

SANDRO SPROCCATI

Avanguardia, fine delle narrazioni,
“impredicabilità” dell’arte

I

Partirei da un ritratto assai lapidario del concetto di avanguardia, sul quale — non foss’altro che per la sua prudenza — credo si possa concordare senza eccessive difficoltà. Esso afferma che *l’avanguardia è l’espressione piena e consapevole delle contraddizioni in cui versa l’arte nell’epoca del modo di produzione capitalista*. È abbastanza evidente che tale assioma deve molto all’approccio che al problema suggerirono — all’incirca negli stessi anni — Walter Benjamin e Karel Teige. Se lo si accoglie come fondato, si potrà legittimamente aggiungere che:

- non ha alcun senso pensare, se non in forma di artificio retorico, a un’estensione del termine “avanguardia” oltre i limiti storici entro cui esso è stato effettivamente utilizzato e ha svolto funzioni teorico-progettuali verificabili;
- in particolare, non può avere alcun senso il parlare di fenomeni o atteggiamenti o scelte di avanguardia relativamente a epoche che precedono il momento in cui Baudelaire — per la prima volta — ha impiegato tale termine in sede di teoria dell’arte, derivandolo dall’unico campo in cui esso fino ad allora possedeva un significato, quello della strategia militare;
- dunque, e a maggior titolo, non può aver senso fare dell’avanguardia una sorta di condizione metastorica, la quale indicherebbe scelte “progressiste” o “innovative” o “coraggiose” o addirittura anche “eversive” (in quanto comunque “trasgressive” di norme per lo più accettate e fortemente vincolanti) da parte di artisti o scrittori o pensatori di momenti vari nel corso indifferenziato del tempo;
- poiché va ulteriormente precisato che *le contraddizioni in cui versa l’arte nell’epoca del modo di produzione capitalista* sono riassumibili tutte in quella che sarà bene chiamare qui, forzando in parte il lessico marxiano, la *con-*

- tradizione principale*: che è data dalla inconciliabilità sostanziale tra la produzione artistica e la produzione tout court in ambito socio-economico capitalista;
- e va infine chiarito, una volta per tutte, che l’insieme di requisiti e di risposte comunemente designato con il termine “avanguardia” è in verità *momento strutturale della sopravvivenza dell’arte* nella fase storica in questione, dominata dalla mercificazione estetica e dai modelli ideologici e comportamentali che essa implica: mercificazione e modelli che hanno la prerogativa di negare, in profondità, quella medesima *sopravvivenza dell’arte* mentre fingono, in superficie, di esaltarne il valore e il significato;
 - il che poi significa che l’avanguardia declina tale *sopravvivenza* (nell’epoca della sua negazione) in maniera dialettica rispetto alla fase storica nella quale essa stessa si pone come problema, ovvero che declina la possibilità di *sopravvivenza* in chiave drasticamente conflittuale rispetto al contesto storico generale che la nega.

II

E se si concorda con questa impostazione, si possono immediatamente formulare alcune altre considerazioni.

In quanto *momento strutturale della sopravvivenza dell’arte* nella fase storica della società capitalista, l’avanguardia non è assolutamente una delle opzioni in campo tra le altre, e tanto meno è — come troppo spesso viene fatto intendere — una scelta effettuabile a danno di altre (che sia giudicata di volta in volta una scelta giusta oppure sconveniente, qui poco importa), giacché l’alternativa a tale scelta (dico l’alternativa all’avanguardia, stante la persistenza del modo di produzione capitalista) è solo la negazione dell’arte in quanto tale, ossia l’accettazione del *pervertimento dell’arte* (che equivale alla sua negazione) nel plesso della produzione ammessa dal modello economico dominante e dalle ideologie che lo sostengono.

Tra queste ideologie, quella che fa perno su un certo impiego della nozione di “postmoderno” è solo la più colta e anche (per certi aspetti) la più aggressiva in sede specifica di analisi delle questioni connesse con la produzione artistica, fondandosi essa su una serie di falsi presupposti, tra i quali basterà segnalare la tesi — falsa più che mai — di una caduta o di una sostanziale metamorfosi del (o nel) modo di produzione capitalista, che sarebbe intervenuta in tempi recenti a mettere fuori gioco l’avanguardia. È noto che l’ideologia in questione ha giocato la carta estrema della *fine delle ideologie* — “fine della storia”, ha sentenziato, con enfasi degna di miglior causa — per ottenere il duplice risultato di negare a se stessa il carattere di ideologia e di insinuare surrettiziamente il convincimento di una cesura irreparabile tra la condizione storica borghese-capitalista e una presunta condizione ulteriore (senza altre specificazioni) che a quella

seguirebbe, per altro evitando di precisare da dove e da quando, ma apoditticamente affermando che tale cesura è del tutto analoga — sul piano delle mutazioni culturali e addirittura antropologiche — allo iato che separa la società tardo-feudale dalla società borghese industriale. Così, per il *postmodernismo estetico*, anche ammesso che l'avanguardia abbia avuto senso e scopo nell'epoca della modernità borghese, va da sé che non potrebbe più averne oggi, vale a dire in un'epoca successiva e tanto diversa da quella almeno quanto quella lo è dalla precedente.

Ma non v'ha dubbio che si tratti appunto, di una costruzione ideologica nel senso pieno del termine, tesa principalmente a scongiurare e a mettere fuori uso qualsiasi approccio "antagonista" al problema della produzione artistica, e dunque tesa a ripristinare il dominio incontrastato del modo economico e dei modelli di vita che essa dichiara (assai scaltramente) superati, dopo che essi erano stati sottoposti a critica radicale e in qualche misura messi a repentaglio dall'ultima grande contestazione di massa (nel decennio 1968-1977) e dall'ultima grande ondata d'avanguardia in sede artistica.

Riaffermare oggi la necessità (l'imprescindibilità) dell'avanguardia ai fini della sopravvivenza dell'arte, significa allora:

- a) riconoscere la valenza "antagonista" del lavoro artistico (lavoro sul linguaggio e nel linguaggio) come l'unica agibile all'interno di un assetto socio-economico globale che per sua natura nega l'arte, concedendo cittadinanza solo al suo simulacro mercificato e alienato;
- b) comprendere che il principio della contraddizione, o della sovversione implicita, che l'arte celebra anche a prescindere da singole intenzioni e svariati livelli di compromesso — purché, è ovvio, non si tratti solo del suo simulacro mercificato e alienato! — si nutre di una sorta di "articolazione meccanica", per la quale l'arte agisce (per definizione) precisamente là dove la società costruisce il consenso ideologico: sui nessi di produzione, e sulle leve di funzionamento, del linguaggio;
- c) rifiutare, smascherandola, *l'ideologia del postmoderno* per tutto ciò che di mistificatorio essa importa e denunciarne la pretestuosità proprio ai fini del rifiuto dell'avanguardia e del suo portato di antagonismo.

III

Non si danno mode, umori, mutazioni gratuite di pensiero nel campo delle così dette attività creative, ma esclusivamente nessi storici imprescindibili, ossia "condizioni di vita" dell'arte entro le diverse coordinate socio-economiche, e — paradossalmente? — se tali condizioni non sussistono (giacché non è sempre detto che una società abbia bisogno di arte) *tentativi di sopravvivenza*: che flut-

tuano attraverso una vastissima gamma di atteggiamenti: dall'alibi personale (dell'urgenza d'espressione) al progetto dell'arte come sovversione.

Da quando l'arte non è più manifestazione spontanea e pressoché inconsapevole dello spirito "religioso", da quando non è più (e non può più essere) parte integrante della cultura "globale" di una società, essa può scegliere tra: — essere momento di formazione ideologica nel progetto di autoconservazione dell'ordine stabilito; — essere momento dialettico, di "crisi", rispetto a quel medesimo progetto e a quel medesimo ordine. Delle due possibilità, la prima non è sempre attuabile: poiché succede talvolta che una società (un ordine stabilito) disponga di mezzi più adeguati, più immediati e diffusi, per conseguire il proprio scopo. E si può ritenere anzi, almeno in via d'ipotesi, che tale prima possibilità non rappresenti che una fase intermedia, a livello di grandi mutazioni storiche, tra la condizione globale-religiosa in cui l'arte inizia (le grotte dipinte di Lascaux, la tragedia attica pre-eschilea, il mito omerico) e la condizione sovversiva che è il suo destino *estremo*.

L'avanguardia nasce e si sviluppa, storicamente, allorché le tecniche di formazione ideologica, poste a garanzia della coesione sociale e dunque degli assetti di potere esistenti abbandonano le vie già maestre della religione — intesa in senso sia sacro che profano: culto dell'autorità — per impiegare strutture e mezzi di informazione, ossia di "formazione del consenso", che la tecnologia avanzata mette a portata di mano, nei quali il messaggio è per definizione anti-autoritario; e allorché, nello stesso tempo, un particolare sistema economico trasferisce il potere dall'autorità costituita (e personale) all'ordine impersonale che il sistema fonda. Sineddoche: dal re al denaro. Entro il nuovo quadro, così formato, l'arte in quanto ancella della religione e del potere non ha più alcun senso, alcun ruolo da svolgere, e può solamente costituirsi — a propria volta — in contro-potere, in mozione conflittuale di superamento, in funzione critica e contestatoria, in *avanguardia*, per l'appunto. È ciò che ha capito Baudelaire intorno al 1855. È ciò che dobbiamo tornare a sapere con certezza noi oggi.

L'arte come avanguardia non può cessare di svilupparsi (e dunque morire) se non quando il contesto storico muta nuovamente, e viene meno il particolare sistema economico che ha messo fuori gioco l'arte in quanto momento ideologico di formazione del consenso. A lume di naso, ciò può accadere solo in due modi: o con il ritorno a forme precedenti di assetto sociale (ritorno letteralmente catastrofico; voglio dire: che potrebbe verificarsi solo dopo una catastrofe cosmica) o con l'avvento del comunismo. Ma entrambe le ipotesi appaiono remote e improbabili. Appare di conseguenza remota e improbabile — allo stato attuale — la fine dell'avanguardia. E a maggior ragione, essa appare del tutto insostenibile a livello teorico.

IV

L’avanguardia non precede «la fine delle grandi narrazioni», e tanto meno — come vorrebbero gli apologeti del postmodernismo — è l’ultima di esse. L’avanguardia nasce infatti dalla scoperta dell’arte di non potersi più costituire in narrazione, né grande né piccola. Come la *grande narrazione* — ovvero la funzione ideologica dell’arte — è riconosciuta storicamente superata dall’avanguardia (la quale rifiuta di lavorare per un potere che non la valorizza e semmai la prostituisce, o per la conservazione di un assetto socio-economico che le è del tutto ostile), così anche la *piccola narrazione* — legata alla “grande” da un forte vincolo metonimico — è dichiarata definitivamente fuori causa dai maggiori artisti del primo Novecento: da Joyce e da Duchamp, se si vogliono i nomi più eclatanti, che in modi diversi (e non solo per i diversi settori linguistici di competenza) decretano l’improponibilità finale della parola e dell’immagine narrative.

L’aver attribuito carattere ideologico all’avanguardia — carattere di *narrazione*, appunto — rende la teoria del postmoderno (nel suo impiego volgare) ancor più omologa al pensiero dominante e ai suoi metodi di falsificazione. La strategia dialettica che questo impiega, per sbarazzarsi di ogni forma di antagonismo (e alla fin fine di ogni critica) consiste infatti nell’assimilare qualsivoglia progetto alternativo alle ideologie pseudo-comuniste che vigevano fino a poco fa nei paesi dell’est europeo e in Unione Sovietica, cioè a costruzioni di pensiero che erano davvero tese al mantenimento di un potere costituito (benché diverso da quello occidentale). Ciò equivale a ridurre la critica stessa a ideologia, a concepire come “ideologica” qualsiasi istanza di analisi di giudizio e di progetto che non sia conforme agli interessi del sistema dominante. In pratica a considerare “ideologico” qualsiasi atto di pensiero che di fatto non è tale.

«La dialettica è ciò che sempre ci ha perduti — ha scritto Derrida — perché è ciò che sempre tiene conto del nostro rifiuto». Così la più sfacciatamente ideologica delle teorie socio-culturali attuali accusa di ideologia l’avanguardia, che è invece (sostanzialmente) *critica dell’ideologia* e progetto alternativo.

Tutto ciò non tanto discende dalla tendenza all’equivoco che continua ad assegiare il termine “ideologia” (nonostante Marx e spesso contro Marx) quanto piuttosto — sarei tentato di dire — è la matrice stessa dell’equivoco. Proprio per neutralizzare l’efficacia del pensiero critico i filosofi di regime hanno infatti escogitato il dogma del carattere ideologico di qualsiasi pensiero: come se non fosse possibile porsi *contro* qualcosa senza necessariamente fare il gioco di qualcos’altro!

V

È d’altro canto evidente che su un’interpretazione ugualmente equivoca, e assai di comodo, del concetto di “modernità” si gioca la tenuta dell’intera co-

struzione ideologica del postmoderno, nonché l'efficacia del suo attacco contro l'avanguardia. Tanto per cercare di mettere le cose al loro posto: è assurdo — io credo — far coincidere la modernità, sic et simpliciter, con la fase delle avanguardie, ossia con l'epoca della piena maturità del modo di produzione capitalistica. La modernità, se si vuol dare senso storico a tale termine, affonda le sue radici in Occidente nel razionalismo cartesiano e nella caduta del dogmatismo religioso. Essa è già preannunciata, in arte e in letteratura, da Piero della Francesca, da Ariosto, da Shakespeare. Ed è già sottoposta a critica, per molti aspetti, da Velázquez e da Cervantes. Viene poi riaffermata con grande vigore dall'illuminismo e dal positivismo, e trova il suo canto del cigno nell'apologia della macchina tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX. Ma dalla prima guerra mondiale in avanti la modernità risulta irrimediabilmente in crisi almeno nella coscienza degli uomini più avvertiti, cioè nella coscienza delle avanguardie.

La teoria del postmoderno, nella sua applicazione più faziosa, muove dallo straordinario fraintendimento per cui le avanguardie rappresenterebbero il moderno all'apice del suo splendore, anzi: ne incarnerebbero appieno l'illusione poi caduta. Niente di più falso (a meno di non volersi attaccare all'impiego occasionale e del tutto innocuo che della parola "moderno" fecero artisti e sopra tutto architetti tra il 1905 e il 1930: ma pare verosimile che per loro quella parola indicasse prima di tutto il contrario dell'aggettivo "antico")... Niente di più falso, dicevo, dato che le avanguardie sono invece la controfaccia della crisi della modernità, e ad essa rispondono con un lavoro di critica radicale, che ha per altro ragion d'essere solo dal momento in cui lo "spirito della modernità" produce gli esiti che sappiamo, rispetto ai quali le due ecatombi mondiali sono solo le tragedie più vistose.

Mi pare opportuno rendere giustizia, a questo punto, al principale divulgatore della nozione di postmodernità, Jean-François Lyotard, sul cui lavoro teorico del 1979 è stata perpetrata una violenza mistificante a dir poco spaventosa (che non è cessata neppure dopo che Lyotard medesimo ha tentato di difendersi con la pubblicazione di una serie di apposite "istruzioni per l'uso"). Proprio all'incipit del suo saggio si legge che la *condizione postmoderna* «designa lo stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole dei giochi della scienza, della letteratura e delle arti a partire dalla fine del XIX secolo. Tali trasformazioni sono da mettere in relazione con la crisi delle narrazioni». A partire dalla fine del XIX secolo: proprio così! E benché tale data indichi l'inizio di un processo piuttosto che non la sua conclusione, e benché l'autore venga poi a precisare che la sua analisi verte sui problemi delle «società informatizzate», rimane il fatto che i parametri fondamentali della postmodernità sono per lui quelli dati dalla «condizione del sapere nelle società più sviluppate»: perdita del "senso", fine delle narrazioni, dominio del puro "gioco linguistico" e sua sopraffazione nei confronti della categoria della verità, caduta della metafisica e ingorgo della logica nel paradosso dell'autoreferenzialità del λόγος. Sono tutte istanze che Lyotard mette

in relazione a una *crisi della modernità* che si manifesta dall'avvento del capitalismo, e che dunque accoglie entro il proprio limite cronologico il fiorire dell'avanguardia. E sono istanze, infatti, che egli pone (marxisticamente) in rapporto con la «mercificazione del sapere». Rifacendosi esplicitamente ad Habermas, Lyotard scrive: «Il sapere viene e verrà prodotto per essere venduto, viene e verrà consumato per essere valorizzato in un nuovo tipo di produzione: in entrambi i casi, per essere scambiato. Cessa di essere fine a se stesso, perde il proprio valore d'uso». Mercificazione del sapere, mercificazione dell'arte: nulla di meno (e nulla di più) del dato storico che sommuove l'origine delle avanguardie...

E allora delle due l'una: o si utilizza il concetto di postmoderno nell'accezione voluta dal suo primo grande interprete, e si parla di una condizione postmoderna che è del tutto omologa alla società industriale-capitalista, del tutto omologa a quel trionfo della merce che legittima in sede estetica l'avanguardia, vedendo in quest'ultima la sola risposta adeguata alla crisi oppure con "postmoderno" si intende qualcos'altro, in netta opposizione a Lyotard. Ma in tal caso bisognerebbe quanto meno prendersi la briga di dirlo chiaramente!

Certo, vi sono state anche avanguardie parziali, contraddittorie, irrisolte, impigliate entro retaggi ideologici ambigui, come quella promossa in Italia dal futurismo, il quale — assai prima di scadere a mera arte del consenso — mosse da istanze positivistiche in ritardo e manifestò troppo palesi e discutibili entusiasmi nei confronti della società tecnologica industriale. Nel futurismo marinettiano, a differenza che in quello russo, latita quasi completamente il tratto discriminante di ogni autentica avanguardia, e cioè la mozione antagonista. Ma il futurismo italiano è l'eccezione, non già la regola.

VI

L'idea di "narrazione" presuppone quella di "soggetto narrante". C'è narrazione solo là dove c'è un io-che-narra. Questa idea sta al centro della cultura moderna più o meno come la grande letteratura narrativa sette-ottocentesca sta alla base della formazione dell'ideologia borghese, e più o meno come l'io-che-guarda da un punto di vista immobile sta alla base della rappresentazione prospettica dell'arte occidentale.

La modernità ha elaborato *il principio della narrazione*, dell'io-che-narra e che assume con ciò il potere. Essa stessa è — per così dire — la "grande narrazione", l'utopia di una umanità in perenne progresso, di una civiltà tecnologica che conquista il mondo, poi il benessere crescente, poi la giustizia, la pace e la felicità mondiali. Ma questa *narrazione* non è mai dell'avanguardia: l'avanguardia è invece il tentativo di smascherarla come inganno, come copertura ideologica al servizio di una "volontà di potenza" insaziabile, che si manifesta con

ferocia a tutti i livelli e in tutti i luoghi del suo agire.

Il postmodernismo fazioso e malinteso, rovesciando in delusione il disincanto che sottende la critica prodotta dall'avanguardia, trasforma il rifiuto in abbandono e la ribellione in mesta accettazione dell'esistente. Nei fatti, esso ripropone precisamente la *centralità del soggetto narrante*, sia pure dichiarandolo (a parole) "laterale" e convenzionale: esso pertanto riabilita una visione neutra e omologante, a-problematica ed edonistica, del ruolo dell'artista come grande affabulatore. Il paradosso su cui si fonda il suo processo è palmare: dappoiché tutto è sempre e solo gioco, non resta che giocare. Ma così facendo, esso restaura il *principio della narrazione* mentre ne finge il superamento. E, all'atto pratico, ripropone modalità operative, linguaggi, persino stilemi, di un'arte borghese che ha avuto senso — in quanto arte — fin tanto che la borghesia non ha assunto il completo dominio nella sfera politico-economica, fin tanto che non ha deciso, per dirla con Benjamin, «di ritirare al poeta la sua commissione».

Al contrario, l'avanguardia è abolizione dell'io-che-vede e dell'io-che narra come centro-motore del linguaggio. Con Duchamp, è la moltiplicazione dei punti di vista su una parete cangiante — giacché realmente trasparente — che inverte incessantemente il fuori e il dentro della rappresentazione, trasformando in apparenza e in gioco di linguaggio tutto ciò che è visto. Con Malevich, è la prerogativa di un significante che si affranca dal soggetto che pretende di dominarlo. Con Artaud, è la possibilità da parte dell'io di spossessarsi di se stesso, di farsi carne e grido, linguaggio-azione allo stato puro: prima della parola, prima del testo e della norma, prima di ogni affabulazione.

L'avanguardia è la messa fuori gioco del soggetto come detentore del *λόγος*, come principio unificante e coordinante, come centro della "fabula". Il quadro estetico complessivo che essa propone è perciò caratterizzato dalla *impredicabilità dell'arte* — intesa come perdita della sua funzione di discorso *per o in appoggio a o nei riguardi di* —, una impredicabilità che consegue al superamento della sua "indole narrativa". Tale dissoluzione svincola l'arte dai condizionamenti sociali (la «commissione» di cui parla Benjamin), la emancipa dall'antica posizione ancillare e giullaresca nei confronti del pensiero dominante, le schiude l'occasione di sollevarsi a pensiero critico, a movimento conflittuale, a elaborazione di un progetto negativo.

In sostanza l'avanguardia spinge l'arte ad assumere il ruolo della *filosofia* dopo la *fine della filosofia*, cioè a conquistare una forza epistemica e progettuale autosufficiente dacché in sé compiuta e risolta, secondo gli ambiziosi ma fondati auspici di Joseph Kosuth e dei teorici del gruppo Art & Language. Perché ciò sia possibile, l'avanguardia deve riuscire a recuperare all'arte il senso e lo spazio della propria legittima esistenza nell'ambito delle attività intellettuali, indipendentemente dal mercato e dalle sue leggi. Ma sopra tutto deve riconquistare al testo artistico il senso del proprio "valore politico": non nella chiave di un asservimento a posizioni o a progetti già esistenti, ma in quella di una consa-

pevolezza (e di una conseguente messa in opera) della “politicalità” che è intrinseca all’approccio creativo nei confronti del linguaggio — il quale approccio, proprio perché “creativo”, va inteso come assiduo *lavoro di trasformazione del linguaggio* medesimo, invece che come atto di mimesi supina della comunicazione sociale ammessa.