

Avanguardie sovversive?

H. T.

È abitudine consolidata, fra i vari esperti in genealogia dell'arte moderna, fare risalire la nascita del concetto di "avanguardia" a Baudelaire. Sarebbe stato lui — il precursore dei poeti maledetti, il dandy dai gusti ricercati, il giovane ribelle in rotta con la famiglia, l'anticonformista che si tingeva i capelli di verde, l'amico e compagno di prostitute, lo sperimentatore di sostanze proibite, l'insorto salito sulle barricate nei moti del 1848 — il primo ad aver sostenuto la necessità di una «estetica della rottura», ad aver abbandonato i melensi sentimentalismi del passato per esigere, con tono cinico e mordace, la liberazione della individualità, ad aver illustrato come una pressante richiesta di nuovo non possa che accompagnarsi all'ostilità nei confronti dell'autorità. Ma a lui spetterebbe anche un

altro merito, quello di aver introdotto per la prima volta in campo culturale il vocabolo “avanguardia”.

Ora questa allegra attribuzione di paternità la dice lunga sulla cattiva coscienza di cui si nutre da sempre l'avanguardia storica con i suoi innumerevoli cultori. Più che l'ostetrico dell'avanguardia, Baudelaire ne fu infatti il primo anatomista. Nell'utilizzare il termine “avanguardia”, egli non intendeva affatto celebrare la trasgressione di tradizionalismi estetici ormai stantii, né tenere a battesimo una nuova scuola artistica, quanto deridere tutti coloro che per rompere la noia di un'esistenza reale priva di avventure davano libero sfogo alle qualità compensative della propria immaginazione. L'epica prosopopea di questi letterati — che per evadere dal grigiore della propria vita borghese presentavano i salotti che frequentavano come trincee, i cenacoli dove si riunivano come comitati strategici, le pubblicazioni che davano alle stampe come operazioni belliche — irritò a tal punto l'autore dei *Fiori del male* che nel mettere il proprio cuore a nudo non poté trattenersi dallo sputare contro questi «spiriti fatti per la disciplina, cioè per la conformità», contro queste «menti nate serve che possono pensare solo in società».

Egli non aveva dubbi sul fatto che «tutte queste gloriose fraseologie si applicano in genere a pedanti e a fannulloni da bettola». È quindi facile immaginare che Baudelaire non si aspettasse che le sue sferzanti parole sulla predilezione tipicamente francese per le metafore militari avrebbero riscosso un così grande successo proprio fra coloro che ne erano i destinatari. E forse è proprio per difendersi da simili velenose osservazioni che questi spiriti disciplinati e queste menti asservite rivendicheranno per sé il termine di avanguardia, facendo passare il loro spietato critico

Baudelaire per un proprio precursore.

Ma cosa spingeva, e spinge tuttora, certi artisti ed intellettuali a fare un così largo uso del linguaggio marziale, a riconoscersi nientemeno che come avanguardia? È impossibile dare una risposta a questo interrogativo se non si tiene nella giusta considerazione un sentimento che da sempre serpeggia in molti di loro, vale a dire la consapevolezza della propria impotenza nei confronti del mondo reale. Gli artisti sono infatti gli uomini della finzione per eccellenza. Della vita così come viene vissuta, nei suoi aspetti quotidiani, essi non sanno cogliere che la sua rappresentazione, la sua parodia, il suo esorcismo. A lungo andare in alcuni di loro si è fatta largo l'esigenza di interrogarsi sul significato dei loro segni, dei loro suoni, delle loro parole il cui scopo, infine, non è altro che quello di rendere il mondo in cui ci risvegliamo un po' meno indegno di essere frequentato dalle nostre esistenze senza scopo. Tutto è falso nelle capriole della fantasia che paga la propria libertà assoluta con la rinuncia alla realtà concreta. L'avanguardia è nata proprio dalla presa di coscienza di questa falsità, dal tentativo di porvi rimedio attraverso una massiccia iniezione di retorica attivista. I suoi aderenti sono coloro che, dopo essersi resi conto che i sogni che travagliavano i loro cuori non riuscivano né a modificare né ad alleviare la miseria che li circondava, hanno cercato disperatamente di rendere vero ciò che era falso, di realizzare la minaccia lontana di Hölderlin: «Se occorre, spezzeremo le nostre liriche infelici e faremo ciò che gli artisti non han fatto altro che sognare!».

A caratterizzarli, dunque, è sempre stata la loro dichiarata estraneità nei confronti di ogni preoccupazione este-

tica, il loro rifiuto del modernismo artistico, inteso come mero rinnovamento stilistico delle forme d'espressione. Di fatto, l'avanguardia storica si contraddistingue per la critica radicale all'intera categoria artistica e per il tentativo di rompere il cerchio magico che delimita e rende priva di conseguenze pericolose l'evocazione del fantasma chiamato arte, al fine di materializzarlo, di dargli un'esistenza in carne ed ossa. È questa esigenza di realtà, questo bisogno di uscire dallo specchio della contemplazione, che ha spinto l'avanguardia ad adottare il linguaggio dell'azione, e a mescolarsi ai cosiddetti uomini d'azione.

Ma all'inizio, almeno fino ai primi anni del ventesimo secolo, l'avanguardia non assunse mai una forma organizzativa omogenea, coerente, rimanendo per lo più il frutto di gesti isolati o manifestandosi sotto forma di semplici correnti di idee. Nei suoi momenti collettivi, essa si aggregava nel cenacolo, nel gruppo ripiegato su se stesso che si autoescludeva dalla vita politica e sociale. Anche le avanguardie che ebbero i maggiori contatti con i movimenti sociali delle loro epoche — come il simbolismo francese o l'espressionismo tedesco — in realtà non esisterono mai in quanto tali, dovendo il loro nome ad una definizione creata a posteriori per indicare un insieme di autori e di opere dove era percepibile una medesima sensibilità. In altre parole, esse non si costituirono mai in strutture organizzate, rimanendo allo stato di correnti artistiche i cui esponenti spesso misero al servizio di questi movimenti le loro capacità specialistiche.

È solo nel corso del ventesimo secolo che le avanguardie storiche conosceranno il culmine della loro attività, cui seguirà un inesorabile declino. Fra le sue innumerevoli promesse non mantenute, si può ben dire che il secolo che

ci siamo appena lasciati alle spalle verrà ricordato anche per l'ambizioso quanto incompiuto programma delle sue avanguardie artistiche: *uccidere l'arte, realizzare la vita*. Fatto curioso, sebbene il teatro di operazioni prediletto di questi «allegri terroristi» sia stata l'Europa intera, non si può fare a meno di notare come la prima e l'ultima generazione di questi nemici dell'arte — quella che per prima ha dato intonazione e stile all'avanguardia e quella che ne è stata l'ultima espressione compiuta — si siano scambiate fra loro luogo di nascita e di maturazione. Una è nata in Francia ma è cresciuta prevalentemente in Italia, mentre l'altra è nata in Italia ma è cresciuta prevalentemente in Francia. In questo modo è ancora più visibile il filo conduttore che a partire dal 20 febbraio 1909, data nella quale appare sul quotidiano francese *Le Figaro* il *Manifesto del Futurismo* di Filippo T. Marinetti, arriva fino al 28 luglio 1957, quando nell'entroterra ligure, a Cosio d'Arroscia, venne fondata quell'Internazionale situazionista che conoscerà i suoi maggiori fasti con l'esplosione del maggio 68. Il dadaismo e il surrealismo, le altre due avanguardie più famose del ventesimo secolo, costituiscono gli anelli intermedi più riconoscibili di un'unica catena.

Nel 1867 l'amore degli artisti per la retorica marziale aveva già varcato le Alpi giungendo in Italia. Sulle colonne della rivista *Gazzettino delle Arti del Disegno*, organo dei macchiaioli, Diego Martelli scriveva che la volontà degli artisti che lavoravano all'insegna della *macchia* era quella «di riconoscersi, di raccogliersi, di formarsi in colonna e di marciare all'assalto». All'inizio del secolo scorso, Marinetti riprese il modello comportamentale teorizzato da Martelli dandogli una dimensione ben più incisiva, muo-

vendosi cioè con una capacità organizzativa e un'aggressività risoluta che faranno del futurismo un fenomeno unico rispetto alle altre tendenze dell'avanguardia europea dell'epoca.

In effetti è solo nel 1909, con la fondazione del futurismo, che si assiste alla nascita dell'avanguardia vera e propria. Per la prima volta viene usata, nel campo dell'arte, la parola "movimento" che appare ripetuta in calce a tutti i documenti ufficiali dei futuristi, accompagnata dall'indirizzo del centro direttivo e operativo del futurismo. L'idea venne a Marinetti osservando l'attività degli anarchici. Marinetti strutturò il futurismo in chiave "attivista" e "militante". Lo scritto teorico del poeta o dell'artista diventava così un "manifesto" dal linguaggio perentorio, mentre le declamazioni pubbliche delle "feste dell'arte" del simbolismo si mutavano in "serate futuriste" simili a tumultuose manifestazioni politiche. La strategia marinettiana reinventava tutti i metodi della propaganda letteraria e artistica fornendo all'attività culturale la forza e l'incisività del gesto e del militantismo politico. Per imporre il "futurismo" come slogan e il "movimento futurista" come forza politica in azione, Marinetti iniziò ad inondare i giornali di comunicati stampa, lanciando e distribuendo volantini per annunciare, allo stesso modo degli attivisti politici, avvenimenti editoriali, mostre o serate del futurismo. Così facendo, Marinetti creava i metodi e la prassi dell'agitazione culturale d'avanguardia.

Leggendo i loro proclami non si può negare che sia stato proprio il futurismo a decretare il libero arbitrio per l'artista, ad affermare la dissacrazione dell'arte, a teorizzare la provvisorietà dell'opera, a utilizzare l'atto creativo come strumento sovversivo, ad esigere una nuova architettura,

a promuovere una rivoluzione culturale globale, a cercare di far coincidere l'arte con la vita.

Ma per realizzare tutto ciò l'avanguardia artistica, che si muoveva nel solo ambito culturale, aveva bisogno di un alleato che agisse in ambito politico: il futurismo, nella sua versione marinettiana che risultò essere quella preponderante, dopo aver tentato inutilmente di cooptare alcuni anarchici, pensò bene di unirsi al fascismo. È per aver commesso questa infamia che al movimento di Marinetti non viene riconosciuto diritto di cittadinanza nel bel mondo delle avanguardie più radicali del secolo — Dada, surrealismo, Internazionale situazionista — i cui esegeti hanno cancellato dall'album di famiglia persino quei pochi futuristi libertari e comunisti che pur sono esistiti.

Al futurismo, comunque, il merito di aver aperto il varco. Da quel momento in poi non si è fatto altro che ripercorrere lo stesso tragitto, spacciando per scoperte e innovazioni ciò che in realtà erano mere rielaborazioni. Per il giovane Tristan Tzara, in viaggio in Italia nel 1916, fu uno scherzo impadronirsi della strategia marinettiana per dare vita a Dada. Rispetto alle scelte politiche del futurismo, Dada vira però verso la sinistra più estrema giungendo ad unirsi, in Germania, alla rivoluzione spartachista. E quando anche Dada cominciò a dare i primi segni di cedimento, uno dei suoi rappresentanti francesi più illustri — André Breton — gettò le basi per l'avventura surrealista le cui burrascose relazioni con leninisti, trotskisti e anarchici sono ben note. Ed è in reazione al logorio surrealista del dopoguerra che venne fondata l'Internazionale situazionista, a cui parteciparono molti giovani dissidenti del surrealismo, la quale cercò di attualizzare la vecchia teoria rivoluzionaria dei Consigli Operai.

Tutte queste avanguardie, nessuna esclusa, hanno dichiarato guerra all'arte, all'interno di un più ambizioso programma di sovversione sociale. Tutte hanno condotto questa guerra a colpi di libri, quadri, poesie, film, sculture. Tutte si sono alleate, chi più e chi meno, con movimenti rivoluzionari. E tutte quante, nessuna esclusa, sono poi diventate oggetto di studi accademici. Le loro opere vengono ospitate volentieri in gallerie e musei, mentre gli editori commerciali si contendono i loro testi. La cultura, sempre afflitta dall'anemia del conformismo, sa bene che per riprendere colorito non c'è rimedio migliore del temprarsi periodicamente nel fuoco della contestazione.

Naturalmente le condizioni storiche e culturali che hanno permesso la nascita di ogni singola avanguardia non sono più le stesse al momento del cambio della guardia. I nuovi arrivati possiedono altri interessi, altre esigenze, altre finalità, altri talenti rispetto ai loro predecessori, motivo per cui sarebbe impossibile negarne una propria specificità. Tuttavia non è impossibile nemmeno scorgere la continuità presente in questa traiettoria. A scanso di equivoci è meglio precisare che il filo conduttore tra queste esperienze non è dato dai singoli elementi che le avanguardie possono avere avuto in comune fra loro, come ad esempio la celebrazione delle possibilità messe a disposizione dalla civiltà tecnologica e industriale per i futuristi e i situazionisti oppure l'esaltazione dell'inconscio e dell'irrazionale per i dadaisti e i surrealisti. Bensì è il loro stesso costituirsi in *avanguardia culturale organizzata* ad assimilare i loro componenti in un'unica impresa, a dotarli di un linguaggio simile, ad indurli ad utilizzare gli stessi mezzi, ad andare nella medesima direzione, a combattere una sola

battaglia — pur contro nemici diversi — il cui esito sarà scontato in partenza. Ecco perché le manifestazioni di ogni avanguardia artistica, nell'arco di tutto il XX secolo, non costituiscono altro che variazioni su un medesimo canovaccio. Chi ha una certa familiarità con una delle sue espressioni, ma ne ignora in gran parte le altre, generalmente è portato a vedere originalità e ricchezza laddove in realtà c'è solo ripetizione e scopiazzatura, e a scambiare per entusiasmo ciò che per lo più è frutto del calcolo.

Ma, qui come altrove, la linearità della logica progressista non ha permesso dubbi di sorta. Ciò che viene *dopo* non può che migliorare ciò che viene *prima*. A partire dal futurismo, ogni avanguardia che si è succeduta sul palcoscenico dell'arte si è dedicata *a parole* alla "correzione" e al "superamento" di chi l'aveva preceduta. È per questo motivo che nella bocca degli esponenti dell'avanguardia si è sempre agitata la lingua di un becchino. Dada dava per scontato l'esaurimento dell'espressionismo e del futurismo dichiarandosene il superamento, il surrealismo prendeva atto del decesso del dadaismo e pretendeva di esserne il superamento, e a sua volta l'Internazionale situazionista denunciava la decomposizione che la circondava ovunque vantandosi di essere il superamento di... tutto. *Superamento, superamento, superamento* — ecco il grido di guerra che artisti e intellettuali hanno lanciato mostrando stretto in pugno lo scalpo dell'avversario vinto. Ma nessuno che abbia riflettuto sul fatto che l'agognato *superamento* rappresenta in primo luogo un *prolungamento*. Si supera qualcuno solo se la strada che si percorre è la stessa. Quando poi questa strada non porta da nessuna parte ma gira attorno a se stessa, ecco che anche il preteso superamento dei propri avversari diventa una ben ridicola

farsa. Nella loro frenetica corsa alla radicalità, è difficile dire quale avanguardia si trovi davanti dal momento che nello spazio culturale non esiste un davanti né un dietro. Ne consegue che le avanguardie artistiche e culturali, con le loro ridicole pretese di sovvertire il mondo, finiscono con l'assomigliarsi tutte. Come stupirsi visto che il terreno in cui operavano era lo stesso?

Non è certo accumulando le citazioni erudite d'uso e i ricordi sulle eroiche gesta dei protagonisti che si chiarisce la natura del rapporto fra avanguardia e sovversione. Cheché se ne dica, e quale che sia l'aurea di non-conformismo che circonda questo o quel nome, la tendenza all'opera in ogni avanguardia è talmente comune e visibile da poter anche fare a meno della prova testuale.

H. T.
Avanguardie sovversive?