

Il linguaggio come “*véhémence ontologique*” Le avanguardie tra letteratura e filosofia

Alberto Martinengo

Poco più di vent'anni fa, dando alle stampe l'edizione riveduta e ampliata del volume su *Le avanguardie artistiche del Novecento* (1988), Mario De Micheli richiamava la persistente attualità della (sua) riflessione sulle avanguardie, riferendosi all'«esigenza di cogliere i motivi di fondo» del fenomeno e «di sottolinearne la validità storica e l'eredità oltre i mille travestimenti del gusto»¹. Nel frattempo il testo, che già allora era giunto alla ventesima edizione, ha visto pubblicate altre ventidue edizioni, fino alla più recente nel 2009. L'«attualità» a cui De Micheli faceva appello è dunque in qualche modo un teorema che si autodimostra, almeno sotto il profilo della fortuna commerciale che questa e altre ricostruzioni critiche delle avanguardie hanno via via ottenuto, anche dopo la scomparsa dei loro rispettivi autori. Ma se si va al di là di una considerazione strettamente quantitativa, che come tale non misura affatto la persistenza di una discussione culturale *come problema vivo*, resta da capire che cosa vi sia (o vi sia stato) di attuale nella vicenda delle avanguardie, anche nei decenni successivi alla loro affermazione storica. Le avanguardie artistiche, infatti, sono un *problema*, e dunque sono attuali, finché sono percepite come un radicale mutamento teorico-culturale, al quale si sente di non riuscire a corrispondere immediatamente, sulla base delle categorie consegnate dalla tradizione. E si tratta (o si trattava) di una attualità di natura più qualitativa – la qualità della rottura e dello spaesamento estetico, generato da tali poetiche – che non appunto di tipo quantitativo – il numero di convegni, i libri pubblicati, le mostre, le ricorrenze storiche celebrate.

Tenere assieme l'attualità e la problematicità di un movimento culturale, come due elementi imprescindibili per definire la sua “fortuna”, significa però riconoscere al tempo stesso un altro dato di tutta evidenza: un fenomeno culturale è tanto più attuale, e dunque problematico, quanto più la storia dei suoi effetti si proietta al di fuori dell'ambito disciplinare in cui quel movimento si è espresso in via prioritaria. A essere in gioco è insomma una questione di pervasività generale del fenomeno, quasi uno spirito dei tempi che contrassegna il suo emergere e che va ben al di là dei confini di un settore specifico dell'esperienza umana.

Come è ben noto, per molti decenni del '900, qualcosa del genere è valso anche nel caso delle avanguardie, la cui influenza fuori dall'ambito artistico e letterario è ancor oggi un dato imprescindibile per comprenderne la portata

1 M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento* (1959, 1988), Feltrinelli, Milano 2008, p. 5.

rivoluzionaria. Se di una rivoluzione delle avanguardie è lecito parlare, insomma, ciò dipende soprattutto dalla loro capacità di innervare della propria poetica molti e diversi aspetti dell'umano, secondo modalità e con effetti specifici in ogni contesto. Uno dei campi più ricettivi, in questo senso, è senza dubbio quello della filosofia europea. Ed è proprio attraverso il confronto con la filosofia che si possono cogliere alcuni tratti delle avanguardie novecentesche, che altrimenti rischierebbero di restare inespressi.

1. Produzione artistica e riflessione teorica: l'esplosione dei manifesti

È bene richiamare fin da subito che cosa sia in gioco in questa feconda e reciproca contaminazione tra le avanguardie e la riflessione filosofica. Nel contesto della filosofia europea del '900, la discussione attorno alle avanguardie ha rappresentato infatti l'ingrediente di un mutamento teorico più vasto, con il quale per molti aspetti il pensiero contemporaneo non ha ancora smesso di fare i conti.

Espresso in questi termini, il rilievo può apparire ovvio e, a ben vedere, forse anche banale. La filosofia non riconosce infatti un rapporto privilegiato con l'esperienza artistica, almeno fin dalla nascita dell'estetica come disciplina autonoma? La riflessione filosofica sulle avanguardie non rientra forse pienamente in questo dialogo, che come tale va ben al di là dei confini dell'arte novecentesca? In realtà, se si guarda più attentamente la situazione, le cose non sono così semplici. Parti importanti della filosofia del '900 non hanno considerato le avanguardie semplicemente come un fenomeno culturale, al pari di molti altri, dunque come una realtà con cui confrontarsi nello stesso senso di qualsiasi altra espressione dello spirito, dalla religione alla politica, dalla storia alla scienza, e così via. In modo molto più radicale, il pensiero contemporaneo ha finito per considerare le avanguardie come un movimento filosofico *tout court*. E questo, non tanto nel senso di identificare nel '900 filosofico un movimento specifico o una scuola con quel nome, cosa che ovviamente non è, quanto piuttosto per enfatizzare il peso "filosofico" delle intuizioni teoriche e delle pratiche delle prime avanguardie.

L'apparente genericità di questa affermazione dipende tutta dal modo in cui si sceglie di intendere il rilievo filosofico delle avanguardie: da questa, più che da qualsiasi altra circostanza, deriva la specificità del fenomeno in rapporto alla filosofia e forse, più in generale, nei confronti della storia dell'arte e della letteratura. Si può dire insomma che c'è molto di filosofico nelle prime avanguardie e – *ça va sans dire* – molto di avanguardistico nella filosofia del '900. Ma tutto ciò va riportato ad alcune emergenze specifiche, per evitare di perdere di vista la particolarità della questione.

Si diceva che nella valutazione sulla "filosoficità" delle avanguardie (e viceversa) sono in gioco al tempo stesso le *coordinate teoriche* e le *pratiche concrete* a cui danno corso gli artisti nella loro attività. Il primo elemento importante da considerare, dunque, è proprio il fatto che ci si trova a parlare in parallelo di questi due momenti, quasi si dovesse considerarli una cosa sola: quasi che, appunto,

L'orizzonte programmatico-progettuale e la dimensione concreta e materiale della produzione artistica risultassero a tal punto intrisi l'uno dell'altra, da rendere inadeguata ogni ulteriore distinzione. È la classica situazione che gli studiosi delle avanguardie hanno connotato come l'esplosione dei manifesti, ovvero come il fenomeno per cui le riflessioni degli artisti attorno alla loro attività smettono per lo più di essere un supplemento teorico alla *praxis* artistica e iniziano ad avere la meglio sulla stessa produzione delle opere.

Sotto questo profilo non interessa misurare quanto tale rovesciamento sia una caratteristica esclusiva delle avanguardie, un fenomeno in grado di renderle davvero un *unicum* nella storia dell'arte: tesi peraltro molto problematica, della quale sarebbe giusto discutere a lungo sotto il profilo storiografico, per valutare in che misura sia documentabile in concreto. Ciò che importa, semmai, è che la filosofia abbia assunto come un dato ricco di interesse proprio questa radicale redistribuzione di compiti tra i due versanti della prassi artistica concreta e della sua giustificazione teorica; e, così facendo, l'abbia elevata a chiave di lettura dell'intero fenomeno.

Come sappiamo, un'impostazione del genere è quella che si trova nell'interpretazione di Gianni Vattimo, la cui riflessione su questo tema, portata avanti soprattutto in *Poesia e ontologia* (1967), a più di quarant'anni di distanza è ancora un punto di partenza utile per fare il punto della questione. Qui il centro del discorso è proprio il capovolgimento del rapporto tra la poetica e la prassi artistica delle avanguardie: un capovolgimento – potremmo dire – di natura sia quantitativa, sia soprattutto qualitativa, nel senso dell'istituzione di una nuova relazione tra il fare e il pensare nella quale, scrive Vattimo, «non tanto la poetica serve a meglio comprendere e valutare le opere, quanto piuttosto queste non sono altro che provvisori esempi di quella, illustrazioni ed esemplificazioni di programmi che anzitutto come tali vogliono valere e farsi riconoscere»². E se la definizione del '900 come secolo delle poetiche, che pure ricorre in quelle pagine, deve essere presa con tutte le cautele storiografiche a cui facevamo riferimento, resta valida almeno la categoria di *spirito dell'avanguardia*, alla quale Vattimo si richiama altrove in modo convincente per descrivere quella sorta di onda lunga che nell'Europa primonovecentesca travalica i confini dell'arte e permea di sé la sensibilità culturale di intere generazioni³.

In questo senso, la tesi di Vattimo – che qui ci interessa ripercorrere, almeno nel suo senso generale – è duplice. Da una parte, si tratta di riflettere sui contenuti specifici che le poetiche d'avanguardia pongono all'attenzione della cultura europea del '900, e della filosofia in particolare. Dall'altra, è evidente che il capovolgimento metodologico espresso da questi manifesti pone, al di là dei suoi aspetti specifici, una serie di problemi che nessuna filosofia «abbandonerebbe volentieri alla

2 G. Vattimo, *Poesia e ontologia* (1967), in *Opere complete. Ermeneutica*, vol. I, tomo 2, Meltemi, Roma 2008, p. 47-48.

3 Così per es. G. Vattimo, *Tecnica ed esistenza. Una mappa filosofica del Novecento* (1997), B. Mondadori, Milano 2002, p. 3-5.

riflessione “immanente” del poeta o dell’artista»⁴. In altri termini, sono le stesse poetiche d’avanguardia a diventare di per sé un problema filosofico, soprattutto per il modo in cui si propongono di prendere il sopravvento sulla *praxis* artistica concreta: un problema che non riguarda più determinazioni di natura puramente stilistica, ma inizia a significare qualcos’altro di fondamentale. E per rispondere a questa mutata esigenza l’abituale approccio improntato alla filosofia dell’arte lascia il posto a qualcosa di più complesso: a una sorta di filosofia delle poetiche, una metariflessione sulla riflessione stessa che gli artisti compiono in relazione alle loro opere.

Ma di nuovo: che cosa c’è allora di filosoficamente rilevante nel fenomeno delle avanguardie, tanto da richiedere questo doppio livello di riflessione, che altrimenti potrebbe apparire puramente tautologico? C’è forse qualcosa che gli artisti si propongono di *argomentare* e *dimostrare*, prima ancora che produrre in concreto? Sarebbe difficile ridurre la portata di questi interrogativi alle categorie più ovvie sotto cui si leggono abitualmente le poetiche d’avanguardia: come messa in dubbio dei linguaggi artistici consolidati, come momento di rottura con la tradizione, come effetto del mutamento di ruolo sociale dell’artista. Tutto questo, naturalmente, è indiscutibile anche agli occhi della filosofia; ma compone un quadro che rientra ancora nell’ambito dei cambiamenti stilistici di cui si diceva, magari rilette e amplificati attraverso la categoria generale della morte dell’arte. Si dà tuttavia il caso che – al di là della costitutiva ambiguità di tale nozione – essa finisca per lasciare irrisolti almeno altrettanti problemi quanti aiuta a sciogliere⁵.

La vera posta in gioco nella rottura del tradizionale schema *theoria-praxis* è dunque diversa e più complessa. Ed è quanto prova a mettere in luce l’altra categoria a cui si può fare riferimento per leggere in chiave filosofica il fenomeno delle avanguardie. Il riferimento è ovviamente a tutt’altra tradizione di pensiero, di cui è bene tratteggiare i contorni. Si tratta del percorso che fa capo al Nietzsche della nozione di malattia storica, la cui connessione con la situazione spirituale delle avanguardie è già stata messa in evidenza dalla critica, almeno sotto il profilo «filologico». È noto infatti che negli scritti di Friedrich Nietzsche la malattia storica coincide soprattutto con l’incapacità, da parte delle forme culturali e spirituali del presente (il presente di Nietzsche, ma in qualche modo anche il nostro), di manifestare la propria carica produttiva, a causa dell’attenzione sempre più totalizzante ed esclusiva che la civiltà riserva alle forme tramandate del passato. La storia diventa così la mera riproduzione di realtà già date (il passato immodificabile, che pesa sul presente come una pietra, secondo la nota immagine nietzscheana),

4 G. Vattimo, *Poesia e ontologia*, cit., p. 48.

5 In che senso l’ambiguità della nozione di morte dell’arte si estenda e intensifichi nelle avanguardie è piuttosto evidente. Se, in molti sensi, l’esplosione dei manifesti nasce dall’esigenza di giustificare un ruolo dell’arte a cui proprio quella nozione non rendeva giustizia, il fenomeno delle poetiche deve essere inteso come un tentativo positivo di fare (ancora) arte. Ma in che misura – ecco l’altra alternativa in gioco – la pervasività dei manifesti non finisce per esautorare la stessa *praxis* artistica, con un risultato opposto a quello atteso?

anziché la libera costruzione di prospettive nuove⁶.

Ora, è chiaro che per molti aspetti questa sarebbe stata, qualche decennio dopo la diagnosi nietzscheana, anche la situazione nella quale avrebbe operato la prima generazione degli artisti dell'avanguardia: un contesto nel quale i linguaggi canonici appaiono così definitivamente intrisi dell'influenza dei propri modelli, da essere condannati alla ripetizione di quegli stessi archetipi, senza alcuna possibilità di riempirli di contenuti nuovi. Sotto questo profilo, la rivoluzione delle avanguardie è anzitutto questo: la sistematica sconfessione (*performata* e *argomentata*, al tempo stesso) che quella realtà, quei linguaggi e quella tradizione siano gli unici possibili. E ciò spiega ancor meglio la carica di rottura attraverso la quale le avanguardie si sono pensate: una rottura che ha ben poco a che fare con letture banalmente evolutive della storia dell'espressione artistica, come se in gioco ci fosse soltanto la naturale trasformazione dello spirito umano dal vecchio al nuovo, attraverso interruzioni ricomprese dentro una più generale continuità. Il vero problema delle avanguardie, insomma, non è rifiutare il tramandato nelle sue forme o nei suoi contenuti, in nome del fatto che ve ne siano di migliori con cui sostituirli: tutto questo comporebbe appunto un quadro più all'insegna dell'evoluzione, che non invece della rivoluzione. Ciò che non funziona, secondo le poetiche d'avanguardia, è semmai il tramandato in quanto tale, l'idea stessa di un tramandarsi di forme e contenuti rigorosamente canonizzabili: il rapporto tra il qui-e-ora e il passato, secondo i modi e gli automatismi della tradizione. È come se le poetiche d'avanguardia dicessero, quasi con le stesse parole di Nietzsche: non vogliamo vivere ripetendo il passato, non perché non ci riconosciamo più in esso, ma perché abbiamo compreso che in quella ripetizione non ci sono più né vita, né arte. E si tratta di un problema così radicale, da non poter essere semplicemente performato nella produzione artistica o letteraria, ma da dover essere continuamente problematizzato e messo al centro della riflessione, pena la ricaduta nel semplice schema evolutivo (canone-rottura-canone) di cui si diceva.

6 Almeno per un caso molto specifico, quello della poesia italiana, è utile richiamare il rapporto esistente tra la prassi artistico-letteraria e l'emersione di una certa impronta nietzscheana, per esempio nei termini in cui lo riconosce Piero Bigongiari (*Poesia italiana del Novecento*, 1960, 1963): da qui la giusta insistenza – anche se in un senso non del tutto riconducibile a quello che ci interessa ora – sulla malattia storica come «antefatto» allo sviluppo delle poetiche novecentesche (cfr. in partic. P. Bigongiari, *Poesia italiana del Novecento*, tomo I, Il Saggiatore, Milano 1978, p. 17-30). Chiaramente, l'elemento centrale di questo fenomeno resta la dialettica tra il nichilismo (come negazione del senso della storia) e la figura dello *Übermensch* (come volontà di dare nuovi sensi alla storia). Nondimeno, il riferimento di Bigongiari è fin troppo esteso e va al di là dell'esperienza delle avanguardie. Ma su ciò, cfr. anche G.E. Viola, *Gli anni del futurismo*, Studium, Roma 1990, p. 69.

2. Estetica e rivendicazione ontologica: il caso dell'ermeneutica filosofica

Come si vede, pensare le avanguardie attraverso la categoria di malattia storica consente un passo ulteriore, rispetto a quanto sarebbe possibile fare nella chiave della storia della cultura o della fenomenologia degli stili. E non a caso è un elemento in più che riguarda da vicino la relazione tra le poetiche d'avanguardia e le determinazioni generali della realtà: il passato e il presente, l'artista e il suo pubblico, la progettualità rivoluzionaria, ecc. Ora, posto che il nucleo del problema delle avanguardie sia questo, resta da capire in che senso su di esso si giochi la contaminazione reciproca con la filosofia. Che cosa vi è di filosoficamente rilevante, insomma, nel modo in cui le avanguardie pensano il rapporto con il mondo?

La fortuna «filosofica» delle avanguardie nel '900 coincide in larga parte con lo sviluppo di quella che, anche fuori dai confini del pensiero contemporaneo, si definisce come *koiné* ermeneutica della filosofia europea. L'elemento distintivo dell'ermeneutica filosofica novecentesca, per l'ambito che ci interessa qui, ossia quello dell'estetica, è la polemica nei confronti dell'estetismo che caratterizza una parte importante della filosofia, almeno dall'800 in poi. L'elemento determinante di tale contrapposizione – il riferimento è nuovamente all'analisi che ne fa Gianni Vattimo – è uno schema teorico che, pur nella sua ampiezza, può non di meno essere utile a compendiare il quadro: si tratta del rimando, spesso soltanto indiretto, al concetto di *gioco*, come chiave interpretativa dell'esperienza estetica. In questo quadro, che si tratti di affidare all'arte un ambito specifico tra le facoltà umane oppure attribuirle, in senso hegeliano, un momento particolare (e per ciò stesso superabile) nella storia dello spirito, che si scelga di dichiarare la sostanziale «non-serietà» oppure, più esplicitamente, l'inessenzialità del fatto artistico, in tutti i casi studiare la rilevanza filosofica dell'estetica *iuxta propria principia* significa paradossalmente privarla di qualunque possibilità di esprimere, attraverso l'arte, un «impegno “serio” (morale, conoscitivo ecc.) nei confronti del mondo»⁷. Nei suoi diversi indirizzi, l'estetica ottocentesca si caratterizza per questa programmatica esclusione: un'esclusione dalla quale il bello artistico può uscire soltanto a condizione di spogliarsi di quella specificità, che per altra via avrebbe dovuto garantirle un ruolo definito tra le attività umane.

Quali siano i limiti di questi approcci, indipendentemente dal fatto che sotto il profilo filologico essi possano essere sistematizzati in modo così univoco, è evidente. Di contro, ciò che le estetiche di provenienza ermeneutica si propongono di fare è capovolgere tale esclusione, considerandola inadeguata a rendere conto della complessità del fenomeno estetico in generale. Per questa via, è proprio la necessità di ripensare il rapporto con il mondo a riportarsi al centro della considerazione, in un senso che – filosoficamente parlando – si concentra sulla portata *ontologica* dell'arte: categoria sotto la quale, fuori da ogni tecnicismo filosofico, sono in gioco anzitutto il riferimento dell'«opera» al mondo, all'essere, e

⁷ Vattimo, G., *Poesia e ontologia*, cit., p. 58.

poi più complessivamente la sua pretesa di “verità”. *Opera e verità* diventano insomma – contro l’estetismo ottocentesco – i due concetti-cardine delle letture ermeneutiche del fatto artistico: secondo l’ermeneutica, infatti, prima di ogni differenziazione interna tra gli stili, vi è spazio per una considerazione strutturale che consideri l’arte in un modo molto specifico, ovvero come la “messa in opera della verità”. Come è noto, a questa formalizzazione del problema arriva *in primis* Martin Heidegger, nell’ambito della sua critica generalizzata al pensiero metafisico occidentale: la filosofia occidentale – è questo il nucleo della prospettiva heideggeriana – ha ridotto l’essere alla serie degli enti semplicemente presenti, cioè ne ha fatto un’oggettività misurabile e constatabile. In tal modo, la categoria di verità di cui si nutre il nostro linguaggio è stata riportata alla pura conformità tra gli enunciati e gli stati di cose: qualcosa è vero, se rispecchia in qualche forma la realtà, se la descrive traducendola linguisticamente. In realtà, nel concetto originario di verità, che come sappiamo Heidegger riporta alla nozione greca di *aletheia*, risuona un dato che non si può ridurre alla categoria latina di *adaequatio intellectus et rei*: qualcosa che significa piuttosto una negazione, l’assenza (o, meglio, l’uscita) dalla velatezza, dal nascondimento. L’*aletheia*, in questo senso specifico, è l’“apertura della verità”, nei due sensi soggettivo e oggettivo del genitivo: non sono veri né il dato di fatto, né l’enunciato che lo rispecchia; è verità, semmai, l’orizzonte nel quale c’è essere, anziché il nulla. È verità, in altri termini, il luogo nel quale gli enti semplicemente presenti vengono all’essere, si mostrano. Proviamo a dirlo fuori dai termini del lessico heideggeriano. Si può parlare di verità sempre soltanto all’interno di “contesti di significato”: o, di nuovo, la verità è questo stesso contesto, dentro il quale tutti i significati veri o falsi prenderanno corpo. Pensare la verità come apertura, anziché come conformità tra linguaggio e cose, significa dunque che qualcosa è vero sempre dentro a orizzonti contestuali (l’apertura della verità, in senso oggettivo: la verità si apre a partire da qualche cosa) e che questi orizzonti sono l’*aletheia*, l’essere di cui parlano i filosofi (l’apertura della verità, in senso soggettivo: l’*aletheia*, come la pensavano i greci, è ciò dentro cui pensiamo, parliamo, costruiamo significati).

A ben vedere – e Heidegger lo precisa – questa nozione originaria di verità non è affatto una categoria specifica o una declinazione parziale di ciò che noi diciamo vero o falso. Semmai, le cose stanno all’opposto: la nozione di *aletheia* sta al vero/falso di ciò che diciamo come il tutto sta a una sua parte. Ovviamente, questo “gioco delle parti” tra *aletheia* e vero/falso, che è poi il nucleo fondamentale del pensiero di Heidegger, necessita di essere concretizzato e articolato, altrimenti rischia di ridursi soltanto a un artificio filosofico, senza alcun’altra conseguenza. Ed è quanto Heidegger prova a fare quando spiega che la differenza tra i due concetti di verità è evidente in concreto, se si pensa alle implicazioni di un sentimento religioso radicale, al valore di un’azione politica che si compie, ma anche – e principalmente – al significato profondo di un’esperienza estetica. Ciò che l’arte dimostra (e l’esperienza estetica registra) è insomma la possibilità di costruire significati fuori dal modello dell’*adaequatio intellectus et rei*: l’opera d’arte – dice Heidegger – apre un

mondo; ancor di più, è lo storicizzarsi, l'accadere stesso della verità⁸. Per Heidegger, in altri termini, dire che la verità si mette in opera, o che l'essere non coincide con gli enti semplicemente presenti (le cose, gli oggetti, ma anche i sistemi valoriali, i riferimenti etici, ecc.), equivale a qualcosa di molto preciso, che l'arte pone in luce in via prioritaria. La verità delle cose sta anzitutto nel fatto che esse *ci siano*, cioè che vengano in primo piano a partire da uno sfondo relativamente insignificante, di fronte al quale si apre ciò che connotiamo come "il mondo". Ma questo è ancora troppo astratto e gergale, finché non pensiamo a ciò che accade concretamente in un prodotto artistico o letterario, dove le parti del tutto (i singoli oggetti dipinti o scolpiti; i significati delle parole di una poesia...) sono ciascuna portatrice del rinvio a un mondo che, nel contesto delle altre parti dell'opera, diventa *il mondo* di quell'opera: un paio di scarpe dipinte, secondo il noto esempio di Heidegger, oppure il verso di una lirica concorrono all'articolazione concreta di un insieme di significati, alla messa in evidenza di una serie di elementi e alla relativa subordinazione di qualcos'altro, che rimane sullo sfondo.

Ponendo in questi termini la questione, è chiaro che cosa significa che l'ermeneutica rivendica all'arte un "impegno ontologico", di contro alla liquidazione che caratterizza le prospettive direttamente o indirettamente riconducibili al concetto di gioco. Il che diventa tanto più evidente negli autori che dopo Heidegger si sono proposti di proseguire lo stesso percorso, nell'identificazione di una via ermeneutica al problema estetico. Almeno per la linea più canonica dell'ermeneutica europea, è ovviamente il caso di Hans-Georg Gadamer o, per altri versi, di Luigi Pareyson: in entrambi i casi l'esperienza estetica, lungi dall'essere un *exemplum* a cui applicare un modello teorico preesistente, diventa il caso di studio elettivo, a partire dal quale quel sistema è articolabile. Ma, ammesso che si debba dare per scontata questa sorta di *primato dell'estetica*, come cifra determinante dell'ermeneutica novecentesca, resta meno chiaro che cosa tutto ciò abbia a che fare con la riflessione e la pratica concreta delle avanguardie. C'è davvero, nella poetica e nella *praxis* d'avanguardia, una rivendicazione di natura ontologica per il fatto artistico? E poi, si tratta di una scelta consapevolmente riconducibile ad alcuni autori o movimenti, oppure è semplicemente un'interpretazione *ex post* del fenomeno delle avanguardie?

8 Il riferimento è naturalmente al saggio su *L'origine dell'opera d'arte*, che è giusto richiamare: «Un modo essenziale in cui la verità si istituisce nell'ente da essa aperto, è il porsi in opera della verità. Un altro modo in cui la verità è-presente è l'azione che fonda uno Stato. Un altro modo ancora in cui la verità giunge alla luce è la vicinanza di ciò che non è semplicemente un ente, ma il più essente degli enti.» (M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* [1935-'36], in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Milano 2000, p. 46). Come si sa, il riferimento all'esperienza religiosa e all'azione politica resta sostanzialmente occasionale in Heidegger, mentre l'esperienza estetica diventa ben più che un *exemplum* – anche se l'unico – di ciò che significa la verità come apertura. Il che resta un tassello decisivo per la definizione dei rapporti tra estetica ed ermeneutica, almeno da Heidegger in poi.

3. Poetiche d'avanguardia e "véhémence ontologique"

È evidente che questo modo di porre il problema risente anzitutto di una difficoltà preliminare, dovuta al rischio di parlare di "una" poetica d'avanguardia, come se si trattasse di un modello teorico programmaticamente unitario, mentre – come è noto – il riferimento alle avanguardie richiederebbe di distinguere con precisione le correnti e, ancor più, i mezzi espressivi ai quali ci si riferisce (pittura, letteratura, cinema, altre arti...). Ma si tratta di un'impresione in qualche modo voluta, perché l'obiettivo che si può attribuire alla filosofia è proprio quello di individuare i tratti generali di un fenomeno che, pur nelle sue scansioni interne, ha tuttavia una pretesa di natura strutturale.

Ammettendo dunque che si possano utilizzare categorie sistematiche così vaste, salvo poi mostrare all'occorrenza in quali ambiti specifici tali schemi appaiono più appropriati e in quali invece sorgono problemi di coerenza, è bene concentrarsi sull'ambiguità più evidente, alla base di ogni ricostruzione filosofica delle poetiche d'avanguardia. È il caso, palesemente, dell'oscillazione tra la possibilità di una lettura gnoseologica di tali poetiche e la via di un'interpretazione più schiettamente ontologica. Il riferimento al punto di vista gnoseologico, di contro a quello ontologico, si distingue perché pur cogliendo una novità importante, rispetto alle estetiche del gioco di stampo ottocentesco, non appare in grado di condurla fino alle estreme conseguenze. Altre letture filosofiche del fenomeno delle avanguardie lo dicono con più precisione, ma qui limitiamoci a un rilievo generale⁹: leggere le avanguardie in chiave gnoseologica, cioè nel contesto di una teoria della conoscenza, significa affermare che la loro sperimentazione tecnico-linguistica è tutta orientata a promuovere una forma diversa di articolazione del dato reale, al pari di altre forme di conoscenza intuitiva. Se infatti la conoscenza concettuale si muove per comparazione e per sussunzione del particolare sotto l'universale, di contro le poetiche d'avanguardia sembrano porsi l'obiettivo di determinare il momento originario e sorgivo dell'esperienza, in particolare sotto il profilo della sua capacità costitutiva. Quasi si trattasse di risalire a ritroso verso strati della realtà fungenti ma opachi, l'obiettivo delle avanguardie sarebbe insomma quello di muoversi al di sotto della superficie delle cose, o del nostro modo di osservarle, per catturare ciò che un approccio descrittivo-mimetico non è in grado di cogliere in alcun modo.

Tipicamente, questo sarebbe il caso della pittura cubista e della sua ricerca della forma geometrica; ma qualcosa di simile si potrebbe dire anche per le diverse poetiche dell'«oggetto tecnico» (il futurismo su tutte), per le quali il mondo delle macchine richiamerebbe per analogia od opposizione la meccanica nascosta del mondo naturale e in questo riferimento aprirebbe una strada per rinnovare le forme di conoscenza del reale. In tutti i casi, una lettura prettamente gnoseologica del fenomeno delle avanguardie tende a enfatizzare l'incremento di visibilità che gli

9 Così di nuovo *Poesia e ontologia* di Vattimo, alla quale dobbiamo anche alcuni dettagli di ciò che segue. Cfr. in partic. *Poesia e ontologia*, cit., p. 62-75.

artisti – più o meno consapevolmente – si propongono di raggiungere nei confronti dell'essere delle cose: tutta l'attenzione ai modi di costituzione della realtà dell'arte, e in particolare agli aspetti tecnici dei linguaggi espressivi, sarebbe insomma orientata a riprodurre il dato originario dell'esperienza, in una forma più completa e più vera di quanto faccia il canone classico. A ben vedere, però, questo genere di letture trascura un aspetto fondamentale delle poetiche d'avanguardia, o quanto meno di quelle più rivoluzionarie. Il tecnicismo e lo sperimentalismo, spesso esasperati, che è dato riscontrare in molte poetiche primonovecentesche, non sono forse imputabili allo sforzo di riorientare l'espressione in una chiave che non ha più, come proprio contraltare, un mondo dato da imitare, correggere, contraffare, stravolgere, dimenticare o ricostruire? Non si tratterà piuttosto di *fondare* un mondo *ex novo*, attraverso un'arte che – per dirla con Vasilij Kandinskij – rinuncia all'oggettività per porre “accanto al mondo reale” un altro mondo che non ha nulla a che fare con la “realtà”? Ciò che un'interpretazione strettamente gnoseologica delle avanguardie sembra sottovalutare è, appunto, la carica radicale di tali poetiche, che non appaiono tanto orientate a completare o a rendere più vero ciò che il canone tradizionale si sforza di dire, bensì a porre in discussione la stessa relazione descrittivo-mimetica di cui, fino all'impressionismo incluso, l'arte si è nutrita: non dunque una forma più originaria di descrizione del mondo, ma qualcosa che con la mimesi non vuole più avere niente a che fare e che si propone appunto di investire l'essere delle cose.

Una caratterizzazione di questo genere non funziona solo per Kandinskij, ma è significativa di un sentire più diffuso da parte delle prime avanguardie, dal *Blanc Reiter* alle diverse scuole dell'astrattismo, soprattutto laddove – come ricorda De Micheli – «l'opera d'arte diventa un mondo a sé, un universo autonomo, con leggi proprie», un'opera che non è dunque più «l'equivalente di un contenuto preesistente, ma essa stessa *un contenuto nuovo, originale, una nuova forma dell'essere*»¹⁰. Si spiega in tali termini, per esempio, la preferenza da parte di questi pittori per la nozione di «arte concreta», che anziché contraddire il significato della categoria di astrattismo ne declina più propriamente l'ispirazione: è arte concreta, infatti, quella che «non ispirandosi in alcun modo alla realtà naturale e quindi non ricavando da essa alcun elemento» non è tanto il risultato di un'astrazione in senso stretto, ma *tout court* «la proposta di una *nuova realtà*»¹¹. Anzi, ancor più che in Kandinskij, negli altri pittori che fanno riferimento all'astrattismo emerge una compromissione via via minore con il lirismo dell'ispirazione artistica (che in questo senso è ancora complice del canone mimetico-descrittivo), a favore di un astrattismo della regola, nel senso dell'individuazione delle strutture fondamentali di quel mondo altro, che è sentito anzitutto come un oggetto da istituire.

In molti sensi, si tratta ancora una forma di mistica; ma per lo più è un misticismo liberato dei gravami gnoseologici di cui si diceva (conoscere a fondo il mondo per ripeterlo con la disciplina artistica), per volgersi senza compromissioni

10 M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, cit., p. 108 (corsivo mio).

11 Ivi, p. 264.

verso una concretezza che non ha più nulla a che fare con l'oggettività data. Da questo punto di vista, l'opposizione tra arte concreta e arte mimetica è davvero uno dei nuclei su cui si gioca la novità delle prime avanguardie, anche nei casi frequenti in cui tale dualismo non è discusso esplicitamente. Ovviamente, ci riferiamo *in primis* all'astrattismo russo, che anche sotto questo profilo si conferma come un laboratorio unico nel suo genere: un laboratorio nel quale emerge, in alcune occorrenze importanti, quello che forse si può indicare come il vero discrimine del concretismo, ossia la carica politico-ideologica. Il riferimento alla progettualità politica, per quanto viri frequentemente in chiave utopica, è in realtà il sintomo meno ambiguo dell'impegno ontologico delle avanguardie: un impegno a costruire la realtà, che si fa così concreto da divenire appunto principio di un'esplicita militanza ideologica.

Si tratta, a ben vedere, di un discrimine tutto interno all'astrattismo russo, che su questo – come accade per le altre avanguardie europee – non ha quasi mai una posizione univoca. Si pensi, da una parte, al rifiuto di ogni tendenza “sociale” o “materialistica”, nel suprematismo di Kazimir Malevic, o all'analoga polemica contenuta nel *Manifesto del realismo* di Naum Gabo. E si guardi invece, dall'altra, al ruolo che la variabile politica gioca negli autori che fanno capo al *Lef*, così come nello stesso Kandinskij e nel costruttivismo di Vladimir Tatlin, che affermano esplicitamente – è almeno il caso di Kandinskij – che l'arte ha un *oggetto*, se e solo se è *politica*, nel senso dello sguardo progettuale sul futuro. Questa seconda posizione è tanto esplicita, quanto pregnante dal punto di vista filosofico, per la chiarezza con cui declina in senso ontologico la carica ideologica delle avanguardie russe. E dunque, pur nella compresenza di opzioni esplicitamente politiche e posizioni nettamente impolitiche, è estremamente significativo che proprio essa rappresenti una delle acquisizioni principali attorno a cui si anima il dibattito interno a quelle avanguardie, quasi a riconoscere che qui è in questione qualcosa di decisivo per definire l'essenza (e dunque la filosoficità) di quei movimenti¹².

Non è certo possibile universalizzare tale tensione al fenomeno delle avanguardie novecentesche in generale, né tanto meno estenderlo senza distinguo ai diversi ambiti artistico-letterari nei quali si sono espresse le poetiche di inizio secolo. Tuttavia, almeno in via d'ipotesi, vi è una strada per leggere sotto gli stessi presupposti anche le altre espressioni dell'avanguardia, fuori dal contesto pittorico.

12 Si pensi agli episodi che hanno portato alla scissione dell'avanguardia costruttivista in Russia, sancita proprio dal manifesto di Gabo del 1920. È come se la discussione attorno alla politicità fosse uno dei catalizzatori dello sviluppo teorico e tecnico, almeno per l'avanguardia costruttivista: un dilemma che in qualche modo resta sempre attivo, come una questione mai del tutto risolta. Il rapporto tra la carica “ontologica” e gli obiettivi politici degli artisti d'avanguardia è ovviamente più articolato e travalica i confini di questo discorso. Mi permetto di rinviare al mio *Metaphor and Canon in Paul Ricoeur: From an Aesthetic Point of View*, in “Proceedings of the European Society for Aesthetics”, a cura di Alessandro Bertinetto, Fabian Dorsch e Cain Todd, vol. 2 (2010), pp. 302-311, di cui qui e in seguito riprendo alcuni risultati, particolarmente in riferimento alla nozione di *véhémence ontologique*.

Questa possibilità sembra accreditata in particolare da due ordini di questioni, che ora è bene chiarire. In primo luogo è evidente che, se vi è una corrente stilistica per la quale le scansioni tra arti figurative e altri ambiti dell'artistico risultano in molti sensi destituite di valore, questo è proprio il caso delle avanguardie: si pensi al nesso inscindibile tra la riflessione sulla pittura e gli sviluppi dell'architettura, ben testimoniato dall'esperienza del *Bauhaus* di Walter Gropius; o al ruolo di Vladimir Majakovskij, come figura di riferimento del variegato gruppo del *Lef*. Il che dimostra, fuori da ogni ragionevole dubbio, l'opzione trans-disciplinare di tali poetiche, che perciò non hanno mai fatto della scansione tra i generi un elemento definitorio della loro essenza. Ma in secondo luogo, e ancor più chiaramente, è palese che se vi è un elemento tipico e innovativo di tali poetiche, accanto alla trans-disciplinarietà, è proprio il tratto di internazionalità che le caratterizza – lo testimonia nuovamente il *Bauhaus* – e che, pur non essendo un *unicum* nella storia dell'arte e della letteratura degli ultimi secoli, trova ora un'espressione senza precedenti: sia per motivi contestuali (la guerra, lo sviluppo delle comunicazioni...), sia per il compito "epocale" che gli esponenti dell'avanguardia sentono di dover assumere, ogni scansione "nazionale" del fenomeno rischia di essere una categorizzazione quasi esclusivamente didattica.

Comunque la si pensi rispetto a questi rilievi, al fenomeno delle avanguardie è insomma connessa una dimensione strutturalmente "plurilinguistica", sia nel senso delle lingue nazionali, sia – ancor più – sotto il profilo degli ambiti espressivi, che appare imprescindibile per la comprensione del fenomeno e che proprio in chiave trasversale si può misurare. Di questa connessione tra avanguardie e plurilinguismo, la critica letteraria e artistica può approfondire tutti i dettagli, ripercorrendone gli sviluppi in una prospettiva storico-evolutiva: dall'uso di mezzi tecnici specifici, ai risultati nel campo dell'innovazione linguistica; dalla selezione di temi adeguati allo scopo, fino alla diversa definizione della figura autoriale. Ma anche sotto il profilo estetico-filosofico il fenomeno, così come l'abbiamo sommariamente ricapitolato, appare di primario interesse per completare il discorso. In tal modo, l'analisi perde necessariamente in precisione del dettaglio e può limitarsi soltanto a cogliere i tratti generali del problema, pena la ricaduta in quelle distinzioni puramente tecniche (o geografiche), di cui invece vorrebbe rappresentare la sintesi. Ma, come si può vedere, il guadagno che si ricava è per altri versi notevole. Se pensare le avanguardie dei primi decenni del '900 significa anche, al contempo, riflettere su una sperimentazione che non è (quasi) mai fine a se stessa, ma è orientata all'individuazione di canali espressivi diversi e trasversali, viene infatti in primo piano la connessione stretta tra la carica di tecnicismo espressivo alla quale facevamo riferimento poco sopra (evidente soprattutto in ambito linguistico, ma anche – perché no? – pittorico e architettonico) e la portata ontologica delle poetiche d'avanguardia.

Ricapitoliamo i dati che abbiamo a disposizione finora. L'esplosione dei manifesti, che è fenomeno conclamato delle avanguardie, sembra fare riferimento alla necessità di trovare strade nuove rispetto al ruolo che le poetiche tradizionali

attribuivano all'arte e alla letteratura, almeno fino a tutto il corso del XIX secolo (estetica del gioco, ecc.). Questa ricerca del nuovo ha, tra i propri campi d'applicazione, anche il rapporto tra il mondo dell'opera e il mondo "reale", al quale l'artista si impone di fare riferimento in modo completamente nuovo rispetto a quanto indicato dal canone tradizionale. L'ipotesi che abbiamo sommariamente formalizzato, per spiegare questa novità radicale, è che si possa leggere il nuovo orientamento delle poetiche d'avanguardia ricorrendo alle categorie che una parte significativa della filosofia europea del '900 ha messo in campo, anzitutto per mano di autori come Martin Heidegger. Per quanto non sia dato attestare esplicitamente un legame tra questo ripensamento delle estetiche novecentesche e il fenomeno delle avanguardie, è apparsa convincente l'ipotesi di coloro che – il riferimento era *in primis* alla versione della tradizione heideggeriana che dà Gianni Vattimo – riconoscono un'analogia molto stretta tra le "estetiche ontologiche" di cui si è detto e la volontà polemica delle poetiche d'avanguardia: analogia che la carica tecnicista di tali poetiche (quali mezzi espressivi? quali sperimentazioni tecniche?) non farebbe altro che confermare, proprio nel senso di elevare a problema il rapporto tra opera e mondo.

Ora, se queste ipotesi si possono in qualche modo considerare acquisite (il che non vuol dire considerarle definitive, ma riconoscere loro la capacità di spiegare almeno una parte del fenomeno), è chiaro che il riferimento al plurilinguismo delle avanguardie (nei due sensi dell'ibridazione tra le tecniche e della mescolanza idiomatica) può diventare un ulteriore tassello *a favore* della lettura ontologica di cui stiamo parlando. E se le analisi sul plurilinguismo restano in effetti appannaggio delle discipline critico-artistiche, in chiave filosofica si può almeno chiarire che cosa derivi, sotto il profilo strutturale, dall'investimento forte che tali poetiche fanno sul fronte delle sperimentazioni linguistiche (o tecniche, in generale). Detto in termini più filosofici, ciò che si può cercare di fare è abbozzare gli estremi di una sorta di "teoria della referenza", che spieghi in che senso proprio la sperimentazione – più ancora che i linguaggi artistici consolidati – sia capace di aprire un canale privilegiato nei confronti del mondo, sia in grado insomma di costruire significati, più e meglio dei dispositivi espressivi abitualmente in uso da parte della tradizione.

Posta in questi termini, la questione può apparire più complessa di quanto in realtà non sia. A ben vedere, infatti, le caratteristiche che le poetiche d'avanguardia assumono, se le leggiamo in funzione delle pretese ontologiche dell'espressione artistico-letteraria, appaiono singolarmente affini a quelle descritte – in tutt'altro contesto – da un autore come Paul Ricoeur, attraverso la categoria di «*véhémence ontologique*»¹³. Il modello teorico di Ricoeur, per quanto sia formalizzato a partire da una serie di casi di studio che non hanno nulla a che fare con le avanguardie

13 Almeno per un inquadramento generale, il riferimento è ovviamente a P. Ricoeur, *La metafora viva* (1975), Jaca Book, Milano 1976, in particolare al *Settimo studio*, che compone una vera e propria «teoria della denotazione generalizzata» e approda alla formalizzazione del concetto di «verità metaforica» (ivi, p. 285-336).

letterarie, sembra insomma particolarmente attrezzato a pensare il tema della referenza in un modo diverso, che ha proprio nella sperimentazione linguistica il suo baricentro.

Come è noto, la nozione di *vébémençe ontologique* è introdotta da Ricoeur come categoria-chiave per descrivere il modo in cui linguaggi tipicamente non-referenziali sono tuttavia in grado di costruire il proprio riferimento. È principalmente il caso delle metafore linguistiche. Da una parte, infatti, l'operazione di metaforizzazione non può essere ricondotta in alcun modo alla significazione diretta parola-cosa, pena il decadimento del valore estetico della metafora e, più radicalmente, di qualunque suo valore di verità: l'enunciato «Tizio è un leone» è metaforico, proprio nella misura in cui non indica quel dato animale con caratteristiche determinate. Ma, dall'altra, la metaforizzazione riesce purtuttavia a significare qualcosa, nella fattispecie il coraggio e il disprezzo del pericolo della persona di cui è predicata: e in ciò risiede il suo valore estetico. Detto in modo più schematico, la metafora è il tipico caso di un'espressione linguistica alla quale è negata una referenza diretta al mondo, per lasciar spazio a un'altra modalità di riferimento: in questo caso, il rimando a caratteristiche più profonde di quelle strettamente morfologiche possedute da un animale. L'obiettivo di Ricoeur è insomma quello di spiegare in che modo esista, nell'espressione linguistica, una capacità descrittiva del mondo, che si affianca a quella più immediata, alla quale siamo abituati quando pensiamo al significato letterale delle parole.

Posta in questi termini, l'analisi ricoeuriana è addirittura banale nel mostrare la coesistenza di dispositivi letterali e translati nel linguaggio. Né si capirebbe in che senso farne un punto di partenza utile per dare conto delle poetiche d'avanguardia, che per di più si riferiscono a modelli artistici che vanno al di là dell'espressione linguistica in senso stretto. In realtà, nel discorso di Ricoeur vi è molto di più di questo, così come vi è di più dell'ovvio rilievo secondo cui il piacere estetico connesso con il linguaggio metaforico dipende da quello che Gilbert Ryle chiamava *category mistake*, ossia l'"errore categoriale calcolato" che in una predicazione linguistica dà corpo al *metapherein*. Il presupposto di Ricoeur, rispetto al problema della metaforizzazione linguistica, è infatti la possibilità di distinguere tra l'ambito dell'innovazione (quello delle metafore "vive") e l'ambito della conservazione (quello delle metafore consolidate e dunque "morte"). Ed è una distinzione che sposta interamente sul versante dell'innovazione la capacità di dotare il linguaggio di una valenza ontologica. In altri termini, è nel contesto dell'espressione (linguistica) innovativa, più che nell'ambito di quella consolidata, che si mette in luce la capacità, da parte del linguaggio, di dare forma e di configurare un mondo. Ancora più esplicitamente, è proprio l'ambito delle metafore vive a porre primariamente il problema del significato ontologico dell'espressione linguistica: più e meglio del linguaggio consolidato, è il processo vivo della metaforizzazione ad aprire un mondo.

Come ciò avvenga, è presto detto. Fare buone metafore, per Ricoeur, non significa soltanto «saper vedere il simile con il simile», come avviene in Aristotele

grazie all'attivazione di una funzione di mero ornamento linguistico o di pura illustrazione (*Poetica*, 1459 a 4-8). Ciò che si realizza nel *metapherein* è semmai la sovrapposizione di un'iniziale "impertinenza semantica" tra soggetto e predicato, che al tempo stesso riesce a farsi produttrice di un significato nuovo: un certo tipo di predicazione, afferente a un ambito semantico specifico, è fatta slittare verso possibilità di sintesi con soggetti che di per sé le sarebbero estranei. Se le cose stanno così, lo slittamento generato dalla metafora può essere pensato come una *soluzione mediana*, che intercorre tra la funzione positiva della polisemia linguistica e la pura e semplice equivocità: è metaforico, in Ricoeur, lo spazio di innovazione linguistica che da una parte abbandona il significato abituale, in cui la predicazione corretta è data una volta per tutte, ma dall'altra si tiene al di qua dei confini dell'equivoco. Nella metafora buona, insomma, a essere in questione è l'avvicinamento calcolato a una soglia di conservazione del nesso soggetto-predicato, oltre la quale lo slittamento comporterebbe la perdita completa del significato: una sorta di torsione della predicazione ordinaria che, pur innovando, resta ancora accettabile ai fini della comprensione¹⁴. In questo modo, l'operazione metaforizzante investe in via diretta non tanto la dimensione lessicale del linguaggio (come se si trattasse di sostituire termine a termine nella predicazione: sostituisco "uomo coraggioso" con "leone" perché essi hanno *per natura* qualcosa in comune, cosa che evidentemente non è), quanto semmai il momento della comprensione dell'enunciato, una comprensione che, a onta dell'accostamento improprio, riesce purtuttavia a esercitarsi, producendo la metafora: sebbene Tizio non sia un leone in senso proprio, ci è dato di capire che cosa si intenda con quell'enunciato, che per questo motivo è assunto come metaforico, anziché come letterale. Ciò deve intendersi in senso molto preciso. Sotto i presupposti di Ricoeur, infatti, lo slittamento della pertinenza che determina la metafora è meno la causa del processo di predicazione impertinente che non il suo effetto: se la predicazione contiene un conflitto in termini ("uomo" oppure "leone"?), l'attivazione della metafora non si ha quando il conflitto è istituito, bensì a partire dall'effetto di comprensione che esso provoca, quando cioè la tensione lessicale è pilotata verso la risoluzione. Anziché essere una convenzione presupposta all'uso dei termini, il processo di metaforizzazione è interamente una questione di *comprensione* e di *interpretazione*. Si pensi, per passare nuovamente dall'ambito linguistico a quello della fruizione estetica in generale, ai fenomeni di riarrangiamento del campo visivo che sono descritti dalla *Gestalttheorie*: una certa tensione insita nella composizione (è il caso delle figure ambigue) è sciolta attraverso l'apertura di una valvola di sfogo della fruizione, che rende nuovamente possibile un riconoscimento, con tutto l'incremento di senso che ciò comporta.

Ora, al di là dell'accettabilità o meno di questa lettura, si tratta di una prospettiva utile, almeno per chiarire alcuni presupposti della nozione di *véhémence*

14 Il riferimento alla metafora come «torsione» della predicazione abituale è discusso ampiamente ne *La metafora viva*, cit., p. 302.

ontologique. Il riferimento alla portata ontologica del linguaggio viene fuori infatti quando si tratta di cogliere la radicalità del fenomeno della metaforizzazione, ovvero l'alternativa insuperabile tra i due modi di usare il linguaggio: quello dei significati propri e quello delle metafore. In questo senso, per Ricoeur, dire che il *metapherein* è un dispositivo che incide sulla *comprensione del mondo* implica, fuori da ogni gioco di parole, che esso incida anche sul *mondo della comprensione* in generale. In altri termini, formulare l'enunciato "Tizio è un leone" impone di modificare la comprensione abituale delle cose, ma al tempo stesso significa intenzionare un mondo differente: un mondo fatto di metafore vive, infatti, è sempre radicalmente diverso da un mondo fatto soltanto di significati propri, o di metafore consolidate. La *vébémente ontologique* è questa: è la capacità, a partire da mezzi tecnici predeterminati, di aprirsi a forme e contesti di significati non-predeterminati, a mondi possibili che derivano da variazioni controllate (ma ciò non di meno radicali) rispetto alla struttura del mondo al quale siamo abituati.

Tutta la carica di violenza che Ricoeur ha in mente si gioca esattamente in questo stravolgimento dell'ovvio, nella violazione delle categorie ontologiche date. Ma se tale movimento può ancora apparire generico e in certo modo inclusivo di qualunque innovazione artistico-letteraria, gli elementi che avvicinano il caso della metafora allo specifico delle avanguardie riguardano semmai il modo in cui la violenza contro il consolidato si produce. Lo schema teorico che Ricoeur propone in relazione agli effetti metaforizzanti del linguaggio può diventare insomma una buona carta al tornasole per confermare e riorientare la lettura ontologica del fenomeno delle avanguardie. Ciò accade se ci si concentra sul momento della sospensione dell'ovvio (dei significati letterali, dei canoni della tradizione, ecc.) e sulla modalità attraverso la quale il riferimento al mondo si ripropone. Il nucleo del problema, che riavvicina la categoria ricoeuriana alla riflessione sulle avanguardie, al di là delle intenzioni esplicite dello stesso Ricoeur, sta proprio qui.

Questa relazione tra il rifiuto dell'ovvio e la dimensione ontologica si chiarisce insomma, se si pensa al modo in cui si esplica la carica sovversiva di una poetica come quella d'avanguardia. Ciò che vi è di ambiguo nella rivoluzione estetica proposta dai movimenti avanguardisti è infatti la tensione tra la *deflagrazione delle regole* – regole che non sono tanto criticate o capovolte, quanto fatte oggetto di ironia e distacco, al punto da mettere in discussione il concetto stesso di normatività – e le *regole della deflagrazione*, ovvero quel fenomeno che ha nell'esplosione dei manifesti (e non in un rifiuto disordinato dei canoni) la propria attestazione più evidente. Il problema che emerge in questo senso è tutt'altro che banale. Che cosa sono i manifesti se non il tentativo di normare la violazione stessa delle norme? E in che modo questa contraddizione performativa si fa portatrice di un contenuto estetico? Del resto, la questione è centrale per qualunque poetica d'avanguardia che non voglia ridursi a uno sperimentalismo fine a se stesso, uno sperimentalismo che la distruzione definitiva dei canoni priverebbe di qualunque criterio di originalità. E se le cose stanno così, il ricorso alla nozione di *vébémente ontologique* non è privo di significato rispetto a quello che può apparire un compito a sua volta

autocontraddittorio nei confronti della *praxis* artistica d'avanguardia: la possibilità di giudicare o meno della *riuscita* delle opere nel campo delle avanguardie¹⁵.

Vediamo come stanno le cose, sotto questo profilo. L'analogia con il modello della metafora sembra contenere, proprio attraverso il gioco dell'errore calcolato, un criterio intrinsecamente normativo che consente di valutare l'esito della metaforizzazione, almeno entro certi limiti di natura contestuale (essenzialmente, l'appartenenza dell'autore e dei fruitori a una stessa comunità di parlanti, che condividano conoscenze, sensibilità, ecc.). In linea generale, infatti, siamo sempre in grado di dire che "Tizio è un leone" è un enunciato metaforico, mentre avremmo difficoltà ad affermarlo per un enunciato del tipo "Questo libro è un leone". Se l'errore calcolato di cui parla Ricoeur sulla scia di Ryle è insomma una violazione del canone dato, il vero problema non sta ovviamente nella scelta di errare, ma nella necessità di calcolare qual è il punto nel quale si massimizza l'effetto metaforizzante, minimizzando il rischio dell'equivocità. Il punto è proprio questo: ciò che accomuna un dispositivo linguistico ben noto, come la metaforizzazione, e una scelta stilistica precisa e circoscritta, come la rivoluzione delle avanguardie, è il rapporto di proporzionalità inversa che vige tra l'innovazione estetica e la comprensibilità. Anche per le avanguardie resta vero insomma che lo stravolgimento del canone è una regola assoluta, ma che l'applicazione concreta di tale regola si sottopone sempre al gioco dell'errore *calcolato*, fuori dal quale resta spazio soltanto per gli effetti di una sperimentazione che – letteralmente – rischierebbe di non significare più nulla.

Ora, che il modello ricoeuriano del *metapherein* si possa trasferire senza difficoltà fuori dal campo che gli sarebbe proprio è in qualche modo dimostrabile, quanto meno in negativo. Si tratta infatti di uno schema tanto inclusivo, da valere potenzialmente come illustrazione di tutte le innovazioni stilistiche che si sono succedute nel corso della storia dell'arte e della letteratura: e se è così, il rischio è semmai opposto, ovvero è quello di dare corpo a un modello così generico, da sottovalutare lo specifico del fenomeno delle avanguardie. Ma a questo problema si può rispondere con l'argomento che abbiamo già evocato, cioè con l'idea che sia caratteristico delle avanguardie non tanto il proposito di sostituire i canoni tramandati con una normatività nuova e diversa, quanto piuttosto la messa in dubbio dell'idea stessa di normatività, con tutto ciò di problematico che quest'approccio implica. E il riferimento allo schema del *metapherein* sembra il più utile per affrontare di petto – e risolvere – la questione dell'autocontraddizione. Dunque, al di là dell'unicità o meno delle avanguardie *come rivoluzione*, resta da capire come si giochi in concreto la proporzionalità inversa innovazione/significato, nella quale la dialettica tra la norma della tradizione e la norma della violazione emerge in

15 Lo stesso presupposto sembra valere per un ambito artistico molto specifico: quello del cinema dei primi decenni del '900. È per esempio il caso del cinema di Jean-Vigo, su cui rimando al mio *Il cinema di Jean Vigo tra canone e rivoluzione. Una lettura estetica*, in P. Heritier (a cura di), *Sulle tracce di Jean Vigo. Attualità di un visionario anarchico*, ETS, Pisa 2010, pp. 103-128.

tutta la sua portata.

Nel caso delle avanguardie, è chiaro che il canone messo da parte è quello che garantisce più facilmente un significato (una referenza al mondo) all'espressione artistica: ovvero, senza entrare in troppe distinzioni, un canone *lato sensu* realista, sotto gli infiniti travestimenti che esso riveste, da ultimo quello del "realismo" impressionista. Per quale via, allora, lo stravolgimento di questo canone si garantisce purtuttavia un significato, una *vébémençe ontologique*? Ancora una volta, a questo livello sembra valere ciò che Ricoeur dice dei dispositivi metaforici, la cui possibilità di affermare qualcosa sulla realtà (cioè di avere un significato) «si scontra con la costituzione apparente» di tale modalità espressiva, «che sembra essenzialmente non referenziale e centrata su se stessa»; ma a quest'illusione antireferenzialista, Ricoeur oppone, ancora ne *La metafora viva*, l'idea che «la sospensione della referenza letterale sia la condizione perché venga liberata una capacità referenziale di secondo grado». La *poiesis* artistica è esattamente questa referenza ulteriore: quella che, per esempio, riconosce in tutta facilità un significato all'enunciato "Tizio è un leone", fuori dalla literalità dei termini. Ma che la sospensione del paradigma descrittivo-letterale non sia un accidente, bensì rappresenti la condizione necessaria per il recupero di questo stesso rapporto, a un livello diverso e innovativo, implica anche qualcos'altro, sia per il Ricoeur del discorso sulla metafora, sia per la nostra prospettiva sulle poetiche d'avanguardia. Nel passaggio attraverso cui un'espressione (linguistica o no) perde la carica realistica immediata ("Tizio è coraggioso, come sono coraggiosi i leoni") e recupera una carica ontologica d'altra natura ("Tizio è un leone"), non avviene infatti soltanto una generica rottura con il descrittivo, ma si registra al contempo una chiusura del linguaggio espressivo su se stesso, senza la quale non si capirebbero né il recupero della referenza, né l'incremento estetico rispetto al realismo immediato. In altri termini, se la ridescrizione metaforica è tanto più efficace, quanto maggiore è la rottura con il descrittivo, ciò avviene perché per tale via l'espressione attinge a un serbatoio che accresce al tempo stesso il senso e la referenza. Questa fase di autocentratura sul senso, che trascura momentaneamente l'esigenza di significare qualcosa del mondo, corrisponde allo scarto che il nuovo canone impone sospendendo il vecchio; ma è appunto uno scarto che rappresenta, al tempo stesso, l'inizio di un'altra forma di rinvio al mondo. Il fastidio che non di rado si prova nei confronti della sperimentazione artistico-letteraria fine a se stessa sta proprio qui: come in una rivoluzione incompiuta, ci si è fermati alla rottura della normatività preesistente, ma non si è approdati a quella nuova; e per questa via non si è persa soltanto la possibilità di una nuova referenza, ma anche l'opportunità di attingere in modo autentico al serbatoio del senso. Non significando né il vecchio, né il nuovo, l'espressione puramente sperimentale resta in mezzo al guado, finendo per non arricchirsi nemmeno di valore estetico.

Quella dei linguaggi sperimentali è insomma una referenza più complessa, che si costruisce solo a condizione di avvenire in modo processuale: ed è una processualità che va a buon fine se, interrotta la normatività preesistente, non si perde tuttavia la possibilità di una seconda normatività. Detto in modo più radicale:

è una sperimentazione che rinuncia in prima istanza al mondo, per poi ritornarvi attraverso un percorso indiretto. Si tratta di un modello simile a quello che Ricoeur, nuovamente in un contesto che non ha nulla a che fare con le avanguardie, chiama «teoria della *mimesis*»¹⁶ e che – sebbene sia sviluppato *in primis* per i dispositivi narrativi del linguaggio, anziché per il fenomeno della metaforizzazione – contiene elementi utili a chiarire conclusivamente la questione. Di questo modello, peraltro particolarmente complesso, qui interessa soprattutto l'insistenza sulla nozione di *mise en intrigue* per risolvere l'enigma del riferimento. Nel modello della *mimesis*, infatti, la *mise en intrigue* gioca sostanzialmente il ruolo di *medium* che garantisce anche ai linguaggi non descrittivi una *véhémence ontologique*, fuori da ogni forma di realismo ingenuo. Ciò che avviene nel caso della metafora è proprio questo: la *mise en intrigue* è un processo di sintesi che costruisce riferimenti al mondo più complessi di quelli rappresentati dalla pura trascrizione del dato; sintesi che per Ricoeur è anzitutto articolazione tra contenuti diversi (per esempio, cause ed effetti nella costruzione di un intreccio narrativo), ma che senza difficoltà possiamo pensare anche come sintesi di forme, come quando – appunto – usiamo mezzi espressivi differenziati per significare il nuovo e l'inusuale.

Che cosa tutto questo abbia a che fare con la possibilità della sperimentazione è presto detto. L'espressione artistica (o letteraria, o architettonica...) è *opera* nella misura in cui sia a sua volta attività sintetica, dispositivo in grado di produrre intrighi. È così nel caso della metafora, che a sua volta compendia e sintetizza la *mise en intrigue* tipica del racconto esteso. Ma è così – al di là di ciò che Ricoeur è interessato a chiarire – anche nel ricorso a mezzi espressivi diversi che, se non descrivono “realisticamente” il mondo, lo *metaforizzano* in opere, ovvero in intrighi che violano i canoni estetici usuali. E gli intrighi – per usare una categoria ancora troppo unilateralmente legata alla letteratura, e alla narrativa in particolare – sono *tout court* mondi possibili, al modo di una struttura ontologica complessa e articolata.

In questo contesto, il supplemento di senso che attribuiamo a una *mise en intrigue* artistica, a maggior ragione se essa non ha le pretese del realismo descrittivo (è l'ovvia differenza tra la fotografia di un oggetto e la sua ritrascrizione a opera di un quadro cubista, per esempio), sta proprio nel fatto che la violazione del consueto ci appare purtuttavia normata. La teoria ricoeuriana della *mimesis* dice anche questo: se di *mise en intrigue* si deve parlare, anziché di linguaggi che si limitano a indicare “cose” del mondo, ciò accade perché la posta in gioco dei linguaggi delle arti non è mai quella di dire (o contestare) il mondo stesso, magari diversamente a seconda degli stili, ma quella di (ri)fare il mondo, inventando regole e violazioni di regole che

16 In questo caso, il riferimento è a P. Ricoeur, *Tempo e racconto I* (1983), Milano, Jaca Book 2001, p. 91-140. Il passaggio dalla riflessione sulla metafora a quella sul racconto è legittimato dal fatto che per Ricoeur i due dispositivi sono in larga parte analoghi, almeno per gli aspetti che qui ci interessano. E dunque tenere assieme le due soluzioni non pone particolari problemi di compatibilità. Cfr. per es. *ivi*, p. 7.

consentano di costruirlo in modo sempre diverso. Con un elemento in più, però: un elemento già chiaro al livello della metafora come errore categoriale calcolato, ma ancor più evidente se ripensato nella chiave dell'opera come attività sintetica. E si tratta dell'espressione artistico-letteraria intesa come *finzione*. Sotto gli stessi presupposti, infatti, l'opera d'arte è da leggersi come *fictio*, dove però questa nozione – in senso autentico – non significa tanto il falso utile al vero, quanto piuttosto la categoria in cui trovano posto tutti i dispositivi di costruzione dei significati. La prima determinazione, quella del falso in funzione del vero, sarebbe ancora legata a una prospettiva puramente gnoseologica: rappresento qualcosa che non è (la finzione, il quadro cubista...), perché in tal modo faccio un servizio al vero che non riesco a rappresentare. Mentre la seconda prospettiva, quella *lato sensu* costruttivista, coglie in pieno ciò che è in gioco nell'opera come *fictio*. Lo si può dire parafrasando nuovamente le estetiche ermeneutiche: l'espressione artistica è a tutti gli effetti una *finzione vera* (una finzione che dice il vero), solo in quanto sia una *vera finzione*, ossia quel *finçere* che fingendo inventa un mondo. In tale finzione-invenzione – Ricoeur lo dice rispetto alla metafora e al racconto, ma lo dicono altrettanto bene le poetiche d'avanguardia – è in gioco un'operazione referenziale che, modificando la comprensione del reale, modifica il reale stesso, per il semplice fatto che estende e mescola i confini di ciò che può essere detto, pensato, visto o rappresentato.

Una rivoluzione artistica come quella delle avanguardie di inizio secolo è anche questo: pensata a partire dal suo essere *fictio*, è la violazione delle norme con cui la rappresentazione era concepita immediatamente nei canoni della tradizione; pensata invece nel suo essere *véhémence ontologique*, è la scelta di coniugare la violazione delle norme con la massimizzazione delle ricadute ontologiche di tale atto. Il paradosso delle avanguardie, quello della norma da seguire per stravolgere ogni altra normatività, si spiega proprio così: una violazione dichiarata e programmatica ha tuttavia la sua regola invalicabile, che consiste nella pretesa – ora più esplicita, ora più problematica – di aprire un mondo. Tutto è lecito nello stravolgimento del canone tramandato (disintegrazione dei materiali, capovolgimento dei mezzi, ambiguo rapporto con la cultura di massa, ibridazione dei generi, creazione di linguaggi nuovi...), purché ciò serva a costruire un orizzonte differente. E l'avanguardia funziona, in letteratura come in pittura, nella musica come nel cinema, se la distruzione delle forme è funzionale a un obiettivo più rivoluzionario: quello di creare mondi.