenza dell’oggettività della realtà storico-sociale ad un *a priori* epistemologico della pulsione. Si veda ad esempio, la posizione che Lyotard assegna all’avanguardia all’interno delle dinamiche della *transizione*. Come afferma in “Il sublime e l’avanguardia” infatti, per Lyotard esiste una strana “connivenza” tra capitale e arte. Ma quest’ultima, come in una strategia di puro dispendio, non può che replicare radicalizzandole le dinamiche dello stesso capitale:

Esiste una connivenza tra il capitale e l’avanguardia. La forza di scetticismo e anche di distruzione messa in gioco dal capitalismo – che Marx non ha mai smesso di analizzare e di riconoscere – incoraggia in qualche modo negli artisti la sfiducia verso le regole stabilite e la volontà di sperimentare mezzi di espressione, stili, materiali sempre nuovi. C’è del sublime nell’economia capitalista. (Lyotard 2001: 141)

Il sublime del capitale è proprio la prima contraddizione che abbiamo messo in luce: la distruzione creativa di cui parlava Schumpeter. In essa l’avanguardia deve per Lyotard come sprofondare guidata dall’idea “che un’opera è d’avanguardia nella misura in cui è spogliata di significati.” Dato che in questo caso, si chiede, non diventa allora “appunto, come un evento?” (Lyotard 2001: 142) Le armi della critica diventano indistinguibili da quelle che implementano il profitto, rimane una differenza di grado, perché l’opera d’arte commerciale come una merce può arrivare solo fino ad un certo punto, deve pure essere ricompresa nella sua posizione di oggetto acquistabile. Dato che la metafisica del capitale è “una tecnologia del tempo,” rimane pochissimo per l’avanguardia: solo il

residuo dello “smontare la presunzione dello spirito in rapporto al tempo” (Lyotard 2001: 143). Ma questo disfare facendo il nuovo dell’evento artistico segue la pura logica del valore di scambio e difficilmente ritiene un valore critico se non nel suo costante superarsi.

2.4 Il '68 e lo zeitgeist dell'indeterminatezza del significato.

Adorno fu, pur se con suo sommo disappunto, l’ispiratore delle teorie critiche del '68. Lyotard invece, ne fu un attivo partecipante. Questi filoni di pensiero sono dunque inerenti ai “movimenti antisistemici” del '68. (Wallerstein 2002: 29-33) In seguito hanno avuto poi il merito di svilupparsi autonomamente installandosi stabilmente nel panorama culturale della postmodernità e quindi sono diventati anche punto di riferimento per le poetiche delle avanguardie del periodo. Ma come si è sviluppato questo pensiero?

Storicamente le forme di resistenza, di antagonismo sotto la modernità prendevano la forma affermativa di una soggettività che, proprio a partire dagli spazi di oppressione e sfruttamento, produceva contronarrazioni fortemente centrate su una nozione di valore sicura, fondazionale e determinata in quanto contrapposta a quella della classe dominante: il neorealismo italiano uscito dalla resistenza, il realismo storico che si protrae sotto il franchismo in Spagna. Con l’inizio della crisi e della *transizione*, soprattutto nel campo culturale, i movimenti antisistemici prediligono altre forme discorsive. (Wallerstein 2002: 33; Harvey 2000: 11-12) Con questo non voglio dire che le forme di lotta politica non furono improntate da rivendicazioni precise e nemmeno che il pensiero di alcuni suoi intellettuali rappresentò tutta la produzione intellettuale del '68.^{xii} Qui vorrei invece tracciare solo brevemente quelle dominanti che nel campo culturale vanno poi a costituire gli elementi di positività della *transizione* e che saranno anche punti di riferimento per la avanguardie poetiche studiate.

Ebbene, uno di questi elementi è l’attacco all’umanismo “della filosofia moderna” che sotto la maschera di “emancipazione e difesa della dignità umana, altro non avrebbe fatto che stravolgersi nel suo contrario per diventare il complice, se non la causa dell’oppressione” (Ferry & Renaut 1987: 18). Questo pensiero produce una polarizzazione estrema per cui l’attività trasformativa e produttiva dell’uomo, l’obiettivazione e la determinazione che necessariamente l’uomo produce attraverso il lavoro collassa nel polo della metafisica e del logocentrismo. Caduta ogni legittimità dei processi obiettivanti ecco che proliferano processi di decosalizzazione che intaccano soprattutto le teorie del significato, la centralità (l’intenzionalità) del soggetto e rivendicano un predominanza assoluta del principio di piacere sulla sfera dell’autorealizzazione personale.

Ora queste dinamiche sono straordinariamente simili ai cambiamenti che vengono a piena maturazione, da lì a pochi anni, in campo produttivo e fanno comprendere la portata di quell’evento

(prospettico) che fu il movimento antisistemico del '68. “Né soltanto causa né soltanto effetto” (Ferry & Renaut 1987: 89), il '68 “è insieme fine di un'epoca (soprattutto dal punto di vista del ciclo economico e della modernizzazione sociale e culturale) e inizio di una fase nuova (per quanto attiene alla mentalità, alla coscienza, alla globalizzazione e radicalizzazione degli aspetti innovativi emersi allora)” (Flores & De Bernardi 1998: 8). Cioè causa del cambiamento, elemento di critica, ma anche inconsapevole fattore attivo della successiva riorganizzazione produttiva.^{xiii}

Con la logica culturale del tardo capitalismo infatti, “reification penetrates the sign itself and disjoins the signifier from the signified,” mettendo in discussione anche quest'ultimo. (Jameson 2001: 96)^{xiv} L'intensificazione della compartimentalizzazione e della divisione del lavoro acutizza lo sdoppiamento del corpo sociale tra “lived time over against clock time, bodily or perceptual experience over rational and instrumental consciousness [...] the space of the sexual and the archaic over against the reality- and performance-principle” (Jameson 1979: 14). L'irreparabile spaccatura tra questi due principi è il concetto chiave per capire il tipo di avanguardia che si forma in questo momento.^{xv} Dal punto di vista teorico, il dato corporeo, esperienziale, non concettuale, ma sessuale-sensuale viene a costituire il polo (op)positivo quasi necessario per rifiutare il progetto di una razionalità strumentale tutta mirata alla espropriazione e allo sfruttamento dell'uomo. Per questo, nel campo artistico-linguistico, la nuova strategia prevedeva un investimento notevole sull'elemento materiale della lingua: il significante.

Le teorie del significato post-strutturaliste, accomunate dalla chiamata del saggio del 1964 di Susan Sontag “Against Interpretation” – “in place of hermeneutics we need an erotics of art” (1989: 550) – seguirono una tendenza edonista che caratterizzava i movimenti sociali del periodo.^{xvi} Intellettuali, nuove generazioni di studenti e lavoratori cercavano di immaginare e sperimentare forme di rivoluzione che non terminassero né nella deriva della burocrazia autoritaria sovietica^{xvii} (e militare, se pensiamo all'Ungheria o alla repressione della primavera di Praga) né nell'immobilismo socialdemocratico, e che però fossero ancora capaci di sovvertire il sistema di sfruttamento capitalista. Perciò svilupparono “strategies that test more markedly than they indoctrinate, resist rather than seduce or assure” (Benson 1986: 486). La “rivoluzione simbolica” del maggio francese mirava così “a uno spostamento dei ‘valori’ sui quali un'architettura dei poteri e degli scambi si era costituita e credeva di poter ancora appoggiarsi” (De Certeau 2004: 24). “Si doveva” perciò “espropriare il ceto capitalistico dal suo monopolio sulla ricchezza sociale e reinvestire[la] ... in un grande progetto collettivo di trasformazione sociale e di rivoluzione culturale” (de Martino 1998: 108). Nella variegata serie di posizioni, vinse, soprattutto in ambito accademico francese e americano, una nozione di materialità centrata sul momento liminale del linguaggio (principalmente sul significante) il quale era in grado di rilasciare la propria forza sovversiva liberando l'opera

d'arte dalla tradizionale determinazione semantica operata dal canone. Questa liberazione, che faceva eco alla contemporanea lotta per l'emancipazione sessuale, sembrava possibile grazie al rilascio di forze libidinali represses da una società patriarcale ed autoritaria.

Prendiamo brevemente in considerazione due opzioni riconducibili a questo tipo di ipotesi. La prima è quella sviluppata da Julia Kristeva in *La Rivoluzione del Linguaggio Poetico* (1974), un testo molto importante per l'avanguardia americana dei poeti L=A=N=G=U=A=G=E. La Kristeva, applicando categorie lacaniane alla linguistica strutturale (Hjemslev) e alla fenomenologia di Husserl, puntava l'attenzione sulla soglia inferiore della sfera linguistica. Identificava così il *semiotico* con uno stato pre-linguistico di tipo pulsionale, "mobile, amorfo," "eterogeneo," "luogo dell'Altro" che come tale assume il ruolo di matrice, "condizione della significazione" e "struttura profonda dell'enunciabilità." (1979: 51, 47) Quest'ultima, in quanto sistema codificato di tipo linguistico sociale, ideologico, è il regno del *simbolico* – dall'origine greca del termine che richiama appunto una "unificazione sempre scissa, prodotta da una rottura e impossibile senza di essa" (Kristeva 1979: 51). Il carattere sovversivo del linguaggio poetico risiedeva allora nella capacità di ripresentare questa frattura, cioè nella capacità di "semiotizzazione del simbolico," sintassi sociale prodotta dai mezzi di produzione della società. Così:

il godimento s'introdurrà attraverso l'ordine sociosimbolico solo incrinando quest'ordine, tagliando, cambiando il vocabolario, la sintassi o magari la parola, facendo sprigionare dal di sotto la pulsione così come è portata dalla differenza vocalica. (Kristeva 1979: 80)

Nonostante il discorso della Kristeva sia molto più complesso di quanto possa riassumere in queste poche righe, rimane essenziale cogliere proprio questa componente liminale, pre-linguistica che fa della disarticolazione della sintassi del potere l'obiettivo della rivoluzione, e dell'elemento pulsionale l'arma principale da utilizzare in questo senso.^{xviii}

Un'altra opzione che emerse nel campo letterario fu quella del "jouissance-text." Con la sua insistenza nel momento produttivo, il "jouissance-text" avrebbe sconfitto sia il criticismo letterario tradizionale, sia il modello chiuso e determinato proposto dall'industria culturale. Come afferma Lyotard "l'industria dell'arte," assieme al "logocentrismo generalizzato" di oggi "appartiene indirettamente a questo compimento dell'arte" (2001: 153). O nelle parole di Roland Barthes il testo "pratica il rinvio infinito del significato, il Testo è dilatatorio il suo campo è quello del significante [...] l'*infinito* del significante non rimanda a una qualche idea di ineffabilità (di significato innominabile), ma quella di *gioco* il generarsi del significante perpetuo" ("Dall'opera al testo," 158). Qui Barthes enuncia una radicale teoria della materialità del testo che respira, si espande e cambia nel tempo contro e oltre la concezione statica e improduttiva dell'opera. Egli poi individua

anche tre specifiche determinazioni, le quali fondando i presupposti di legittimità del metodo interpretativo storiografico e precludono l'apertura della testualità del testo: "l'opera si iscrive in un processo di filiazione. Vi si postula una *determinazione* del mondo... una *consecuzione* delle opere l'una rispetto e un' *appropriazione* dell'opera da parte del suo autore" (Barthes "Dall'opera al testo," 160). Barthes critica queste tre tipologie di determinazioni e invece spinge per un modello testuale aperto che produce significato senza limiti o costrizioni imposte da qualche istituzione esterna. In questo senso, nel suo famoso saggio sulla "La morte dell'autore," anche la prima e fondante istituzione deve capitolare:

la letteratura (ormai sarebbe meglio dire la scrittura), rifiutandosi di assegnare al testo (e al mondo come a un testo) un «segreto», cioè un senso ultimo, libera un'attività che potremmo chiamare contro-teologica, o meglio rivoluzionaria, poiché rifiutarsi di bloccare il senso equivale sostanzialmente a rifiutare Dio e le sue ipostasi, la ragione, la scienza, la legge. (Barthes "La morte dell'autore," 55-56)

Nel tentativo di rompere con gli schemi tradizionalmente autoritari, questa prospettiva, in ultima istanza, opta per una necessaria indeterminatezza del significato. Il significato (il contenuto comunicabile), non importa in quale direzione vada, diventa il lato limitante e coercitivo del segno. Il significante nella sua forma pura, proprio perché manca di un filtro semantico, incarna ciò che apre la breccia, ciò che garantisce la volatilità e quella fuga dal semantico che richiede l'indeterminazione del significato stesso. L'equalizzazione del linguaggio del potere con il linguaggio in generale, è solo una declinazione dell'indagine metafisica che vuole decostruire il logocentrismo occidentale. Come per la revisione di Kant, qualsiasi determinazione, e soprattutto, qualsiasi articolazione di un sistema come sintesi del molteplice (qui il significato, là il concetto e l'accadere dei giudizi di gusto nel *sensus communis*) viene negata.^{xix}

Ma il rifiuto non appena emerge si accomoda, diventa pratica stabile che erode i presupposti di una qualsiasi articolazione del pensiero che non metta in scacco gli ingenui tentativi di raggiungere una totalità. Eppure questo balzo verso l'agognata indeterminatezza del significato, di per sé, non previene la chiusura in un qualche tipo di struttura cristallizzata. Anzi, all'inizio degli anni sessanta, c'era già chi comprendeva come questa prospettiva fosse legata a cambiamenti strutturali più profondi.

Non mi pare che ci siamo ancora resi conto della svolta che si è operata, negli ultimi sette o otto anni, nella letteratura, nell'arte, nell'attività conoscitive più varie e nel nostro stesso atteggiamento verso il mondo. Da una cultura basata sul rapporto e contrasto tra due termini, da una parte la coscienza la volontà il giudizio individuali e dall'altra il mondo oggettivo, stiamo passando o siamo passati a una cultura in cui

quel primo termine è sommerso dal mare dell'oggettività, dal flusso ininterrotto di ciò che esiste. (Calvino 2004:47)

Calvino si riferisce qui all'*école du regard* e con uno sguardo lungo, un senso della storia di non poco conto, capisce benissimo i due corni del dilemma che il movimento antisistemico del periodo stava affrontando.

La resa all'oggettività, fenomeno storico di questo dopoguerra, nasce in un periodo in cui all'uomo viene meno la fiducia nell'indirizzare il corso delle cose... perché vede che le *cose* (la grande politica dei due contrapposti sistemi di forze, lo sviluppo della tecnica e del dominio delle forze naturali) *vanno avanti da sole*. (2004: 50)

2.5 Forme interstiziali: un versante non formalista dell'avanguardia.

Il nodo fondamentale che coglieva Calvino è tutt'ora aperto e in discussione. Ha una portata fondamentale per le pratiche dell'avanguardia di allora e per distinguere quelle soluzioni che nella mutata condizione attuale potrebbero aprire altre possibilità per l'oggi. David Harvey ha sintetizzato il problema del versante formalistico-idealistico in questi termini:

la preoccupazione postmoderna per il significante anziché il significato, per il mezzo (denaro) anziché per il messaggio (lavoro sociale), l'enfasi posta sulla finzione e non sulla funzione, sui segni e non sulle cose, sull'estetica e non sull'etica, indicano un rafforzamento anziché una trasformazione del ruolo del denaro così come viene descritto da Marx. (2002: 130)

La congiuntura storica che apre la strada alla postmodernità si configura come punto di ricaduta di molteplici e conflittuali elementi. In che cosa consiste però il repentino rovesciamento dell'avanguardia nel suo contrario: "a bastion of high-culture: elitist, arcane and inaccessible"? (Murphy 1999: 30) Perché le scelte, le sue "forme di ambiguità" come diceva Asor Rosa appaiono come soluzioni inefficaci ai "problemi che il [nostro] tempo" ci pone?

Occorre fare chiarezza. C'è un accordo generale sul limite formale che riguarda l'arte che ho già ricordato – nella formula di Peter Bürger: *das Prinzip der Aufhebung der Kunst in der Lebenspraxis*, cioè il principio del superamento dell'arte nella vita concreta, (Bürger 1990: 61). Se tale evento si realizzasse allora l'arte sarebbe per così dire costretta a dissolversi, in quanto sarebbe venuta a compimento "*l'utopia politica dell'avanguardia estetica*" (Asor Rosa 2004: 86). Ma siamo lontanissimi da questa ipotesi, tanto è vero che facciamo fatica semplicemente ad immaginarla. Però, nel campo postmodernista, è come se la mera possibilità del rovesciamento pratico delle

condizioni materiali e sociali fosse il vero pericolo e non l'obiettivo lontano/asintotico e probabilmente mai raggiungibile. Com'è accaduto tutto questo?

La tesi che abbraccio qui, può essere grosso modo espressa in questi termini. Il momento negativo,^{xx} in quanto valida mossa antagonista, ha accompagnato una ridefinizione del sistema. La ridefinizione ha cooptato il momento negativo il quale non sviluppandosi ulteriormente è stato riprodotto. È accaduto che dalla “necessità di negare il presente” l'arte si bloccasse all'apologia della “Negazione, uno stendardo che oggi sventola nelle prime file degli eserciti del Grande Capitale Positivo” (Fortini 1977: 90). Questa dialettica nel campo artistico si è arrestata nella riproduzione. In termini sociali infatti, con la *transizione* da una parte l'antagonismo sociale:

assieme alla crisi dell'egemonia statunitense e al riemergere del conflitto tra aree capitaliste del «centro», aveva dato il la alla crisi del «fordismo» alla metà degli anni sessanta, ben prima della saturazione della domanda di consumi (prima, cioè, di quegli eventi che, secondo taluni, sarebbero invece all'origine della crisi, in quanto rappresenterebbero l'emergere di un limite «naturale» allo sviluppo). (Bellofiore 2001: 65)

Dal'altra parte, “l'attacco proletario e anticapitalistico,” costituì sì “il motore della crisi,” ma “dettò [anche] i termini e la natura della ristrutturazione capitalista” (Hardt & Negri 2001: 226-227).^{xxi} Marcuse, pur apprezzando lo slancio libertario di quella che chiamava l'*antiarte*, avvisava infatti come quest'ultima si limitasse ancora alla “semplice negazione elementare, l'antitesi: la posizione della negazione immediata.” Già intuiva i modi in cui la ristrutturazione avrebbe potuto mettere a frutto queste scelte:

questa desublimazione lascia indomate la cultura tradizionale e l'arte illusoria che le sta dietro: la loro verità e le loro istanze rimangono valide – accanto e insieme alla ribellione, nell'ambito della stessa società. In tal modo la musica, la letteratura, le arti ribelli, sono assorbite e foggiate dal mercato – rese inoffensive. (1969: 60-61)

Le tecniche di straniamento, la frammentazione visiva e narrativa sono l'abc della pubblicità. Specialmente oggi, dove il sapere dovrebbe essere pregiata merce economica, la capacità di rivoluzionare i propri mezzi produttivi del capitale esige un “inglobamento” di ogni oggetto culturale disponibile e remunerativo.^{xxii} Perché “l'ideologia dominante, col suo gioco eminentemente dialettico, dentro... confini da non dialettizzarsi, si fortifica allargandosi per mezzo di un inglobamento del nuovo” (Rossi-Landi 1994: 108).

Nell'analisi delle diverse avanguardie di questo lavoro perciò, oggi pare che l'inefficacia di alcune proposte (quella di un certo elitismo classicheggiante spagnolo, o una particolare deriva dei L=A=N=G=U=A=G=E poets americani ad esempio) sia il frutto, non tanto del limite formale

dell'arte, e quindi dell'avanguardia come suo sottoinsieme, ma della sussunzione di certi suoi principi nel mondo della produzione.^{xxiii} La decantata autonomia formale costruita sulla sola materialità del significante è sicuramente uno di questi principi. Ha avuto una sua funzione, poi è stato presto recuperato all'ingranaggio dell'alienazione.

Per questo la posizione prima di Adorno e poi dei postmodernisti alla Lyotard *oggi*, nell'odierna configurazione dei fenomeni socio-culturali del tardo capitalismo, mostra chiaramente la corda. Il formalismo ha ancora dalla sua una specie di prestigio culturale dovuto alla vecchia tradizione umanista che essendo schiettamente elitaria considerava qualitativamente inferiore ciò che usciva dal canone stabilito. È un riflesso ancora vivo soprattutto di una certa prospettiva letteraria conservatrice "caratterizzata", per usare le parole di Bürger, "da una restaurazione della categoria di opera e dall'impiego a fini artistici di procedimenti che le avanguardie avevano escogitato con intenti antiartistici" (1990: 67). Ma la qualità intrinseca dell'opera è un elemento in sé irrimediabilmente parziale. Le strutture intrinseche dell'opera sono scelte in sede di progetto dell'opera, è nella circolazione e nella ricezione che vengono decomposte, ricomposte e decodificate.^{xxiv} Se vogliamo insomma utilizzare l'opposizione binaria opera impegnata-contenuto vs. opera autonoma-forma – suddivisione che egemonizza ancor oggi il dibattito sulla poesia spagnola ad esempio – dovremmo avere l'accortezza di utilizzare una formula più sofisticata. Quella ad esempio, che Benjamin proponeva ne "L'autore come produttore," in cui la "tecnica letteraria" diventa la misura di realizzazione della "tendenza politica" dell'opera (1973: 200). Cosicché gli autori che adornianamente "vengono a capo del loro tempo" non sono gli esteti dell'astratto, quanto coloro i quali hanno "la capacità di portare il ferro della forza metaforica fino in ogni parte del loro oggetto" (Fortini 1977: 82). Tanto che lo sforzo di desublimazione, il tentativo di evitare di "rifornire l'apparato di produzione" senza provare a "cambiarlo" (Benjamin 1973: 207-208) segue altre forme, modalità che emergono chiaramente solo in alcuni autori studiati. Per comodità, ho chiamato tali forme: *forme interstiziali*. *Interstiziali* perché, nell'intensificarsi dei meccanismi di espropriazione ed esautorazione delle soggettività, esse puntano ancora ad aprire spazi "nei termini che la centralità e la socialità del sapere negli stessi processi di produzione" del "capitale contemporaneo impongono o consentono" (Bascetta & Mezzadra 2005: 14) Sono, dal punto di vista artistico, proposte che hanno interiorizzato il limite formale già bruciato nelle avanguardie storiche (l'impossibilità di riconvertire l'arte nella vita pratica) senza ricadere in forme di "falso superamento dell'istituzione arte." Esse si oppongono all'industria culturale che produce artefatti i cui fini sono pragmatici ma solo orientati al consumo, e, allo stesso tempo, si oppongono anche a quelle forme che si ripiegano in una nozione di arte astratta e avulsa dal mondo che la circonda. (Bürger 1990: 64) Sono infine, forme poetiche che dispiegano una intellettualità – nel

senso anacronistico del termine – che ha una spiccata propensione cognitiva e quindi di critica rispetto ai processi di reificazione delle relazioni sociali, linguaggio *in primis*.

Questo è dunque lo spazio d'ordine in cui si muovono le poetiche dei *novísimos* spagnoli e dei poeti L=A=N=G=U=A=G=E. Queste le contraddizioni sociali, queste le teorie dell'avanguardia e queste le opzioni formali che giacevano sul campo. Vediamo ora la genesi nei rispettivi campi letterari delle avanguardie per poi valutare le potenzialità e i punti d'arrivo delle loro poetiche. Solo in seguito affronteremo i testi veri e propri.

ⁱ Il dato politico che emergerà nell'analisi è anche conseguenza della genealogia del termine stesso che, come ricorda Poggioli, compare proprio a ridosso della comune parigina del '48. (1962: 21-22) Tuttavia, lo stesso autore diverge dalla mia prospettiva quando, nel nome di una non bene identificata "illusione sentimentale," afferma che "l'identificazione della rivoluzione artistica con la rivoluzione sociale ormai non è altro... che formula puramente retorica, vano luogo comune" (1962: 114).

ⁱⁱ In questo senso, la fisionomia dell'intellettuale (quello non protetto da un sistema burocratico che lo mantiene socialmente) anticipa davvero la situazione del lavoro postfordista: relativa autonomia, cioè "soggezione alla eterodirezione" dovuta principalmente al successo del prodotto finale, ed estesa precarietà socioeconomica. Con lo sviluppo delle tecniche produttive verso una logica culturale questo modo di utilizzazione "del soggetto in stato di dipendenza economico-sociale" diventa una ricca miniera per l'estrazione di plusvalore. (Alleva 2005: 14)

ⁱⁱⁱ Tuttavia, quando l'artista per sopravvivere deve produrre artefatti il cui valore non è più dato dall'opera in sé, ma dalla sua vendibilità come merce, ecco che egli va incontro ad una crisi che di solito si esprime nei termini di una perdita della *naturalità*. Il primo artista moderno che ne divenne pienamente consapevole e tematizzò compiutamente questa crisi fu, almeno a partire dalla lettura che di lui ne fece Benjamin, Charles Baudelaire. (Curi 2001: 19; Luperini 1990: 85) Che le conseguenze di questo tipo di relazioni siano sentite poi anche a livello delle coordinate cognitive e poetiche dell'autore è testimoniato anche da Rodríguez de la Flor che precisa:

los *obreros intelectuales* se reconocen aquí con los obreros industriales, ambos socavados íntimamente por unas actividades que suponen en su exceso una cierta expropiación de sí mismos, y que les obliga a sustituir las nociones imprecisas de tiempo y espacio por rígidas codificaciones, cuyo primer efecto es la pérdida de un sentido de trascendencia. (1997: 52)

^{iv} Anche Poggioli dedicò un approfondito capitolo sul problema dell'alienazione e dell'avanguardia. Ma egli assunse come postulato l'idea che l'avanguardia fosse essenzialmente determinata sia "dalla tendenza aristocratica, o antiproletaria, come dalla tendenza anarchica, o antiborghese" (1962: 146). Così facendo esclude ogni altra alternativa e irrigidì la condizione storica d'alienazione in uno stato di cose assoluto. E tutto ciò nonostante avesse chiaro il legame tra dinamiche sociali e oggettive capacità di espressione artistiche. Significativa in questo senso è la seguente nota: l'alienazione "non può che terminare con la morte del paziente: vale a dire con la scomparsa del tipo dell'artista d'avanguardia dall'orizzonte storico e culturale. Ma ciò a sua volta non può avere luogo se non in conseguenza diretta... d'una radicale metamorfosi del nostro sistema politico e sociale" (Poggioli 1962: 127)

^v Poco oltre continua: "l'alienazione fa parte della definizione-in-corso di 'uomo,' anche se certo non la esaurisce (una filosofia della disperazione seguirebbe questa alternativa)" (Rossi-Landi 2003: 133). È il caso del nichilismo postmodernista o della ben nota "current of historical pessimism within the Western Marxist tradition" (Bewes 2002: 22).

^{vi} Nella forma attuale essa si manifesta nei termini di un linguaggio serializzato il quale "belongs not to us who use it, but to someone else, in distant centers of production of the media, publishing, and the like" (Jameson 2000: 118).

^{vii} Come dice ironicamente lo stesso Craig Dworking: "if you want to organize a labor union, say, you don't write a poem: you go out and organize" (2003: 4).

^{viii} Questa prospettiva è quella che mi permette, per quanto riguarda il problema delle avanguardie nella postmodernità, di fare la mia personale epoché. Come suggerisce la fenomenologia: mettere tra parentesi l'assolutezza delle pronunzie, riconfigurarle in una interconnessione che tenga conto della loro parzialità storica. E questo vale soprattutto per la messa in parentesi dell'idea egemone oggi della morte definitiva dell'avanguardia, dovuta all'esaurirsi delle possibilità intrinseche all'istituzione stessa: l'idea della scoperta del nuovo (soprattutto stilistico) in senso assoluto.

^{ix} Dello stesso tenore è la critica che muove Benjamin alla fotografia neorealista dove la bellezza formale trasforma "in un oggetto di godimento la stessa miseria" (1973: 208).

^x La giustificazione teorica mi pare stia nella radicalizzazione del filone produttivista della teoria marxista, secondo cui solo la piena maturazione delle forze produttive crea le condizioni oggettive per il cambiamento delle relazioni sociali. Perciò per Adorno, solo l'arte che fa i conti fino in fondo con questa condizione, solo l'arte che si pone come "mimesi dell'indurito e dell'alienato," per rovesciamento dialettico, trova nella sua capacità di testimonianza incondizionata una visione e consapevolezza (che è poi potenziale superamento) della totalità storica data. (in Bürger 1990: 70)

^{xi} La traduzione di Amoroso è stata qui rivista sostituendo "in occasione di" al posto di "per" come suggerito dal Prof. G. Matteucci.

^{xii} Luc Ferry e Alain Renaut invece, pensano che, almeno nel caso della dissoluzione della nozione di soggettività, il movimento e i suoi intellettuali furono parte inconsapevole dei processi di reificazione delle coscienze che il capitalismo stava producendo in questo nuovo stadio del suo sviluppo. (1987: 94)

^{xiii} Questa dunque la "funzione dialettica" del '68. Estraendo da un altro contesto, questa funzione rispecchia la struttura della dialettica che per Roberto Esposito non è: "né soltanto negativa né soltanto positiva, piuttosto l'una nell'altra e l'una dell'altra" (2002: 148).

^{xiv} E questa è, del resto, l'omologia simbolica che sta alla base dell'accumulazione flessibile segnalata da Baudrillard: "finiti i referenziali di produzione, di significazione... [finita] tutta questa equivalenza a contenuti 'reali' che zavorra[vano] ancora il segno d'una specie di carico utile, di gravità: la sua forma di equivalente rappresentativo" (2002: 18). Stesso concetto viene ribadito nell'opera di Esposito *Bios* (2004: 32).

^{xv} Per rendere più evidente il contrasto, salto qui un passaggio intermedio che Jameson legge nel modernismo. I processi di reificazione producono una separazione del segno dal suo referente, e senza abolire quest'ultimo, concedono al segno "a moment of autonomy, of a relatively free-floating Utopian existence" (2001: 96)

^{xvi} Si deve aprire qui una parentesi sul problema delle potenzialità liberatrici dell'erotico che nel '68 assunse una centralità notevole. Quella che Eric Hobsbawm ha indicato come caratteristica "antinomiana" della rivoluzione culturale di allora, e che era centrata sull'equalizzazione tra "liberazione personale" e "liberazione sociale" (2004: 388, 391), passava indubbiamente per un'affermazione del desiderio come bisogno vitale contro la morale dominante. Tuttavia, anche in questo campo, possono rintracciarsi due soluzioni chiaramente opposte. In Lyotard e in altri pensatori soprattutto francesi, si presenta come un'altra riformulazione della indeterminabilità del significato inscritta nell'elemento corporeo-sensibile-significante, per cui la materialità sovvertitrice di quest'ultimo esalta la "liberazione sessuale come la panacea di tutti i mali dell'uomo e della società" (Vegezzi 1998: 96). Ecco allora che il corpo (come il significante per il linguaggio) diventa "the irreducible basis for understanding" (Harvey 2000: 14). Ma proprio per il carattere compulsivo che ci lega alla merce e che secondo Marcuse costituisce il controllo biopolitico a cui siamo sottoposti, questa concezione particolaristica consegna l'impresa critica all'integrazione diretta nel sistema perché frantumata ogni ipotesi di relazionalità intersoggettiva. (Ferry & Renaut 1987: 39) Infatti, se si considera il corpo come un "social construct, then it cannot be understood outside of the forces that swirl around it and construct it" (Harvey 2000: 16).

Diversa la posizione di Marcuse e la lettura dell'autore che circolò attraverso i *Quaderni Piacentini* in Italia. Egli parlando dell'affermazione di Eros non intendeva una "cieca corsa alla soddisfazione ma slancio verso una felicità ricca e in espansione... in cui l'uomo alienandosi, però non da sé ma dalla pura natura, si autorealizza" (Vegezzi 1998: 97). Marcuse elabora un'idea improntata alla formulazione di ipotesi sistemiche d'emancipazione, che cioè dialetticamente tengono conto del processo umano di sviluppo ed emancipazione delle attività produttive rispetto al dominio del regno della necessità; è chiaro poi che questo salto qualitativo, per essere veramente tale, deve cancellare le gerarchie sociali e cambiare gli scopi di produzione. Per i teorici postmoderni invece, la garanzia rivoluzionaria è un perverso intreccio di scetticismo integrale rispetto al dispiegamento della razionalità umana e totale abdicazione a qualsiasi articolazione della soggettività. Una sorta di egemonia di un "positivismo de lo sensorial" che informerà le poetiche dell'avanguardia spagnola. (Nicolás 1989: 13) Ma coll'ipotesi "libertaria" del rilascio del corporeo si sfocia nell'irrelatezza, cioè in un irrazionalismo edonistico facilmente incorporabile da un sistema che prospera sulla fabbricazione di bisogni e la colonizzazione e frammentazione del corpo sociale a fini riproduttivi.

^{xvii} A tal proposito Julia Kristeva affermava: "Lenin conosce[va] il carattere essenzialmente socialdemocratico se non corporativistico... del proletariato. Ma il partito da lui organizzato per rimediare a questa carenza obiettiva è diventato ben presto un apparato di razionalizzazione delle condizioni economiche che producono il proletariato" (1979: 375).

^{xviii} La stessa definizione di semiotico mostra la differenza tra questa postura post-strutturalista e una, tuttosommata ancora strutturalista, in cui il semiotico si ferma un passo prima dello stimolo pulsionale, per cui il "godimento estetico... accade non al di là delle proprietà semiotiche del testo estetico... proprio perché la materia è stata resa SEMIOTICAMENTE RILEVANTE" (Eco 1993: 333).

^{xix} Questo pare essere anche l'esito del ragionamento della Kristeva. Per il fatto stesso di aver posto l'originalità e la forza sovvertitrice nell'elemento originario, pre-semantico si trova poi a dover ammettere che una volta eseguito, formalizzato in un linguaggio il deragliamento sintattico tale esecuzione sia presto recuperabile dalla sfera simbolica.

Il processo di significanza, dissolvendo ogni unità linguistica e soggettiva, demistificando l'antropomorfismo e le strutturazioni sociali (che vanno dalla famiglia allo stato), trova una sua radicale realizzazione all'epoca delle rivoluzioni e dei periodi storici di grandi sconvolgimenti in cui si spezza la continuità dell'ordine stabilito.

Questo il paragone storico con la rivoluzione francese e implicitamente anche con il maggio francese. Ma poi accade sempre che:

i testi attestano la propagazione di questo processo fin nelle pieghe ideologiche e linguistiche dell'unità; ma ne costituiscono, contemporaneamente, la fissazione negli elementi del linguaggio e l'arresto in talune rappresentazioni che il modo di produzione e le corrispondenti strutture sociopolitiche propongono o tollerano. (Kristeva 1979: 347)

Anche qui manca l'articolazione di un progetto che non sia meramente antitetico.

^{xx} Ci troveremo perciò nelle ultime due "attitudini" o "tendenze permanenti" rispetto alle quattro generali che Poggioli attribuiva ai movimenti di avanguardia. "Attivismo" e "antagonismo" sono momenti di critica-azione costruttiva, mentre "nichilismo e "agonismo" sono quelli di azione come negazione. (Poggioli 1962: 39-56, 76-84)

^{xxi} Questo per dire che alcune istanze portate avanti dal movimento furono accettate e integrate nella ristrutturazione che si imponeva. Cioè furono armi della lotta e poi acquisizioni del sistema. (Negri 2002: 16) Del resto, come dice Virno, "da sempre, una risorsa dell'impresa capitalista è stato il cosiddetto furto dell'informazione operaia" (2001: 38). Il tema della liberazione dei corpi dal lavoro sarà, ad esempio, riutilizzata secondo il concetto dell'odierna flessibilità. Questa teoria afferma che: "opponendosi alla rigidità della burocrazia e riservando maggior attenzione al rischio, la flessibilità consenta agli individui un maggior controllo sulla propria vita" (Sennet 2001: 10). Ma il tema dei bisogni e delle aspirazioni che la società aveva maturato, e che alcuni suoi settori non volevano solo difendere ma estendere, era il campo dei problemi da cui scaturiva anche una parte della contestazione al sistema. George Séguy, in uno studio sul maggio francese, scritto pochi anni dopo, apriva la sua riflessione sulle cause della rivolta proprio partendo dall'intensificazione dello sfruttamento necessario alle imprese per sopperire alle crisi di redditività. "Le conseguenze sociali di questo processo di concentrazione colpiscono tutte le categorie di salariati [...] Gli imperativi della competitività, nel contesto di una concorrenza internazionale che aumenta, esigono una certa austerità sul piano sociale" (Séguy 1974: 12).

È chiaro che oggi, siamo in grado di percepire la portata delle incorporazioni di alcuni principi di allora. Oggi che si è compiuta la trasformazione "che conduce dall'esclusione pura e semplice del principio del piacere dal mondo del lavoro, propria dell'organizzazione fordista della produzione, alla trasformazione di questo principio stesso in principio di prestazione" dove si

realizza una “progressiva coincidenza tra tempo di vita e tempo di lavoro” (Bascetta 2005: 12). E del resto – e qui faccio riferimento alla decima tesi di Paolo Virno (2001: 80-81) – è stato detto anche che la nuova ristrutturazione in senso postfordista del lavoro “è la realizzazione empirica del frammento marxiano sulle macchine; il *general intellect*, in mancanza di una rivoluzione e in risposta a una rivoluzione sconfitta negli anni ‘60 e ‘70, funziona da «comunismo del capitale», come «socialismo del capitale» furono fordismo e keynesismo dopo il successo parziale della Rivoluzione d’ottobre in Russia e il soffocamento del movimento consiliare in Occidente” (Illuminati, “I molti tra servilismo e libertà”).

Questo è del resto il vantaggio prospettico dell’altrove discorsivo da cui si produce questa ricerca. Rimane poi da considerare se anche questa fase si sia già in realtà chiusa, mutandosi in un ibrido tra questo tipo di tardo capitalismo e un altro in cui i vincoli coercitivi e la repressione autoritaria siano diventati il nuovo motore di sviluppo.

^{xxii} Come già segnalato, attualmente “la parziale riunificazione di ideazione e esecuzione” negli impieghi connessi all’economica dell’informazione, va incontro a richieste centrali nella rivoluzione mancata del ‘68. Così la ristrutturazione capitalista, vera e propria controrivoluzione (Virno 2001: 69), integra una dimensione più “partecipativa” facendone “lo *strumento* di una *maggiore intensificazione* del lavoro e di una *maggiore subordinazione* alla valorizzazione” (Bellofiore 2001: 66). Del resto, più voci sottolineano “nell’edonismo contestatario del 68,” nella sua spinta creativa un’altra modalità produttiva assunta e messa a profitto dal postfordismo. (Cohen 2001: 20; Ferry & Renaut 1987: 91)

^{xxiii} La mia indagine si ferma purtroppo solamente alla poesia scritta in lingua castillana e non prende in considerazione le altre produzioni linguistiche che accadono nello stesso periodo in Spagna.

^{xxiv} A proposito del credo formalista specifica giustamente Rossi-Landi: “siccome però ciò di cui stiamo parlando è il messaggio in quanto già circolante, non ne segue alcuna presa di posizione sulla struttura intrinseca dei messaggi avanguardistici, che potranno anche adoperare materiale appartenente all’ideologia dominante, cioè materiale realistico-borghese, per convogliarlo e fini di rinnovamento comunicativo” (1994: 105). Si veda anche l’osservazione di Bürger che coglie perfettamente il vizio formalistico di Adorno quando afferma che se “l’identità [tra avanguardia e impegno politico] si fonda unicamente su un principio strutturale, ne consegue che l’arte impegnata viene definita solo formalmente, ma non contenutisticamente” (1990: 103).