

Avanguardia o sopravvivenza: il Gruppo 70 e la dischiusura del campo letterario

Federico Fastelli

Università degli Studi di Firenze (<federico.fastelli@unifi.it>)

Abstract:

This article presents literature as a vital and irreplaceable form of human culture. It does so by discussing various prominent works by Gruppo 70, which already by 1963 had conceptualized literary conscience as beyond literature *per se*. Scurati declared that the necessary broadening of the literary field emerged from the conviction that our literary conscience “is, today, largely integrated, if not mostly integrated, by the use of works which are not mediated by written words”. On the other hand, Lamberto Pignotti’s presentation at the “Art and Communication” symposium (May 1963) underlined how “avant-garde after avant-garde” represented the only survival option for literature in a neo-capitalist society. This article starts from this discussion to analyse the clash between a “closed literature” definition – whereby aesthetic differences imply meaning and value – and an “open literature” definition – literature as a vital and irreplaceable form of human culture. It does so by discussing various prominent works by Gruppo 70.

Keywords: Antonio Scurati, Gruppo 70, Lamberto Pignotti, Neo-Avant-Garde, Rethorics.

Origine, verità, poesia: è su questo trinomio che si fonda, secondo lo scrittore e critico Antonio Scurati, l’idea corrente, accettata e dominante di letteratura. “Origine, verità, poesia”, un precipitato ricco di implicazioni, radicato da un punto di vista storiografico e tassonomico, che proviene da un’operazione sineddotta affatto innocente. Con la nascita della scienza estetica, precisa Scurati nel suo *Letteratura e sopravvivenza* (2012), sarebbe avvenuta una sorta di restrizione dello studio del metalinguaggio retorico, precedentemente riservato al campo complessivo del discorso, ovvero, in altro modo detto, è da qui in poi che lo studio della letteratura privilegerà una serie di valori (l’ordine estetico, per l’appunto) che risponde a certi criteri ideologici, praticando una delimitazione di campo rispetto allo spazio sterminato della produzione dei discorsi umani. Trasformazione recente, quindi, da mettere in relazione con la

modernità. A partire dal saggio di Genette *La rhétorique restreinte* (1972; *La retorica ristretta*, 1976), Scurati sostiene che la poetica ha sostituito la retorica e in qualche modo è divenuta, specie in epoca romantica, il residuo di essa. Tale sostituzione costituirebbe una cesura epistemologica: la nascita della letteratura in senso moderno è una “riduzione arbitraria” che risponde a una particolare ideologia per cui al “criterio retorico generale” si sostituisce quello “poetico parziale” e si pone il linguaggio poetico parziale come modello del linguaggio in generale. I fenomeni discorsivi che eccedono questi criteri non saranno di qui in poi studiati dalla letteratura (Scurati 2012, 85 e sgg.). Strano destino, se ciò fosse vero, quello delle discipline letterarie: in epoca di guerra dei *commons*, di evidente passaggio di consegne tra un sistema economico a produzione materiale ad uno a produzione immateriale, di privatizzazione del sapere pubblico, tali discipline, che pure avrebbero maturato almeno il diritto di esercitare una qualche influenza sopra le dinamiche di questo nuovo mercato delle idee, sembrano al contrario scontare l’arbitrarietà delle scelte compiute in epoca moderna con un assoluto isolamento. Il fatto che la letterarietà sia sconvolta ormai da un pluridecennale processo di svalutazione, di erosione delle proprie funzioni e della propria specificità è dato che quindi spaventa i non pochi operatori culturali impegnati nel settore, ma, si domanda Scurati, di quale definizione di “letteratura” stiamo veramente trattando? Sebbene non sia questo il luogo nel quale tentare una giustificazione argomentata di tali presupposti teorici, non sarà difficile convenire almeno su un punto: il giudizio estetico come base dell’investitura e del “riconoscimento sociale” della borghesia, nel senso che esso assume dall’epoca di Balthasar Gracian – il “gusto” come capacità di distinguere il bello e goderne (cfr. Gadamer 1983 [1960], 59 e sgg.) –, ha molto a che fare con l’ascesa prima e col dominio politico poi di una nuova classe sociale egemone. Non sarà impossibile, quindi, indovinare l’obiettivo critico di *Letteratura e sopravvivenza*: alla visione della letteratura fondata su origine/verità/poesia si dovrà contrapporre un’altra che invece fonda se stessa sul trinomio inizio/persuasione/retorica. Si tratta di mettere in competizione una definizione di letteratura, per così dire, “chiusa”, per la quale sarà lo scarto estetico a comunicare significato e valore, e una definizione di “letteratura dischiusa”, da intendersi invece come una delle forme vitali della cultura umana, direttamente connessa all’ambito retorico in generale (Scurati 2012, 29). In questo senso l’ideologia modernista, illuministica prima e idealistico-romantica poi, avrebbe conferito alla retorica il valore peggiorativo di scienza delle figure del discorso, facendola diventare null’altro che il polo opposto di ciò che è poetico: l’impoetico per eccellenza. L’ircocervo che risulta dalla fusione di Verità e Bellezza, di contro, eleva ad oggetto del proprio specifico ambito la “letteratura poetica” e trova nel mito del poeta come “uomo artefice” e “creatore” la propria giustificazione pratica. Il “ritorno” della retorica o meglio il ritorno *alla* retorica, d’altro canto, è fenomeno ben conosciuto già a partire dagli anni Sessanta (si pensi alla fondazione a Liegi

del Gruppo μ), ed arriva agilmente ai nostri giorni. L'acme di tale *revival*, come noto, si tocca in pieni anni Ottanta, con la fioritura del retoricismo di scuola decostruzionista, con gli studi di Paul de Man, con la scuola di Yale. Eppure, se si guarda tale percorso di rinascita con più attenzione, non sarà difficile scorgere che le critiche del già ricordato saggio di Gérard Genette, *La rhétorique restreinte*, restano inaffrontate¹. Ciò nel senso che, come sottolinea Francesca Piazza, “se confrontata con quella antica, la retorica del XX secolo appare visibilmente frammentata. In linea generale, si può dire che a rinascere non è l'intero sistema retorico dell'antichità, ma solo alcune sue parti. Alla base di questa frammentazione sta la scissione – fatale per il destino della retorica – tra gli aspetti strettamente espressivi (stilistici), quelli logico-argomentativi e quelli psicologico-emotivi” (2004, 12). Ora, se ha ragione Slavoj Žižek (2004 [1997], 27) a sostenere che una rottura storica non solo designa la perdita “regressiva” (o il guadagno “progressivo”) di qualcosa, ma *il cambiamento della griglia stessa che ci permette di misurare perdite e acquisizioni*, non resta che chiedersi cosa sovrintende in realtà il passaggio dalla retorica alla poetica avvenuto in epoca moderna, ovvero perché mai la stretta contemporaneità dovrebbe renderlo critico, proponendo, come fa Scurati, una visione “dischiusa” della letteratura, a recuperare il ruolo fondante della retorica come *téchne* del discorso letterario, ovvero come discorso sui discorsi umani? Misconoscendo qualsiasi tentativo di assimilazione della retorica con la tropologia o con la teoria della metafora, la proposta di Scurati si traduce in una severa riflessione sulle effettive condizioni di salute dello specifico letterario e degli studi che vi gravitano attorno, ben al di là della sempre attuale polemica sul ruolo dell'intellettuale e del critico in genere rispetto alla società contemporanea: “la formazione letteraria di un ventenne” – si legge nell’“Introduzione”, intitolata indicativamente “La dischiusura del campo letterario” – “è, oggi, integrata in buona parte, se non in parte maggioritaria, dalla fruizione di opere che non sono passate attraverso il *medium* della parola scritta” (Scurati 2012, 14). Il riferimento ad una nuova mutazione delle modalità di fruizione e della natura della coscienza letteraria dell'ultimo decennio si accompagna, insomma, alla presa d'atto che tale coscienza resti effettivamente letteraria. Non è questione da poco, ma, al contempo, non è questione del tutto nuova.

Ripercorrendo le vicende della letteratura europea moderna e contemporanea con una volontà tassonomica necessaria ad una storia generale delle poetiche, è possibile isolare due momenti fondamentali, superficialmente rubricati sotto l'insegna della contrapposizione tra tradizione e innovazione, che costituiscono in verità un tentativo di messa in crisi e di autodistruzione dell'arte borghese moderna: il primo intorno agli anni Dieci del Novecento, il secondo una cinquantina di anni dopo. L'avanguardia. Vera e propria ferita nel corpo vivo della produzione e della fruizione letteraria borghese, l'avanguardia è il primo reale tentativo di problematizzare in epoca moderna l'idea profonda di letteratura, e più in generale di arte. Essa, lungi da poter essere definita soltanto come spe-

rimentalismo o innovazione linguistico-formale², è, secondo la gran parte dei suoi teorici, la risultante di un certo rapporto tra artista e società moderna, tra artista e mercato³. L'avanguardia, in effetti, si realizza quando l'artista acquista una piena coscienza di quella che Edoardo Sanguineti ha definito la "prostituzione ineluttabile del poeta, in relazione al mercato come istanza oggettiva, e al prodotto artistico come merce" (2001 [1963], 55), ovvero, soltanto da Baudelaire in poi⁴. In questo senso la critica e la polemica dell'avanguardia investono il mercato artistico: la contestazione formale è in fin dei conti una modalità celante un'opposizione alle istituzioni che regolano le funzioni sia dell'oggetto artistico che dell'artista, le quali restano il vero obiettivo polemico di tali movimenti. L'idea supportata dal linguaggio comune che vorrebbe d'avanguardia tutto ciò che è sperimentale formalmente o innovativo tecnicamente appare allora come un tentativo di addomesticamento delle pulsioni politiche, sempre anarchiche e rivoluzionarie in tali movimenti, ovvero quello di attribuire ai loro oggetti artistici un valore estetico⁵. Come ha scritto Bürger, la funzione di "autocritica dell'arte nella società borghese" svolta dalle avanguardie è passata attraverso uno sbilanciamento all'interno della "dialettica forma-contenuto del prodotto artistico [...] a favore della forma" (1990, 25) in maniera tale che "l'aspetto contenutistico dell'opera d'arte, vale a dire il suo 'messaggio', si [sia ritratto] via via di fronte a quello formale, che si evidenzia come elemento estetico in senso stretto" (*ibidem*). Chiaramente questa prassi è volta a negare "le determinazioni essenziali dell'arte autonoma: il distacco dell'arte dalla vita concreta, la produzione e la ricezione individuale reciprocamente separate" (64). Da un lato, quindi, è proprio la società borghese a favorire l'esistenza delle avanguardie⁶ laddove – imponendo all'arte una funzione, come ha scritto Habermas, *di soddisfacimento dei bisogni residuali*, ovvero di tutti quei bisogni "rimossi dalla vita pratica" – concede al prodotto artistico anche una capacità anti-reificante, il cui massimo grado è rappresentato appunto dalla logica vitalistica e anti-consolatoria dell'avanguardia; dall'altro, sarà chiaro che all'interno della società borghese l'azione rivoluzionaria delle avanguardie è consapevolmente indirizzata al fallimento⁸. Ciò interessa il nostro discorso nella misura in cui la dinamica innescata dalle avanguardie, a differenza di qualsiasi altro movimento di aggiornamento dei mezzi espressivi dell'arte, manifesta il fine precipuo di distruggere il mercato dell'arte, ovvero l'arte medesima. Posto con Scurati che "la struttura concettuale della libertà spirituale e poetica è la medesima dell'alienazione sociale, dell'angoscia esistenziale e del nichilismo culturale" (2012, 53), l'avanguardia si dà proprio come oggettivizzazione di massimo (de)grado di tale analogia, e perciò appare come il momento aurorale di messa tra parentesi dello scarto estetico come sistema di discriminazione e di giudizio.

Nel delineare l'attività letteraria di Filippo Tommaso Marinetti e del futurismo, Fausto Curi ha puntualizzato che l'avanguardia si fonda su una doppia intuizione: in primo luogo l'inedita consapevolezza rispetto alla cosiddetta "morte della poesia", in quanto, diversamente da quel che avveniva in epoca decadente e simbolista, non vi è alcuna concessione metafisica a tale

presa d'atto, nel senso che la poesia come ontologia, come discorso sull'essere, ha esaurito la propria funzione. Da ciò segue inevitabilmente una forzosa conversione del fatto poetico ad un puro fenomeno sociale. In secondo luogo, proprio per il coraggio di trarre da ciò le inevitabili somme, nella teoria marinettiana sarebbe palese l'idea che "i mutamenti dell'arte dipendono dalle condizioni esterne" (Curi 1977, 138) e dunque che "l'autonomia del lavoro letterario non è altro che una finzione e non esiste né può esistere separatamente alcuna nell'azione dell'artista" (*ibidem*). Esattamente come la retorica, quindi, l'avanguardia nasce col presupposto di un "deficit di verità" consustanziale alla società umana. Occorre tener presente che se la prima avanguardia poteva tentare una rottura totale con la tradizione attraverso, essenzialmente, l'esercizio dello "scandalo", della marinettiana "voluttà di essere fischiati", e ciò la allontana, naturalmente, dal discorso di "dischiusura" del campo letterario che stiamo ponendo, il contesto in cui operano le seconde avanguardie, o neoavanguardie, come più volte ribadito dalla critica, rigetta tali modalità oppostive o ne resta praticamente impermeabile⁹. Le neoavanguardie, rispetto alle avanguardie storiche, dovettero misurarsi con l'inemendabile necessità di rileggere "l'universo generale della comunicazione" (de Gennaro, 1999, 10), in un contesto nel quale i moderni *media* diventavano molto più che semplici canali concorrenti. È interessante notare, allora, che sono proprio le avanguardie degli anni Cinquanta e Sessanta a fare i conti con un'alterazione della struttura produttiva della società che riporta la disciplina retorica ad un ruolo di primo piano. Come ha scritto Francesco Muzzioli, oggi:

la retorica è ovunque, tanto più in un mondo che – orientato com'è verso il *funzionalismo* dei comportamenti – giudica anche i discorsi con un metro pragmatico-tecnico o economico; ovvero secondo l'efficacia, il risultato o la resa. Se la produzione dell'immaginario collettivo (si potrebbe dire, quasi: la "produzione della mente") diventa importante nel quadro del mercato globale, allora le immagini che ci circondano assumono l'aspetto di messaggi intenzionati, volti alla persuasione e alla creazione di consenso. I segni che recepiamo dall'universo dei media sono altrettante spinte a compiere determinate azioni (comprare un prodotto o, come minimo, tenerci incolati all'*audience*). Che la retorica oggi si chiami di preferenza "comunicazione" non cambia molto la cosa. (2004, 10)

A partire di qui, focalizzando adesso l'analisi al solo contesto italiano, non si potrà non riconoscere che, accanto alla prassi "endoletteraria" del Gruppo 63, merita un riconoscimento troppe volte negatogli l'azione e la ricerca "esoletteraria" del Gruppo 70¹⁰, sia per la straordinaria originalità delle teorie sulla comunicazione e la conseguente pratica artistica verbo-visuale, sia soprattutto per aver compreso in anticipo quanto la sopravvivenza della coscienza letteraria fosse connessa alla necessità di dischiuderne il campo. Già nel maggio del 1963, al Convegno fiorentino dedicato ad "Arte e comunicazione", l'impostazione metodologica propagandata da Lamberto Pignotti e compagni appare

foriera di una inedita propensione all'apertura del dominio del letterario, in opposizione col sistema estetico dominante. La necessità del superamento del concetto stesso di avanguardia ivi espressa dovrà essere letta in questo senso. Come sostiene Pignotti:

Le caratteristiche del linguaggio dell'avanguardia – novità, inaspettatezza, imprevedibilità – vadano facendo posto alla maniera, al modulo, alla variante di gusto. Il fenomeno va collegato all'estendersi, al massificarsi dell'avanguardia: è naturale e non paradossale che l'ingrossarsi dell'avanguardia corrisponda alla sua contraddizione e al venir meno della sua funzione. (Miccini, Pignotti, a cura di, 1964, 145)

Se, quindi, l'avanguardia storica aveva attentato all'istituto dello scarto estetico come sistema di riconoscimento dell'oggetto artistico o dell'oggetto letterario, spetta ora al formarsi di un'"avanguardia di massa" il compito di riflettere su cosa ciò possa comportare a livello di istituto sociale dell'arte, e dunque della comunicazione, siccome, come sostenne Scalia presso lo stesso Convegno, "la teoria della letteratura è una teoria della comunicazione", ovvero "non è possibile una teoria della letteratura, a parte la posizione di metodo e teoria che si adotta, non è possibile una discussione su una teoria della letteratura se non nei termini di una teoria della comunicazione" (147). Sostenere che l'attività del Gruppo 70 si pone *dopo l'avanguardia*, quindi, "non equivale a proporre di tornare a *prima dell'avanguardia*" (145). Infatti,

Il cammino dell'arte reca puntualmente e inevitabilmente grossi dispiaceri ai conservatori. C'è da dire anzi che sono proprio i conservatori a far gratuitamente la più efficace pubblicità alla "retroguardia" dell'irrazionalità, dell'incomunicabilità, del gestuale, del materico. Ed è naturale. Il conservatore è portato per fatale inclinazione a gridare allo scandalo quando ormai la ragione dello scandalo è tramontata, a scambiare per sintomo ciò che ormai è passato agli atti. Inoltre il conservatore è condotto a pensare al puro e semplice rovesciamento delle posizioni: dall'arte si passerà senz'altro alla non-arte. Si tratta insomma della solita fantascienza critica, quella che prospetta un'alternativa solo fra arte della tradizione e arte dello scisma. (*Ibidem*)

Questa riflessione interrompe allora la dialettica tra conservazione e innovazione legata alla modernità come epoca storica: se la definizione di "letteratura chiusa" si fonda, secondo Scurati, sull'opposizione di acquisizioni o regressioni di natura estetica, relegando la retorica ad un ruolo ancillare di analisi delle figure del discorso, con il Gruppo 70 siamo alla sovversione sistematica dell'essenza di tale definizione ed al recupero, su imitazione e critica dei messaggi massmediatici e, in particolare, di quelli pubblicitari, dei tre cardini della persuasione oratoria *movere, docere, delectare*. Un recupero sulla cui consapevolezza molto si potrebbe discutere, ma che appare naturalmente favorito da due differenti operazioni compiute dalla prassi verbovisiva. In primo luogo, insistendo sul concetto di tecnologia¹¹, e sulla necessità di ricongiungere letteratura e scienza, la poesia verbovisiva rimuove i confini di

disciplina residuale cui la letteratura è ridotta in epoca moderna. Secondo l'analisi di James Clifford, infatti,

Western science has excluded certain expressive modes from its legitimate repertoire: rhetoric (in the name of "plain," transparent signification), fiction (in the name of fact), and subjectivity (in the name of objectivity). The qualities eliminated from science were localized in the category of "literature." Literary texts were deemed to be metaphoric and allegorical, composed of inventions rather than observed facts; they allowed a wide latitude to the emotions, speculations, and subjective "genius" of their authors. (1986, 30)

In questo senso, ricongiungere scienza e letteratura significa alterare tale disposizione: il rifiuto di una significazione immediata si accompagna nella poesia-visiva ad una narrativizzazione dell'opera attraverso un uso critico dei *topoi* proposti dalla società di massa, nonché con la radicale messa in crisi dello statuto dell'artista quale genio individuale in favore di un operatore culturale che agisca nella collettività e per la collettività. Ciò prevede tra l'altro che, accanto all'esposizione di un fatto o di un concetto attraverso l'opera d'arte, sia dato rilievo e alla partecipazione emotiva del fruitore e, soprattutto, al suo divertimento. Un divertimento non concepito adesso come soddisfacimento di bisogni residuali rispetto all'alienazione del borghese inserito nella società produttiva e tecnocratica, ma un divertimento quotidiano quale risulta dal trasferimento della coscienza letteraria nei meccanismi che sovrintendono la "società dello spettacolo". Si pensi, ad esempio, a un'opera come *Io c'era* di Luciano Ori, nella quale la vicenda dell'alluvione che nel 1966 colpì la città di Firenze viene ripercorsa attraverso un'esilarante serie di tavole verbovisive. Qui l'attualità politica, la pubblicità e la comunicazione giornalistica interagiscono tra loro dando vita ad una composizione che torna ad essere letteratura proprio nel senso di discorso sopra i discorsi, laddove il testo letterario finisce per riprendersi il ruolo di "principe [dei] dispositivi ultratecnici" (Scurati 2012, 139-140) a disposizione dell'uomo. Come intuì Cesare Vivaldi "simboli della segnaletica stradale, fumetti, vignette pubblicitarie, e anche marine, paesaggi, incidenti stradali" (Miccini, Pignotti, a cura di, 152) diventano nelle poesie visive "semplici referenti, campioni, cartoline incollate nell'album del turista frettoloso, diapositive, documenti d'archivio" (*ibidem*), ovvero vengono degradati a referto, messi tra parentesi. In questo modo, un po' come avviene nella Pop Art americana, lo spostamento di attenzione "dall'oggetto a ciò che viene impiegato per designarlo" (*ibidem*) risemantizza la comunicazione *tout court*, rendendola omologa a quella *res literaria* di cui Scurati, molti anni dopo, si è fatto alfiere. Una *res literaria* concepita come "luogo dei saperi testualmente trasmessi" (Scurati 2012, 140) che resta tale "fintanto che ve li accoglie disponendoli e dispiegandoli topologicamente in un luogo di luoghi" (*ibidem*), e che appare funzionale alla sopravvivenza della specie umana in quanto estremo dispositivo retorico della produzione tecnica specifica dell'uomo, ossia il

linguaggio. È come ribadire, parafrasando Blumenberg, che la storia consiste di “ridisposizioni” che si compiono in “maniera retorica” (1987 [1981], 100).

Note

¹ Cfr. Genette 1972, 36-37: “Le mouvement séculaire de réduction de la rhétorique semble donc aboutir à une valorisation absolue de la métaphore, liée à l'idée d'une métaphoricité essentielle du langage poétique – et du langage en général. Avant de nous interroger sur la signification de ce dernier avatar, il n'est peut-être pas inutile de noter deux traits de lexique qui procèdent sans doute de la même tendance, et dont l'action en retour, en tout cas, ne peut manquer de la renforcer. Le premier est l'emploi souvent abusif, dans notre vocabulaire critique, du terme image pour désigner, non seulement les figures par ressemblance, mais toute espèce de figure ou d'anomalie sémantique, alors que le mot connote presque inévitablement par son origine un effet d'analogie, voire de mimésis [...]. L'autre indice convergent est, en français du moins, le déplacement (lui aussi réducteur) du sens du mot symbole. On sait que le grec *symbolon* désigne originairement [...] un rapport métonymico-synecdochique entre les parties, ou entre chaque partie et l'ensemble, d'un objet coupé en deux pour servir ultérieurement de signe de reconnaissance [...] Le fait est que l'emploi réel du terme dans la langue française vise n'importe quel rapport sémiotique motivé (et même, en mathématiques, immotivé) [...]. Ici encore, donc, l'analogie tend à masquer – ou à submerger – toute espèce de relation sémantique” (“Il secolare movimento di riduzione della retorica pare quindi sfociare in un'assoluta valorizzazione della metafora, collegata all'idea di un'essenziale metaforicità del linguaggio poetico – e del linguaggio in genere. Prima di porci delle domande sul significato di quest'ultimo mutamento, non è forse inutile osservare due caratteristiche del lessico derivanti senz'altro dalla medesima tendenza, la cui azione, di rimando, non può fare a meno di rinforzarla. La prima è costituita dall'uso, spesso abusivo, nel nostro lessico critico, del termine immagine per designare non solo le figure di somiglianza, ma ogni tipo di figura o di anomalia semantica [...]. L'altro indizio convergente è (almeno in francese) lo spostamento (a sua volta riduttivo) del senso della parola *simbolo*. Sappiamo come il greco *symbolon* designi in origine [...] un rapporto metonimico-sineddotico fra le due parti, o di ognuna delle parti con l'insieme in un oggetto tagliato in due per servire ulteriormente da segno di riconoscimento [...]. Il fatto è che l'uso effettivo del termine nella lingua francese mira a qualunque rapporto semiotico motivato (e anche, in matematica, immotivato) [...] Ancora una volta, l'analogia tende a mascherare – o a sommergere – ogni tipo di relazione semantica”, Zecchi 1976, 35-37).

² Abbaglio critico, questo, piuttosto frequentato in Italia – da Cecchi a Solmi, da Brandi a Siciliano, solo per fare qualche nome – e purtroppo ancora oggi notevolmente diffuso.

³ Cfr. Curi 2009, 21-22: “ciò che l'avanguardia viola è ben altro che il canone. Non ancora venuta meno la cattiva abitudine di parlare di avanguardia ogni volta che ci si trova di fronte a fatti connotati da una particolare novità, o che tali sembrano agli occhi non particolarmente attenti dello storico. Ma perché sia storiograficamente lecito o se si preferisce congruo discorrere di 'avanguardia' è necessario trovarsi di fronte ad alcune condizioni. In primo luogo l'avanguardia è un evento che si manifesta soltanto nel secolo XX [...] l'avanguardia opera sempre per insieme di individui, costituendo 'movimenti' o 'gruppi', che accanto a scrittori accolgono pittori, scultori, architetti, musicisti, cineasti: il Movimento futurista, il Movimento surrealista, il Gruppo '47, il Gruppo '63. A caratterizzare l'azione di questi movimenti e di questi gruppi è una contestazione di carattere globale, che investe tutte le istituzioni della società borghese-capitalistica [...]. Il fatto primario e capitale che porta alla fondazione di un'avanguardia è la circostanza che la società borghese-capitalistica ha sempre un carattere conservatore, quando non reazionario e repressivo, e ciò scatena contro di essa l'antagonismo radicale della cultura che non le è in alcun modo omogenea e patisce quindi come dominio e soffocazione l'egemonia della classe dominante”.

⁴ Non è mai superfluo ricordare Benjamin 1995 [1962].

⁵ Cfr. Sanguineti 2001 [1963], 58: “la lotta contro il museo è il naturale vessillo di ogni avanguardia, la sua coatta e sacrosanta parola d’ordine: è in gioco, infatti, la possibilità stessa, perpetuamente frustrata, di restituire all’arte mercificata la sua realtà ideale, la quale non è nulla di diverso dalla sua effettuale ragione pratica, dalla sua possibilità di agire esteticamente”.

⁶ Cfr. Scalia in Ferrata (a cura di) 1966, 25: “l’avanguardia è, insieme, il *prodotto* oggettivo della società esistente e la *risposta*, oppositiva e contestatrice, alla società esistente”.

⁷ Cfr. Habermas 1973, 55-56: “Der staatsbürgerliche Privatismus, d.h. politische Enthalt-samkeit in Verbindung mit Karriere –, Freizeit – un Konsumorientierung, fördert die Erwartung auf angemessene systemkonforme Entschädigungen (in Form von Geld, arbeitsfreier Zeit und Sicherheit). Dem trägt cine wohlfahrtsstaatliche Ersatzprogrammatis, die auch Bestandteile einer aufs Bildungssystem übertragene Leistungsideologie in sich aufnimmt, Rechnung” (“Il privatismo del cittadino, ossia l’astinenza politica combinata con un orientamento teso alla carriera, al tempo libero e al consumo, favorisce l’aspettativa di adeguate compensazioni conformi al sistema (sotto forma di denaro, tempo libero e sicurezza). Di ciò tiene conto una programmatica sostitutiva ispirata ai principi dello statalismo assistenziale che accoglie in sé anche elementi di una *ideologia della prestazione* trasferita sul sistema educativo”, Backhaus 1975, 42).

⁸ Cfr. Weber 2007, 50: “Bauman afferma, evocando il mito dell’apprendista stregone, incapace di dominare i poteri da lui stesso ridestati, che l’avanguardia si è autodistrutta per errore. A nostro modo di vedere, al contrario, l’autodistruzione dell’avanguardia è la prova tangibile della sua necessità”.

⁹ Cfr. Calvesi 2008 [1966], 23-24: “Ciò che fundamentalmente diversifica la seconda dalla prima avanguardia è appunto il fatto di avere alle spalle l’esperienza multiforme e in qualche caso già esauriente (sul piano di una pura sperimentazione formale, e sovente possibilità limite, del linguaggio) della prima; onde la finalità della provocazione, della sorpresa, dello scandalo, o infine la polemica contro le presunte finalità costituite dell’arte tradizionale (ad esempio la rappresentazione in senso veristico), sono o dovrebbero essere assenti. Il che lascia maggiore spazio ad altre, attive, finalità di verifica anche semantica, e di ulteriore strumentazione, dei linguaggi dell’avanguardia, ma al di là delle antinomie contenutistiche (implicite nella dialettica della prima avanguardia) di razionalismo e irrazionalità o, formalistiche, d’astrattismo e figurazione”. Si veda anche Martini 1988, 149 e sgg.

¹⁰ Per la distinzione tra ricerca endoletteraria e ricerca esoletteraria ci si rifà a Vetri 1984.

¹¹ Cfr. Pignotti 1962, 60: “‘Il tecnologismo’ secondo noi risulta da un processo di estrazione-astrazione per il quale il poeta preleva il materiale linguistico da un universo di discorso che attualmente non è di sua pertinenza per impiegarlo con una intenzionalità e per una finalità estetiche. I moduli e i termini prelevati, agendo in un diverso contesto acquistano nuovo significato”.

Riferimenti bibliografici

Barilli Renato, Guglielmi Angelo, a cura di (1976), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Milano, Feltrinelli.

Benjamin Walter (1955), *Schriften*, hrsg. von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno unter Mitwirkung von Friedrich Podszus, 2 Bände, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Trad. it. di Renato Solmi (1995 [1962]), *Angelus novus*, Torino, Einaudi.

Blumenberg Hans (1981), *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart, Reclam. Trad. it. di Michele Cometa (1987), *La realtà in cui viviamo*, Milano, Feltrinelli.

- Bürger Peter (1974), *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp-Verlag. Trad. it. di Andrea Buzzi, Paola Zonta (1990), *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Calvesi Maurizio (2008 [1966]), *Le due avanguardie*, Bari-Roma, Laterza.
- Clifford James, Marcus George E. (1986), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press. Trad. it. di Andrea Aureli (1998), *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Roma, Meltemi.
- Curi Fausto (1977), *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi.
- (2009), “Canoni, poetiche, modelli, avanguardie”, in G. Angeli (a cura di), *Tradizione e contestazione IV. Le avanguardie: canone e anticanone*, Firenze, Alinea, 13-29.
- de Gennaro Maria (1999), *Poesia visiva*, Napoli, Florio edizioni scientifiche.
- Ferrata Giansiro, a cura di (1966), *Avanguardia e neo-avanguardia*, Milano, Sugar.
- Gadamer Hans-Georg (1960), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, Mohr. Trad. it. di Gianni Vattimo (1983), *Verità e metodo*, Milano, Bompiani.
- Genette Gérard (1972), *Figures III. Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. di Lina Zecchi (1976), *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- Habermas Jürgen (1973), *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, Frankfurt, Suhrkamp. Trad. it. di Giorgio Backhaus (1975), *La crisi della razionalità nel capitalismo maturo*, Roma-Bari, Laterza.
- Martini S.M. (1988), *Breve storia dell'avanguardia*, Napoli, Nuove Edizioni.
- Miccini Eugenio, Pignotti Lamberto, a cura di (1964), “Dopotutto”, *Letteratura* 67-68, 144-160.
- Muzzioli Francesco (2004), *Le strategie del testo. Introduzione all'analisi retorica della letteratura*, Roma, Meltemi.
- Ori Luciano (1967), *Io c'era*, Firenze, Libreria Feltrinelli.
- Piazza Francesca (2004), *Linguaggio, persuasione e verità. La retorica nel Novecento*, Roma, Carocci.
- Pignotti Lamberto (1962), “L'industria che non si vede”, *Questo e altro* 1, 59-61.
- Sanguineti Edoardo (2001 [1965]), *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli.
- Scalia Gianni (1966), “La nuova avanguardia (o della ‘misericordia’ della poesia)”, in G. Ferrata (a cura di), *Avanguardia e neo-avanguardia*, Milano, Sugar, 22-84.
- Scurati Antonio (2012), *Letteratura e sopravvivenza. La retorica letteraria di fronte alla violenza*, Milano, Bompiani.
- Vetri Lucio (1984), *Letteratura e caos. Poetiche della «neo-avanguardia» italiana degli anni sessanta*, Mantova, Edizioni del Verri.
- Weber Luigi (2007), *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia del secondo Novecento italiano*, Bologna, il Mulino.
- Žižek Slavoj (1997), *The Plague of Fantasies*, London-New York, Verso. Trad. it. di Gabriele Illarietti, Marco Senaldi (2004), *L'epidemia dell'immaginario*, Roma, Meltemi.