

Federico Fastelli

IL NUOVO ROMANZO

La narrativa d'avanguardia nella prima fase della
postmodernità (1953-1973)

PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE — 2012



PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

- 21 -

COLLANA PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

Commissione giudicatrice, anno 2012

Luigi Lotti (Presidente)

Piero Tani (Segretario)

Franco Cambi

Michele A. Feo

Mario G. Rossi

Vincenzo Varano

Graziella Vescovini

Federico Fastelli

IL NUOVO ROMANZO

La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità
(1953-1973)

Firenze University Press
2013

Il nuovo romanzo : la narrativa d'avanguardia nella prima fase della modernità (1953-1973) / Federico Fastelli . – Firenze : Firenze University Press, 2013.
(Premio Ricerca «Città di Firenze» ; 21)

<http://digital.casalini.it/9788866554998>

ISBN 978-88-6655-499-8 (online)

ISBN 978-88-6655-553-7 (print)

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia (CC BY-NC-ND 3.0 IT: www.creativecommons.by-nc-nd).

CC 2013 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
www.fupress.com/

Desidero ringraziare tutti quanti hanno contribuito alla realizzazione di questo lavoro, e innanzitutto Maria Carla Papini, che con pazienza e dedizione ne ha seguito le varie fasi di stesura. Ringrazio quindi sentitamente Mario Domenichelli, Anna Dolfi, Maria Grazia Profeti, Laura Barile, Pierluigi Pellini, Marco Corsi e Riccardo Donati. A Teresa Spignoli devo – e tributo con grande piacere – un ringraziamento triplo: come chirurga lettrice, come illuminante studiosa e come ottima amica. Un ringraziamento speciale a Roberto Anselmi e Damiano Balsamo che mi hanno sostenuto anche questa volta, come sempre.

Firenze, 30/09/2013

Sommario

Parte I - Avanguardia e Postmodernità

1. Trasfigurazione, esaurimento, anamorfosi	11
2. POSTmodern(ism) <i>passe-partout</i>	29
3. Per una tassonomia delle neoavanguardie	39
4. L'ottimismo apocalittico	53
5. La sensibilità <i>Radical-Pop</i>	69

Parte II - “Fabula rasa”: poetica e retorica del Nuovo Romanzo

1. Nuovo vs. Sperimentale (e l'avanguardia?)	87
2. Robbe-Grillet e la dominante ontologica	119
3. Abitare un meccanismo	151
4. Topologie del Nuovo Romanzo	219
5. La teoria del Nuovo Romanzo, ovvero i Gremlins vs. Münchhausen	243

Bibliografia	251
---------------------	-----

Parte I
Avanguardia e Postmodernità

1. Trasfigurazione, esaurimento, anamorfosi

Se le parole avessero un senso solo, quello del dizionario, se una seconda lingua non venisse a sconvolgere e a liberare “le certezze del linguaggio”, non ci sarebbe infatti la letteratura.

R. BARTHES

La domanda è: chi è esaurito? Oppure che cosa è esaurito? Ti invito a notare che il nuovo oppio dei popoli è l'oppio, o al limite la morfina. In una situazione in cui la morfina combatte il morfema, il perdente è sempre quest'ultimo.

D. BARTHELME

Definire in maniera preliminare i termini, le metodologie e l'ideologia di una qualsiasi trattazione è prassi ormai vetusta e in sostanziale disuso, almeno per quanto concerne la critica letteraria. Così, come per il concetto di luce caro al Dr Johnson, occorre considerare giudiziosamente una serie di vocaboli critici impiegati pressoché quotidianamente, e senz'altro a ragion veduta, in una mole sterminata di saggistica varia, senza conoscerne invero la precisa referenza, dato che i loro confini sfumano sovente nell'indistinto. Termini come postmoderno, canone, ideologia, o addirittura avanguardia, tradizione e critica presentano attualmente uno spettro semantico assai ampio e, tra uno studio e un altro, si denunciano sempre più chiaramente incongruenze riguardo al loro preciso significato. Tali incongruenze, generalmente, inibiscono o quantomeno scoraggiano ogni pur seducente volontà comparativa. Così, nel dibattito contemporaneo, il canone può diventare semplicemente uno spicilegio di

autori imprescindibili, l'avanguardia può indicare tutto ciò che appare radicale dal punto di vista formale, l'ideologia può essere semplificata sino a divenire un macro-discorso preconettuale o, peggio, un semplice sinonimo di "disonesto". Ciò, lungi dal conformarsi come tendenza casuale o incidentale, risponde ad una generale e sempre maggiore arbitrarietà di norme che, specie dopo il crollo dei cosiddetti -ismi novecenteschi, ovvero delle scuole critiche che per decenni avevano incanalato le aspirazioni libertarie di moltissimi ermeneuti, parcellizza ormai da una trentina di anni il dibattito critico e intellettuale. In nome di una libertà interpretativa evasa finalmente dalle castranti limitazioni delle grandi ideologie moderniste, si aspira perciò a restringere l'impostazione ideologico-metodologica a pochissime coordinate basilari, mentre si ottiene, di contro, l'infinita proliferazione definitoria delle parole d'ordine del vocabolario critico. Se da un lato, dunque, il processo definitorio conosce un inusitato dinamismo, la funzione della critica subisce, dall'altro, una sorta di riduzione *ad unum*. La libertà assoluta dell'ermeneuta, infatti, favorisce piuttosto la formazione di un *mare magnum* bibliografico che la creazione di nuove categorie concettuali realmente discusse e accettate dalla comunità scientifica, in un ben poco virtuoso circolo che finisce per smussare gli spigoli, per così dire, dei percorsi di verità ideologicamente alternativi all'ideologia dominante. E se è forse superfluo evidenziare come tale processo trovi un parallelo politico con l'attuale dominio liberal-capitalista quale conciliatoria e solidare opzione economico-politica per i tempi di "crisi", non altrettanto superflua appare l'urgenza di riflettere sul significato profondo del ridimensionamento sociale della teoria letteraria: si tratta a ben vedere di una mutazione storica di ampie proporzioni le cui conseguenze obbligano a ridefinire il rapporto tra gli studi letterari e la critica dell'ideologia¹, con tutti gli immediati riflessi pratici che da ciò dipendono.

*

La ragioni di questo studio, che pure non si potrà addentrare come vorrebbe all'interno del problema appena posto, muovono proprio dall'esame e dalla messa a sistema delle oscillazioni definitorie di due termini fondamentali del secondo Nove-

¹ Cfr. D. Giglioli, *In teoria, in pratica*, in «il verri» n. 45, febbraio 2011, pp. 17-31.

cento letterario e artistico: “neoavanguardia” e “postmoderno”. L’analisi comparata tra differenti contesti che di qui deriva, concentrando l’attenzione soprattutto sull’area italiana e quella francese, permette in primo luogo di individuare un quadro articolato di esperienze narrative che, si vedrà come, hanno molto a che fare con questi due termini, ed anzi ne costituiscono, probabilmente, il nesso più specifico. Ma le interazioni tra “neoavanguardia” e “postmoderno” contribuiscono pure, e in maniera quantomai efficace, a palesare i meccanismi ideologici con cui l’intersezione tra i due poli presi qui in considerazione è stata storicamente descritta e definita, attraverso la discussione di alcune notissime sistemazioni storico-tassonomiche. In questo senso gli aspetti più teorici della questione mostrano, per l’appunto, gli effetti e gli obiettivi ideologici di quella esplosione definitoria nella tassonomia e nella storiografia letteraria di cui si diceva poc’anzi, nell’intendimento implicito che l’attuale crisi della teoria e della critica sia uno dei portati dell’ideologia dominante degli ultimi anni. Tenendo preliminarmente conto di tale sfondo teorico, si è dunque tentato di rispondere ad una serie di interrogativi che costituiscono l’obiettivo critico concreto e contingentato del lavoro: per quale motivo, pur disposti nella loro opposta matrice ideologica, neoavanguardia e postmoderno appaiono, in diversi studi, sovrapposti a livello genealogico, anche se in maniera tutt’altro che congruente? Da cosa dipendono i recenti tentativi di collegare le prove di quella parte di neoavanguardia italiana che più ha insistito sulla necessità a-ideologica di una letteratura ludica e disimpegnata, alla macroetichetta di postmoderno²? Come si spiega la presenza, sempre ambigua, tanto da richiedere di essere ogni volta discussa e precisata, di capitoli o paragrafi dedicati alla neoavanguardia in molti degli interventi in cui si affronta un discorso teorico sul postmoderno – e si pensi in questo senso almeno al classico *Raccontare il postmoderno* di Ceserani³, come all’esaustivo volume di Monica Jansen *Il dibattito sul postmoderno in Italia*⁴? E ancora: qual è la funzione delle neoavanguardie rispetto alla cosiddetta *coupture* culturale e sociale avvenuta tra gli

² Cfr. M. Di Gesù, *La tradizione del postmoderno*, Milano, Franco Angeli, 2003.

³ Cfr. R. Ceserani, *E però rimangono aperti non pochi problemi*, in Id., *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, in particolare p. 120 e sgg.

⁴ Cfr. M. Jansen, *Tradizione del nuovo o novità della tradizione? Avanguardia e postmoderno messi a confronto*, in Ead., *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Franco Cesati, 2002, pp. 143-163.

anni Cinquanta e gli anni Sessanta? Cosa succede nei contesti in cui non nascono le neoavanguardie? Etc.

Che la non banale contiguità, ovvero l'interconnessione dei due termini dipenda solamente da un effetto, per così dire, di anamorfoosi, di deformazione prospettica, non è facile ad affermarsi. Come negli *Ambasciatori* di Holbein due mappe arrotolate, se osservate di sbieco, appaiono in realtà come due teschi, in una curiosa equazione geografia = morte che, volendo, potrebbe suggerire una serie di interrogativi pressoché infinita, così il critico ingenuo che si accosti ai fatti letterari e artistici del secondo dopoguerra del Novecento, si imbatte in un'ambiguità semantica, in una perplessità interpretativa che è come un corto circuito tra due letture egualmente valide, ma di segno opposto. Se la forzata esigenza di ricondurre la produzione neoavanguardista, o parte di quella produzione, sotto la categoria ermeneutica del postmoderno, infatti, potrebbe apparire – e talvolta appare – risibile, non più convincenti sembrano le indicazioni che, al contrario, oppongono i due termini in maniera pregiudiziale e poco disponibile alla discussione: sappiamo bene che una certa vulgata critica preferisce parlare di postmoderno a partire da un più o meno fatidico 1979, e del resto se ne capisce il perché. La teorizzazione di Lyotard è in tale data compiuta, innanzitutto, e, più di ogni altra cosa, appare esaurita la tensione rivoluzionaria o forse palingenetica (*absit iniuria verbis*) del '68. Dal 1980 nuove parole d'ordine affollano il vocabolario non soltanto critico, ma culturale in senso lato. Si scopre una dimensione ludico-manieristica del fare artistico, un eclettismo che è il rovescio di una perduta tendenza a sperimentare, un nomadismo che soppianta la ricerca del nuovo a tutti i costi⁵. Però è altresì noto che il termine postmoderno è impiegato negli Stati Uniti già negli anni Cinquanta del Novecento, e con totale consapevolezza se non proprio cognizione di causa⁶. L'attività dei primi romanzieri definiti postmoderni comincia, inoltre, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta e al-

⁵ Cfr. A. Bonito Oliva, *La postcritica*, in Id., *Il sogno dell'arte*, cit., pp. 17-18: «non esistono percorsi privilegiati, non esistono punti d'arrivo o il conforto della sosta. Finalmente l'arte ha smesso il travestimento dell'eterna novità, per indossare graziosamente la propria nudità. Ora sono gli artisti stessi ad esclamare che il re è nudo!».

⁶ Cfr. I. Hassan, *La questione del postmoderno* (1984) citato in G. Chiurazzi, *Il postmoderno*, Milano, Mondadori, 2002, p. 162: «durante gli anni Cinquanta, Charles Olson parlò spesso di postmodernismo con chiarezza più che con lapidaria definizione [...]. Nel 1959 e nel 1960 Irving Howe e Harry Levin scrissero sul postmodernismo in maniera piuttosto sconsolata, come forma di decadenza rispetto al grande movimento modernista».

cune strategie narrative tipiche della prima produzione postmoderna sono per molti versi accomunabili a quelle adoperate dai prosatori sperimentali legati alle neoavanguardie europee. Sappiamo infine che se la postmodernità è quel periodo storico che viene dopo la grande *coupture* avvenuta tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta tra la società capitalistica moderna e quella neocapitalistica essa non potrà coincidere con il postmodernismo di cui parlano alcuni entusiasti ermeneuti di Lyotard. D'altro canto occorre pur considerare che dagli anni Ottanta del Novecento, all'esaurirsi fisiologico degli impulsi dei movimenti degli anni Sessanta, di avanguardia, improvvisamente, non si parla più. Esaurita, leggeremo nei manuali. Squalificata dai tempi, impossibilitata dal crollo di una filosofia della storia capace di direzionare, quando non ordinare in rapporti di causa effetto gli eventi, le situazioni e soprattutto le relazioni arte-mercato; espulsa dal dibattito culturale con la perdita di quel *telos* che pure avrebbe contribuito a smantellare. Si dirà inoltre, in certa area americana, più che francese, per bocca di molti interpreti del decostruzionismo derridiano⁷, e, ancora, del pensiero dello stesso Lyotard, sgretolata col venir meno delle meta-narrazioni moderniste⁸. È come se venisse constatato il decesso dell'avanguardia, certificato da infinite declinazioni del concetto di postmoderno che ne ha preso il posto, a livello di teoria e prassi del fare artistico, così come di strumento indispensabile per orientarsi nella contemporaneità. Questa trasfigurazione dell'avanguardia – pure considerati gli aspetti ideologico-politici connessi all'ideologia postmodernista che ne hanno determinate le necessità, e su cui si tornerà – contiene un fondo di verità che si lascia intravedere particolarmente bene nella presa d'atto, del resto ineluttabile da parte della storiografia letteraria, dell'inedita tendenza dell'arte e della letteratura contemporanea, anche nelle sue manifestazioni più sperimentali, a rifiutare il carattere iconoclasta, utopico e antagonista delle avanguardie. È così che vediamo lo sperimentalismo tramutarsi da scelta di campo ideologicamente inquadrata, ovvero politicizzata, in ciò che è stato definito negli anni trans-avanguardia⁹, post-sperimentalismo¹⁰, e

⁷ Cfr. F. D'Agostini, *Poststrutturalismo e postmodernismo*, in Ead., *Analitici e continentali. Guida alla filosofia degli ultimi trent'anni*, Milano, Raffaello Cortina, 1997, pp. 405-446.

⁸ Cfr. J-F. Lyotard, *La condizione postmoderna* [1979], trad. C. Formenti, Milano, Feltrinelli, 2006¹⁷.

⁹ Cfr. A. Bonito Oliva, *Il sogno dell'arte. Tra avanguardia e transavanguardia*, Milano, Spirali, 1981.

¹⁰ Cfr. P. Mauri, *Appunti "contro ragione"*, in *Letteratura tra consumo e ricerca*, a cura di L. Russo, Bologna, il Mulino, 1984, pp. 47-55.

infine – il più delle volte – in post-modernismo¹¹. Occorre aggiungere che il concetto stesso di morte dell'avanguardia è sostanzialmente ambiguo. La morte fisiologica dell'avanguardia è, infatti, un evento connaturato ai fondamenti stessi che ne regolano il funzionamento: l'avanguardia, lungi da poter essere definita soltanto come sperimentalismo artistico o innovazione linguistico-formale¹², è, secondo la gran parte dei suoi teorici, la risultante di un certo rapporto tra artista e società moderna, tra artista e mercato¹³. Essa in effetti si realizza quando l'artista acquista una piena coscienza di quella che Sanguineti ha definito la «prostituzione ineluttabile del poeta, in relazione al mercato come istanza oggettiva, e al prodotto artistico come merce»¹⁴, ovvero, soltanto da Baudelaire in poi. Sanguineti del resto faceva proprie le posizioni di Walter Benjamin, per il quale, come ben noto

Baudelaire era abilitato o costretto – dalla sua profonda esperienza della natura della merce – a riconoscere il mercato come istanza oggettiva (cfr. i suoi *Conseils aux jeunes littérateurs*). Attraverso i rapporti con le redazioni era in continuo contatto con il mercato. Il suo metodo – la diffamazione (Musset), la *contrefaçon* (Hugo). Baudelaire ha avuto forse per primo l'idea di un'originalità a norma di mercato, che – proprio

¹¹ Sul rapporto tra avanguardia e postmodernità si veda in particolare *Avanguardia vs. postmodernità*, Atti del convegno, Roma 10-11 aprile 1997, a cura di F. Bettini, M. Carlino, A. Mastropasqua, F. Muzzioli, G. Patrizi, Roma, Bulzoni, 1998.

¹² 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.

¹³ Cfr. F. Curi, *Canoni, poetiche, modelli, avanguardie*, in *Tradizione e contestazione IV. Le avanguardie: canone e anticano*, a cura di G. Angeli, Firenze, Alinea, 2009, pp. 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».

¹⁴ E. Sanguineti, *Sopra l'avanguardia*, in «il verri», n. 11, 1963; poi in Id., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965; ora in *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di R. Barilli e A. Guglielmi, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 335.

per ciò – era allora più originale di ogni altra (*créer un poncif*). Questa *création* implicava una certa intolleranza. (Baudelaire voleva far posto alle sue poesie e a questo scopo doveva scacciarne altre). Egli svalutò certe libertà poetiche dei romantici col suo uso classico dell'alessandrino e la poetica classicistica con le sue tipiche fratture e irregolarità nel verso classico stesso. Insomma, le sue poesie contenevano particolari disposizioni per sconfiggere le concorrenti¹⁵.

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. Come ha spiegato tra gli altri Elio Pagliarani, con un linguaggio che risente forse della stagione strutturalistica, ma che conserva per questo il dono della chiarezza, dei tre momenti propri di ogni avanguardia, ovvero 1. una «critica consapevole dei mezzi espressivi»¹⁶, 2. una «critica, a tutti i livelli, della funzione dell'operatore e del rapporto operatore consumatore»¹⁷, 3. una «critica della finalità dell'opera e/o funzione dell'arte»¹⁸, è in realtà il secondo a costituire il discrimine tra l'avanguardia e gli altri movimenti artistici. Se infatti la sperimentazione linguistica e l'innovazione a livello, per così dire, gnoseologico dell'arte sono caratteristiche necessarie, ma che si ritrovano in molti artisti, correnti o scuole di tutte le epoche, «quel rimando effettivamente extraletterario, extraartistico alla società contemporanea»¹⁹ che deriva dal secondo momento, ossia da «qualsiasi critica della funzione dell'operatore»²⁰, è specifico dell'avanguardia come modalità espressiva e della modernità come periodo storico. Si tratta dunque di «un di più sociale, di critica sociale»²¹ che deve declinarsi da un lato in una volontaria proposizione di una attività artistica come attività d'avanguardia e dall'altro in un'analisi che investa il nesso che lega l'artista al pubblico e quindi al mercato. La morte fisiologica dell'avanguardia è connessa esattamente

¹⁵ W. Benjamin, *Baudelaire e Parigi*, in Id., *Angelus novus* [1962], trad. R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995², p. 133.

¹⁶ E. Pagliarani, *Per una definizione dell'avanguardia*, in *Gruppo 63. Critica e teoria*, cit., p. 339.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ivi, p. 340.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, p. 341.

a questo punto: la battaglia intrapresa contro quel museo che, con Sanguineti, è proprio definire come «figura reale dell'autonomia dell'arte» e insieme «figura compensatrice della sua eteronomia mercantile»²², è fatalmente destinata ad essere perduta. L'idea, supportata dal linguaggio comune, che vorrebbe d'avanguardia tutto ciò che è sperimentale formalmente o innovativo tecnicamente appare in fin dei conti come la riprova dall'ineludibile vittoria del museo: addomesticando le pulsioni politiche, sempre anarchiche e rivoluzionarie nei movimenti d'avanguardia, il mercato conferisce agli oggetti artistici un valore estetico che corrisponde certo a un pregio, ma anche, di conseguenza, a un prezzo. In altre parole, il mercato determina un valore di scambio che annulla l'originale valore d'uso, che invece avrebbe voluto rimanere, per usare un gioco di parole, eticamente un "puro oggetto (anti)estetico". In questo senso, fisiologicamente appunto, l'avanguardia muore ogni qualvolta il mercato è in grado di utilizzarla e reinserirla nella circolazione e nello scambio delle merci, seppure il processo di fagocitazione produca scarti mai assimilabili dal sistema:

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. Decaduta al livello di divertimento gratuito, sistemata in sede sociologica tra i problemi suscitati dal dopolavoristico tempo libero (e da risolversi un poco col museo naturale, un poco col museo estetico), l'arte cerca di sottrarsi al suo destino di sterilità giullaresca, di salvare una qualunque patente di nobiltà nell'oceano degli strumenti della comunicazione di massa: nella migliore delle ipotesi, riesce soltanto a far salire il proprio prezzo, prima di precipitare nel museo.²³

Come ha scritto Bürger, la funzione di «autocritica dell'arte nella società borghese» svolta dalle avanguardie è passata attraverso uno sbilanciamento all'interno della

²² Cfr. Sanguineti, *Sopra l'avanguardia*, cit., p. 337: «il museo e il mercato sono assolutamente contigui e comunicanti, anzi sono le due facciate di un medesimo edificio sociale: il prezzo e il pregio si identificano, agendo rispettivamente sopra il versante praticamente attivo o teoreticamente ozioso del fenomeno estetico. Se il museo è la figura reale dell'autonomia dell'arte, esso è insieme la figura compensatrice della sua eteronomia mercantile».

²³ *Ibidem*.

«dialettica forma-contenuto del prodotto artistico [...] a favore della forma»²⁴ 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»²⁵. Ciò per il semplice fatto che l'avanguardia non individua il proprio obiettivo critico e polemico soltanto nelle tendenze artistiche precedenti, gli stili, ma anche e soprattutto nell'arte in quanto istituzione, e dunque tende a rendere palesi ad un tempo sia i meccanismi di costruzione dell'oggetto artistico, diciamo in senso lato i testi, sia il funzionamento di quei canali contestuali attraverso cui esse sono distribuite e fruite. 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»²⁶. Da un lato, quindi, è proprio la società borghese a favorire l'esistenza delle avanguardie²⁷ laddove – imponendo all'arte una funzione, come ha scritto Habermas, *di soddisfacimento dei bisogni residuali*²⁸, 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 anticonsolatoria dell'avanguardia; dall'altro, sarà chiaro altresì che all'interno della società borghese l'azione rivoluzionaria delle avanguardie è consapevolmente indirizzata verso una morte fisiologica²⁹:

²⁴ P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia e teoria critica della letteratura*, in Id., *Teoria dell'avanguardia*, trad. A. Buzzi e P. Zonta, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 25.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Id., *L'autonomia dell'arte*, ivi, p. 64.

²⁷ Cfr. G. Scalia, *La nuova avanguardia (o della «miseria» della poesia)*, in *Avanguardia e neo-avanguardia*, introduzione di G. Ferrata, Milano, Sugar, 1966, p. 25: «l'avanguardia è, insieme, il prodotto oggettivo della società esistente e la risposta, oppositiva e contestatrice, alla società esistente».

²⁸ Cfr. J. Habermas, *Tendenze di crisi nel capitalismo maturo*, in Id., *La crisi della razionalità nel capitalismo maturo* [1973], Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 42: «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». Si veda anche Id., *Imparare dalle catastrofi? Ripensando al "secolo breve"* [1997], in Id., *La costellazione postnazionale. Mercato globale, nazioni e democrazia*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 5-28.

²⁹ Cfr. L. Weber, *Per una teoria dell'avanguardia, contro una teoria dell'avanguardia*, in Id., *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia del secondo Novecento italiano*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 50: «Bauman afferma, evocando il mito dell'apprendista stregone, incapace di dominare

solamente l'utopia di una rivoluzione delle strutture economiche e dunque politiche potrebbe garantire il successo di tali istanze, ovvero una distruzione metaforica del museo.

La morte fisiologica dell'avanguardia non ha nulla a che fare però con la trasfigurazione operata dal postmodernismo, di cui si comincia a discutere intensamente in ambiente accademico negli anni Ottanta del Novecento. Se infatti la morte fisiologica era legata al singolo movimento e non pregiudicava le finalità specifiche dell'avanguardia, sostanziosamente dunque come la morte della fenice, nella possibilità della resurrezione, la morte leggendaria decretata dal postmodernismo sarebbe invece definitiva. L'eclissi delle «possibilità di una letteratura d'opposizione»³⁰, il crollo dei “grandi racconti” che hanno retto l'utopia modernista del progresso e dell'emancipazione³¹, «la fine della storia»³² per dirla con Fukuyama, tutto ciò avrebbe delegittimato una prassi contestativa, quella delle avanguardie storiche, che le neoavanguardie degli anni Sessanta avrebbero esasperato attraverso la ripetizione. In verità, dopo l'esaurimento fisiologico degli impulsi del Gruppo 63 in Italia, e, per così dire, la “conversione” di Sollers alle teorizzazioni postmoderniste in Francia, ha prevalso l'opinione, ripetuta talmente spesso da acquisire lo statuto di dogma, che alternativa e non semplice miglioramento, ovvero rivoluzione e non semplice progressismo, fossero obiettivi storicamente impraticabili, quando non addirittura ideologicamente insostenibili, in preciso e parallelo rapporto con i mutamenti macropolitici degli ultimi anni. Tuttavia, come ha scritto Francesco Muzzioli, «la pratica antagonista di opposizione alla merce-linguaggio è continuata, ma non ha fatto presa,

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».

³⁰ «Quaderni di critica» (F. Bettini, M. Carlino, A. Mastropasqua, F. Muzzioli, G. Patrizi), *Avanguardia vs. postmodernità*, in *Avanguardia vs. postmodernità*, cit., p. 14.

³¹ Cfr. J-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit., p. 6: «semplificando al massimo, possiamo considerare postmoderna l'incredulità nei confronti delle meta narrazioni. Si tratta indubbiamente di un effetto del progresso scientifico; il quale tuttavia a sua volta presuppone l'incredulità. Al disuso del dispositivo metanarrativo di legittimazione corrisponde in particolare la crisi della filosofia metafisica, e quella dell'istituzione universitaria che da essa dipende. La funzione narrativa perde i suoi funtori, i grandi eroi, i grandi pericoli, i grandi peripli e i grandi fini».

³² Cfr. F. Fukuyama, *La fine della storia e l'ultimo uomo* [1989], trad. D. Ceni, Milano, Rizzoli, 1990, p. 10: «la fine che io ipotizzavo non era quella degli avvenimenti, e tantomeno di quelli più grandi e più gravi, ma della Storia intesa come processo evolutivo unico e coerente, che tiene conto delle esperienze di tutti i popoli in tutti i tempi».

e quindi nemmeno storia, perché non è stata più in grado di costituirsi in tendenza o di essere riconosciuta dall'informazione dominante»³³. L'avanguardia, allora, sarà forse “defunta”, nel senso letterale di messa fuori funzione, ma di certo le condizioni strutturali che ne rendono possibile l'esistenza non paiono essersi cancellate. Né si può credere al mito di un'avanguardia “normalizzata”: «l'avanguardia resta» come ha scritto il critico Luigi Weber «inconciliata e inconciliabile. Il suo linguaggio si può imparare, parodiare e distorcere, ma ciò che la scosta irrimediabilmente da ogni prassi verniciata di sperimentalismo è l'abiura tragica del senso»³⁴.

Dopo la fine dei maggiori movimenti degli anni Cinquanta e Sessanta, l'avanguardia, semmai, è stata resa invisibile dall'ideologia della fine delle ideologie³⁵. La sostituzione di «specificità con equivocità, politicità con estetica, opposizione con compatibilità», per prendere in prestito i termini adoperati dal gruppo di «Quaderni di critica»³⁶, praticata in nome dell'unica metanarrazione accettata dal postmodernismo, ovvero quella che giustifica sé stesso, ha relegato l'avanguardia in uno spazio spettrale, in cui però sopravvive un discorso critico di matrice rivoluzionaria e alternativa che evidenzia le contraddizioni del capitalismo avanzato, e denuncia il livellamento del pensiero, la mercificazione, la spersonalizzazione. Ma è un discorso di pochi e per pochi, un discorso curiosamente non incisivo, che ha dovuto fare i conti con una sorta di imperialismo culturale, quello “debolista” e postmodernista, il quale tende ad invadere retroattivamente e inglobare nel proprio meta-discorso ogni alterità che non risponda alla propria concezione di alterità. Ma tutto questo è poi davvero curioso? Non è forse ovvio che, privato di un supporto ideologico, tale discorso si disperda in mille obiezioni tutte giustissime, tutte dimenticate e superate dall'ennesima questione del giorno? Accanto ad una produzione artistica in bilico tra ambiguità ed esibizione del *kitsch*, che dice molto dei mezzi di chi la pratica, ma comunica altrettanto bene un senso di rinuncia alla facoltà critica e ideologica

³³ F. Muzzioli, Intervento al convegno *il gruppo 63 quarant'anni dopo*, Bologna, 8-11 maggio 2003, Atti a cura di R. Barilli, F. Curi, N. Lorenzini, Bologna, Pendragon, 2005, p. 185.

³⁴ L. Weber, *Per una teoria dell'avanguardia, contro una teoria dell'avanguardia*, cit., p. 61.

³⁵ Cfr. S. Tusini, *Il romanzo post-storico*, in «Allegoria», n. 47, 2004, p. 61: «la fine dell'ideologia è la grande ideologia del capitalismo di fine secolo ed ha come obiettivo funzionale ai suoi interessi l'azzeramento di ogni pensiero antagonista».

³⁶ «Quaderni di critica», *Avanguardia vs. postmodernità*, cit., pp. 15-25.

dell'arte³⁷, per la quale le diagnosi nichilistiche di Baudrillard e Castoriadis appaiono sempre più pertinenti, si mantiene viva la necessità fantasmatica, impossibilitata o incapace di formalizzarsi in movimento, dell'opposizione e dell'alternativa³⁸. Come ha spiegato Sandro Sproccati, infatti, «l'arte come avanguardia non può cessare di svilupparsi (e dunque morire) se non quando il contesto storico muta nuovamente, e viene meno il particolare sistema economico che ha messo fuori gioco l'arte in quanto momento ideologico e di formazione del consenso. A lume di naso ciò può accadere solo in due modi: o con il ritorno a forme precedenti di assetto sociale [...] o con l'avvento del comunismo. Ma entrambe le ipotesi appaiono remote e improbabili»³⁹. E se questo spazio spettrale confina in una dimensione lontana, separata, "altra" le ragioni dell'avanguardia, allo stesso tempo le carica della potenzialità, del resto tipica del *fantôme*, di «tornare e ritornare continuamente». Derrida in *Spettri di Marx* ha scritto che:

il comunismo è sempre stato e resterà spettrale: resta sempre a venire e si distingue, al pari della democrazia, da ogni presente vivente in quanto pienezza della presenza a sé, in quanto totalità di una presenza effettivamente identica a se stessa. Le società capitalistiche possono sempre tirare un sospiro di sollievo e dirsi: il comunismo è finito dopo il crollo dei totalitarismi del XX secolo, e non solo è finito, ma non ha mai avuto luogo, non è stato che un fantasma. Non possono che negare ciò che è comunque innegabile: che un fantasma non muore mai, ma resta sempre a venire e rivivere⁴⁰.

³⁷ D. Scudero, *Il postmoderno come limbo*, in Id., *Avanguardia nel presente*, Roma, Lithos, 2000, p. 24: «il Postmoderno in alcun modo ha cancellato la trasversalità ed ha livellato anche il senso dell'evoluzione: al critico-storico viene chiesto di avvalorare la tesi dell'immobilismo strategico nel mondo dell'arte, ed egli prestando fede al suo contratto di non belligeranza col mercato che lo nutre, spazia in una storia dell'arte che è tale solo per garanzie teoriche, richieste dagli interessi del mercato. In questo modo egli sarà attraverso la storiografia del passato, la critica del presente e la programmazione del futuro, il tecnico specializzato in campagne promozionali su un prodotto che produce reddito fondando sul "nulla"».

³⁸ Sulle trasformazioni subite dal concetto di avanguardia si veda Id., *Dall'avanguardia al presente*, in Id., *Avanguardia nel presente*, cit., pp. 25-55.

³⁹ A. Sproccati, *Avanguardia, fine delle narrazioni, "impredicabilità" dell'arte*, in *Avanguardia vs. postmodernità*, cit., p. 120.

⁴⁰ J. Derrida, *In nome della rivoluzione, la doppia barricata (impura "impura impura storia di fantasmi")*, in Id., *Spettri di Marx* [1993], trad. G. Chiurazzi, Milano, Cortina, 1994, p. 127.

Forse, esattamente in questo senso, si dovrebbe pur ripensare, oggi, un discorso sull'avanguardia.

*

Per comprendere l'interconnessione tra neoavanguardia e postmodernità occorre ricapitolare e chiarire, in primo luogo, le specifiche differenze tra avanguardie storiche e neoavanguardie degli anni Sessanta. In maniera molto semplicistica, ma su ciò si tornerà in seguito, la questione appare così riassumibile: se l'avanguardia storica poteva praticare una rottura totale con la tradizione attraverso, essenzialmente, l'esercizio dello "scandalo", della marinettiana "voluttà di essere fischiati", il contesto in cui operano le neoavanguardie, come più volte ribadito dalla critica, rigetta tali modalità oppostive o ne resta praticamente impermeabile⁴¹. In questo senso, definire le neoavanguardie come ripetizione manieristica delle avanguardie storiche è prassi tanto comune quanto ideologicamente connessa alla necessità di svalutare le istanze rivoluzionarie interne alla borghesia come classe sociale dominante. Molto più realisticamente, infatti, tra le due avanguardie passano differenze simili a quelle che dividono *bohémien*s ottocento e primonovecenteschi e *beatniks* degli anni Cinquanta e Sessanta. L'efficacia sociale del loro radicalismo e la reale possibilità di prendere distanza dalla società borghese da cui esse stesse provengono, e rispetto alla quale esercitano il proprio mandato di disaffiliazione, sono affatto differenti: tanto elitarie ed estremiste saranno le prime, quanto *pop* e apparentemente compromesse

⁴¹ Cfr. M. Calvesi, *Introduzione*, in Id., *Le due avanguardie*, Bari-Roma, Laterza, 2008⁸, pp. 23-24: «Ciò che fondamentale 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 S. M. Martini, *La neoavanguardia*, in Id., *Breve storia dell'avanguardia*, Napoli, Nuove Edizioni, 1988, p. 149: «Del resto, nella mutata condizione dell'ultimo quarantennio, le nuove modalità della pratica dell'avanguardia appaiono come proprie di situazioni altrettanto nuove, in cui non si tratta più tanto di lanciare nuovi messaggi né di provocare (se non in misura assai limitata) scandali, perché tutto ciò fu debitamente compiuto a suo tempo e perché ormai lo scandalo non è più tale».

col sistema dei consumi le seconde⁴². Se medesima, nelle due avanguardie, è la consapevolezza che poesia e arte in genere si conformino come nient'altro che fenomeni sociali, differente è invece la maniera di travalicare i confini rigidi della fruizione tradizionale, che di tale consapevolezza è l'inevitabile esito. Le avanguardie storiche, e in particolar modo il Futurismo, cercarono di soddisfare un'urgenza di adesione immediata alla realtà attraverso un linguaggio che fosse fisica incarnazione di oggetti e fenomeni⁴³, proprio rispetto a modalità rappresentative percepite come del tutto insufficienti a cogliere l'essenza di una realtà completamente rinnovata, a giustificare cioè l'esistenza con l'arte o fare dell'arte che corrispondesse davvero alla vita⁴⁴. Le neoavanguardie dovettero misurarsi piuttosto con l'inemendabile necessità di rileggere «l'universo generale della comunicazione»⁴⁵, in un contesto nel quale i moderni *media* diventavano molto più che semplici canali concorrenti. Sia per le avanguardie storiche che per le neoavanguardie, quindi, la critica della funzione dell'operatore culturale non si spiega se non all'interno di un progetto più ampio di modificazione della società, e corrisponde in ogni caso, benjaminianamente, alla trasformazione del gesto artistico in gesto politico. Sarà proprio tale urgenza politica, però, ad imporre modi e finalità differenti, in maniera tale che il gesto artistico avanguardista sia commisurato alle reali condizioni socioeconomiche⁴⁶. In questo senso le neoavanguardie, almeno a livello letterario, sembrano proporre una nuova forma di impegno che, consapevole della centralità del rapporto già in qualche modo individuato e descritto da Luciano Anceschi tra *autonomia ed eteronomia dell'arte*, trasporti la responsabilità dell'operatore culturale dal piano dei contenuti a quello delle forme. Re-

⁴² Cfr. R. Luperini, *Breve parallelo fra l'avanguardia primonovecentesca italiana e la neoavanguardia degli anni Sessanta*, in Id., *Marxismo e intellettuali*, Venezia-Padova, Marsilio, 1974, pp. 49-54.

⁴³ Cfr. F. Curi, *Una stilistica della materia*, in Id., *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi, 1977, p. 138 e sgg.

⁴⁴ Cfr. S. M. Martini, *Le avanguardie storiche*, in Id., *Breve storia dell'avanguardia*, cit., p. 32: «Se ci si accosta ai fenomeni dell'avanguardia (ma anche del modernismo) con la mente sgombra dai pregiudizi e animati dal desiderio di comprendere, non si potrà non rilevare (comune ad entrambi i fenomeni) almeno un punto di partenza rivolto a superare i limiti della rappresentazione, nello sforzo di realizzare immediatamente e materialmente la poesia [...] La rappresentazione presuppone l'atteggiamento contemplativo, che ci è ormai del tutto estraneo».

⁴⁵ M. de Gennaro, *Poesia visiva*, Napoli, Florio edizioni scientifiche, 1999, p. 10.

⁴⁶ Rispetto all'ideologia politica del Gruppo 63 si veda almeno R. Luperini, *Sull'ideologia politica del Gruppo 63 e del «Quindici»*, in Id., *Marxismo e intellettuali*, cit., pp. 37-47.

sta indicativo, in effetti, che il Gruppo 63 in Italia, alcuni esponenti di punta della *nouvelle critique* (Barthes in particolare), e, con i distinguo che si espliciteranno via via in corso d'opera, i cosiddetti *nouveaux romanciers* in Francia, insistano tutti, con modalità diverse, sulla necessità di allontanarsi da un tipo di impegno sociale e politico, diciamo così, contenutistico, appunto, polemizzando con le prove di quella letteratura degli anni Cinquanta spesso ricondotta sotto l'etichetta di neorealismo, così come con Sartre e l'esistenzialismo⁴⁷. *L'ideologia non supplisce il mestiere*⁴⁸, diranno i neoavanguardisti, a sottolineare che l'impegno dello scrittore non può che riguardare la scrittura, lo specifico del proprio lavoro. E se si confrontasse questo punto con quanto scrive negli stessi anni Alain Robbe-Grillet in *Pour un nouveau roman*⁴⁹, si potrebbe persino derivare che la visione olistica che ha improntato molte letture critiche delle avanguardie storiche – ovvero una visione che raccoglieva a fattori comuni istanze dei singoli movimenti d'avanguardia, a comporre una macrocategoria come appunto l'avanguardia storica, al singolare – è una visione che con le debite proporzioni si potrebbe utilizzare anche per definire una neoavanguardia, ancora al singolare, degli anni '50 e '60. Fatto sta che, proprio mentre le declinazioni realistico-esistenziali danno forse i loro frutti più maturi, segnando in modo profondo l'informale europeo e l'espressionismo astratto americano – entrambi a ben vedere allegorie dell'esistenza intesa alla maniera di Sartre o di Camus, come già intuì Michel Tapié⁵⁰ – si assiste ad una presa di distanza generalizzata degli scrittori e degli artisti più giovani rispetto a quella temperie. Tale presa di distanza rappresenta il vero e proprio vessillo di una nuova generazione di sperimentatori: si tratta, quindi, di un tentativo di oltrepassamento più che di un annullamento, siccome, sarà chiaro, il mercato contro cui le neoavanguardie si scontrano, ovvero una notevole porzione di

⁴⁷ Cfr. G. Morrocchi, *Gli esperimenti degli ultimi anni*, in Id., *Scrittura visuale. Ricerche ed esperienze nelle avanguardie letterarie*, Messina-Firenze, D'Anna, 1978, p. 149: «non si può lasciare inosservato il fatto che dopo gli anni Cinquanta, in Italia, comincia il processo di disgregazione del neorealismo; e proprio in questo periodo di ripiegamento su posizioni già piene di sfiducia nella realtà si accentuano i fenomeni di contestazione, non solo linguistica, che avranno il loro apice nel '68».

⁴⁸ Cfr. A. Giuliani, *L'ideologia non supplisce il mestiere*, in *Gruppo 63. Critica e teoria*, cit., pp. 262-264.

⁴⁹ Cfr. A. Robbe-Grillet, *Nouveau roman, homme nouveau* [1961], in Id., *Pour un nouveau roman*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1963, pp. 120-121 e in particolare il paragrafo «*Le seul engagement possible, pour l'écrivain, c'est la littérature*».

⁵⁰ Cfr. M. Tapié, *Un art autre*, Parigi, Giraud, 1952.

questo, è occupato da tendenze comunque non canoniche, né apparentemente reazionarie⁵¹. In questo senso, la scelta di riferirsi direttamente alle avanguardie storiche – si pensi al recupero del surrealismo operato dall'*entourage* di Malebolge – ovvero non farlo, cercando semmai un superamento della concezione «aristocratica o comunque ristretta di avanguardia»⁵² – e ci si riferirà a Lamberto Pignotti e gli altri poeti verbovisivi riuniti nel Gruppo 70, in area italiana, e a Robbe-Grillet, almeno, in area francese – appare piuttosto una scelta strategica, di calcolo metodologico rispetto al funzionamento stesso dei meccanismi oppositivi e critici della teoria dell'avanguardia stessa, fatto ovvia eccezione per alcuni tanto intransigenti quanto ingenui casi. Se da un lato, come scrive lo stesso Pignotti, «è naturale che l'ingrossarsi dell'avanguardia corrisponda alla sua contraddizione e al venir meno della sua funzione»⁵³, dall'altro, la necessità di un'avanguardia che si ponga “concretamente” «dopo l'avanguardia» non corrisponde affatto al superamento dell'avanguardia canonizzato in area postmodernista negli anni Ottanta, e dunque non è consentito in buona fede assimilare quel “dopo” pignottiano al “post” lyotardiano.

*

Il periodo che abbiamo preso in considerazione comincia simbolicamente col 1953. In questo anno è dato alle stampe il capostipite del cosiddetto *Nouveau Roman*, *Les Gommages* di Alain Robbe-Grillet, un'opera in cui, notò a suo tempo Bloch-Michel, la scrittura si appiattisce in un *presente indicativo*⁵⁴ che pare negare le dinamiche stesse del racconto, con un impiego ossessivo e straniante di elementi del mito e della *detective story*. Risulta evidente, in Robbe-Grillet, la presa di distanza da una temperie artistico-culturale, oltre che da particolari modalità rappresentative, e si

⁵¹ Cfr. F. Muzzioli, *La contestazione del testo*, in Id., *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek, 2013, p. 19: «Il cambiamento intercorso è quello del “muro di gomma”, la contestazione non si trova più di fronte una tradizione rigida e conservatrice, ma un mercato neocapitalista molto flessibile, pronto ad assorbire le provocazioni, ad assumerle in proprio svuotandole delle finalità, ridotte a mero *exploit* concorrenziale».

⁵² Cfr. L. Pignotti, *Il fronte popolare delle avanguardie*, in «Il Portico» nn. 4-5, maggio 1965, p. 8.

⁵³ Id., *Intervento al Convegno “Arte e comunicazione”*, Firenze, 1963, in «Dopotutto», inserto a cura di E. Miccini e L. Pignotti, in «Letteratura», nn. 67-68, gennaio-aprile 1964, p. 145.

⁵⁴ Cfr. J. Bloch-Michel, *Le Présent de l'indicatif*, Parigi, Gallimard, 1963.

tratta di quella temperie tragica, ancora intrisa dell'angoscia generata dal secondo conflitto mondiale, cui si possono ricondurre le varie declinazioni dell'esistenzialismo, così come quelle del neorealismo italiano. Robbe-Grillet, pur mostrando i suoi debiti nei confronti soprattutto di Sartre, pone l'accento sull'aspetto squisitamente artificioso della prassi narrativa, determinando in questo una frattura con lo pseudo-naturalismo della letteratura coeva, poiché «il n'est de naturel qui ne soit l'effet, toujours, de précis artifices»⁵⁵, come scriverà Ricardou in *Pour une théorie du nouveau roman*. «L'importance de Robbe-Grillet, on la mesure à la question que son œuvre pose à toute œuvre qui lui est contemporaine»⁵⁶. Così inizia il saggio, di Michel Foucault, che apre la raccolta di interventi scelti del gruppo di «Tel Quel», pubblicata nel 1968. Indicazione che assume una rilevanza considerevole sia per la perentorietà con cui è offerta, a fare da incipit ad una raccolta che si vuole programmatica di tutta una stagione della neoavanguardia francese, sia in considerazione dell'obiettivo particolare del saggio, che risulta a conti fatti quello di riconoscere un'originalità e una sorta di indipendenza da Robbe-Grillet medesimo per tutti quei romanzi strettamente riferibili al gruppo di «Tel Quel», ovvero i lavori di Philippe Sollers, Jean Thibaudeau, Denis Roche, Jean-Louis Baudry, Jean-Pierre Faye, e altri. In quest'ultimo senso, in effetti, le parole di Foucault assegnano implicitamente alle opere di Robbe-Grillet un carattere di confine tra due modi di intendere il linguaggio narrativo, se è vero che, ed è sempre Foucault a sottolinearlo, egli dovrà essere preso come una sorta di pietra di paragone rispetto alle opere contemporanee⁵⁷. Il perché assuma tale ruolo, secondo Foucault, è dato dalla messa in gioco di una questione profondamente critica, che investe le possibilità stesse del linguaggio:

question profondément critique, touchant des possibilités du langage; question que le loisir des critiques, souvent, détourne en interrogation maligne sur le droit à utiliser un langage autre, - ou proche⁵⁸.

⁵⁵ J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Parigi, Éditions du Seuil, 1971, p. 37.

⁵⁶ M. Foucault, *Distance, aspect, origine*, in «Critique», novembre 1963, ora in *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, Parigi, Éditions du Seuil, 1968, p. 13.

⁵⁷ Cfr. anche R. Barilli, *L'azione e l'estasi*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 8: «chi si occupa di romanzo non avrà difficoltà ad ammettere che l'avvento di un nuovo clima sperimentale coincise con l'apparizione di Robbe-Grillet».

⁵⁸ Cfr. M. Foucault, *Distance, aspect, origine*, cit., p. 13.

A proposito di ciò, anche un attentissimo studioso della postmodernità come Fredric Jameson ha collocato l'opera di Robbe-Grillet in un ambito politicamente decontestualizzato, per cui la critica, se c'è, è quella agli stereotipi della società dei consumi. Jameson, insomma, legge Robbe-Grillet come artista già eminentemente *pop*, ovvero come chi segnali le contraddizioni della massificazione-mercificazione della cultura pur non proponendo alcuna alternativa: «nel modo in cui, come anche in Robbe-Grillet, il contenuto è dato anticipatamente e le frasi si limitano a tracciarlo e imitarlo a fatto compiuto, si rileva qui, non di meno, una lontana caricatura della struttura faulkneriana. Però in Robbe-Grillet quel contenuto già preformato costituisce una materia prima degli stereotipi culturali – situazioni, personaggi, allusioni di ogni sorta alla cultura di massa – che le abitudini del consumo ci consentono di identificare a prima vista (come un tema musicale del quale abbiamo udito soltanto alcune note)»⁵⁹. Secondo Jameson, è dunque a partire da Robbe-Grillet che occorrerà procedere per indagare le propaggini del postmoderno nella letteratura francese. In accordo con tale lettura, e segnalando le profonde e poco studiate influenze dell'opera di Robbe-Grillet sulla narrativa italiana della neoavanguardia, si è cercato di mostrare nelle pagine che seguono come le neoavanguardie e la postmodernità siano, in verità, concetti profondamente interconnessi. Tanto le neoavanguardie europee che i primi autori postmoderni americani, effettivamente, ebbero chiara la percezione di un *esaurimento*. Tenendo bene a mente che ad esaurirsi erano molto probabilmente *topoi* del pensiero e stilemi dell'arte differenti da contesto a contesto, le reazioni ad esso furono quanto meno accomunabili. Di questa interconnessione abbiamo scelto di indagare uno dei collettori, che qui definiamo “Nuovo Romanzo”.

⁵⁹ F. Jameson, *La lettura e la divisione del lavoro*, in Id., *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* [1991], trad. M. Manganelli, Roma, Fazi, 2007, p. 144.

2. POSTmodern(ism) *passe-partout*

La classe che dispone della produzione materiale, dispone con ciò dei mezzi della produzione intellettuale, cosicché ad essa nel complesso sono assoggettate le idee di coloro ai quali mancano i mezzi della produzione intellettuale.

F. ENGELS

È luogo arcinoto della critica letteraria recente quello che vuole il postmoderno in letteratura come impossibile da definire⁶⁰. Tale impossibilità, in effetti, è talmente franca che sembra rovesciarsi sovente nel suo più specchiato contrario: l'estrema facilità di definirlo. Ciò dunque ha creato, e continua a creare, due diverse conseguenze a livello storico-letterario: primo, abbiamo in sostanza una molteplicità inconciliabile di definizioni, molte delle quali piuttosto autorevoli; secondo, il termine, tirato ora da una parte, a significare qualcosa, ora dall'altra a significare qualcos'altro, viene utilizzato in effetti con una frequenza impressionante un po' da chiunque si sia occupato di contemporaneità negli ultimi trent'anni, ivi compreso chi sta scrivendo, diventando in certe aree geografiche un *passe-partout* per lo meno per la stagione artistica compresa tra la fine degli anni Sessanta e sino a tutti gli anni Novanta. Ciò è in parte spiegabile dalla difficoltà tipica della ricerca sul contemporaneo di stabilire i

⁶⁰ Si veda, per esempio, R. Rorty, *Scritti filosofici*, vol. II, Roma-Bari, Laterza, 1993: «io stesso ho usato talvolta la parola "postmoderno" nel senso piuttosto ristretto definito da Lyotard come "sfiducia nei confronti delle "metanarrazioni". Preferirei non averlo fatto. Del termine si è talmente abusato che ormai il suo impiego causa più problemi di quanto non meriti».

giusti rapporti, e quindi in qualche modo sistematizzare un codice, per il quale – si dirà – occorre naturalmente che il tempo sedimenti in storia i suoi lasciti creando vincitori e vinti⁶¹. In altra parte, però, il problema di storicizzare il postmoderno deriva da una serie di ambiguità connesse all'origine, al significato e all'uso del termine medesimo. Ambiguità in realtà via via segnalate da numerosi critici⁶², e che qui molto brevemente proviamo a schematizzare semplicemente nella misura in cui ciò può interessare il nostro discorso.

Una prima ambiguità, palese, risulta dal fatto che il prefisso post- si lega alla categoria storica del “moderno”, donde “cos'è il moderno?” e “cosa è che viene dopo il moderno?” diventano questioni di fondamentale rilevanza⁶³. Il termine *modernus*, ha scritto Robert Jauss in un celebre intervento⁶⁴, «non nasce nel significato sovratemporale di *topos* letterario, ma si dischiude soltanto con il mutamento storico della coscienza della modernità, e diviene per noi riconoscibile nella sua potenza che dà l'impronta alla storia, ogniqualvolta emerga questa opposizione decisiva: la separazione da un passato mediante l'autocomprensione storica di un nuovo presente»⁶⁵.

⁶¹ Cfr. B. Westphal, *Postmodernismo e letteratura*, in *Mappe della letteratura europea e mediterranea III. Da Gogol' al postmoderno*, a cura di G. M. Anselmi, introduzione di A. Prete, Milano, Mondadori, 2001, p. 311: «lo studioso del postmodernismo, in quanto studioso di un fenomeno di attualità, è privo della auspicabile – ma non indispensabile – distanza critica. Le sue conclusioni saranno per forza transitorie, il che suppone una certa umiltà da parte sua». Si veda anche R. Ceserani, *Modernity and Postmodernity: a Cultural Change Seen from the Italian Perspective*, in «*Italica*», vol. 71, n. 3, autunno 1994, p. 369: «it is very difficult to perceive the historical changes that take place in the world in which we live. We are at the same time objects and subjects of these transformation; we are affected by them and deeply involved in the process; yet, in order to assess and interpret them, we are supposed to function as their witnesses, to watch them as from a distance; we are asked to be at the same time protagonists and spectators of the drama, observers and observed. Some think it is impossible to historicize the present and that such an enterprise is inevitably condemned to failure. I do not agree: I take it to be a very difficult yet not an impossible task. From an epistemological point of view, making sense of the present is a perfectly legitimate undertaking, not substantially different from all other historical undertaking. As such, it is tentative and yields only provisional and hypothetical results».

⁶² Si veda, tra gli altri, P. Ouellet, *LE TEMPS D'APRÈS l'histoire et le postmodernisme*, in «*Tangence*», n. 39, 1993, pp. 112-131.

⁶³ Per una breve ricognizione sopra il termine “moderno” si veda tra gli altri F. Jameson, *Le quattro massime della modernità*, in Id., *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente* [2002], introduzione di C. Benedetti, trad. B. Gastaldello e E. Marongiu, Milano, Sansoni, 2003, pp. 34-109.

⁶⁴ H. R. Jauss, *Tradizione letteraria e coscienza contemporanea della modernità*, in Id., *Storia della letteratura come provocazione*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 37-89.

⁶⁵ Ivi, p. 40.

In questo senso in che modo si dovrà leggere la *condition postmoderne*? È essa un ulteriore momento di auto-comprensione, e dunque essenzialmente è coscienza di una fase nuova della modernità, o non sarà forse l'abolizione di questa stessa capacità d'autocoscienza, ammettendo che nell'aspetto di "presente assoluto" tipico del pensiero postmoderno sia abolita la dialettica moderna tra passato e presente e dunque tra *antiqui e moderni*?⁶⁶ Come ha messo in luce Petronio, la questione andrebbe poi arricchita: di quale modernità e di quali moderni stiamo parlando, si domanda in sostanza lo studioso in un intervento pronunciato al convegno triestino sulla postmodernità il 28 dicembre 1998. Si parla dei moderni del Seicento, di Galileo e della scienza nuova, oppure degli Illuministi, o infine non si parlerà forse dei romantici? Insomma sostiene Petronio «quando l'artista o il filosofo o l'economista postmoderno si dichiara figlio o continuatore o erede o ribelle della modernità (cose assai diverse fra loro, che andrebbero chiarite, ma non lo sono!), di quale modernità si dicono eredi o figli ribelli? Se no, se non mi definiscono con precisione cos'è la modernità alla quale si riferiscono, che significa il loro essere postmoderni?»⁶⁷. È noto che, in base a questa stessa riflessione, un teorico e critico della neoavanguardia come Renato Barilli ritiene da molti anni che il termine postmoderno debba essere impiegato per una stagione artistica ampia che va all'incirca dalla Rivoluzione francese ad oggi⁶⁸. In questo modo infatti si riuscirebbe a differenziare una stagione propriamente moderna, nata con la rivoluzione scientifica seicentesca da quella successiva, comunemente etichettata dai manuali di storia letteraria e non come era contemporanea. Tale etichetta, secondo Barilli, è imprecisa e dà adito a numerosi dubbi siccome «nel-

⁶⁶ Cfr. M. Jansen, *Periodizzazioni e canoni: la disputa fra Ceserani, Luperini e Ferroni*, in Ead., *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, cit., pp. 174-186.

⁶⁷ G. Petronio, *Postmoderno?*, intervento inaugurale dell'omonimo convegno (Trieste 28-29 dicembre 1998) organizzato da Istituto Gramsci Friuli-Venezia Giulia e da Fucine mute, in "Fucine mute" n. 4, ora reperibile in <<http://www.fucine.com/article.php?url=archivio/fm04/petronio.htm&articleid=67>>

⁶⁸ Cfr. M. Ganeri, *Postmodernismo*, Milano, Bibliografica, 1998, pp. 7-8: «il noto critico d'arte [Barilli], che negli anni Sessanta fu tra gli esponenti della neoavanguardia e tra i fondatori del gruppo 63, sostiene che la fine del moderno sia avvenuta intorno alla metà del Settecento, in seguito alla prima rivoluzione industriale. L'età del moderno si estenderebbe dunque tra il Rinascimento e la rivoluzione francese, mentre gli ultimi due secoli sarebbero inquadrabili in una postmodernità conflittuale, teatro dello scontro aperto tra le resistenze del moderno e le "esplosioni" del nuovo. Ne risulta indebolito il peso della svolta novecentesca, gli anni tra il secondo dopoguerra e il presente costituiscono al suo interno una fase di piena realizzazione postmoderna».

la coscienza linguistica comune appaiono stinti e indefinibili i confini tra le nozioni di moderno e di contemporaneo»⁶⁹: meglio sarebbe dunque chiamare la stagione contemporanea stagione postmoderna⁷⁰. Tale prospettiva, di cui va apprezzato senz'altro il rigore formale, insiste su una presunta continuità tra ricerche e sperimentazioni letterarie come quelle di Joyce, Proust, Musil, Kafka o per quanto riguarda il versante italiano di D'Annunzio e Pirandello, che Barilli indica come fase classica del postmoderno, con quelle successive, sino a Robbe-Grillet, al Gruppo 63 e con ogni probabilità alle tendenze successive, che emenderebbero gli eccessi della prima per perdurare all'interno della società di massa del secondo dopoguerra. Una continuità che convince poco, almeno in questa sede, al di fuori, si vuol dire, di un'ottica fenomenologico-stilistica da sempre impegnata nel tentativo di dimostrare che l'orientamento delle "ondate" avanguardistiche troverebbe la propria polarità nel tentativo sempre più acuito di normalizzarsi e dunque espandersi conquistando spazi e consensi. Si veda ad esempio quanto ha scritto Nathalie Sarraute:

è vero, verissimo che non si possono rifar Joyce o Proust, mentre ogni giorno si rifà tra la soddisfazione generale Stendhal o Tolstoj. Ma non è perché i moderni hanno trasportato altrove l'interesse essenziale del romanzo? Perché, per loro, esso si trova non più nel censimento delle situazioni e dei caratteri o nella pittura di costume, ma nella rivelazione d'una nuova materia psicologica. La scoperta anche solo di qualche infinitesima particella di questa materia, una materia anonima rinvenibile in tutti gli uomini e in tutte le società, costituisce per i moderni e per i loro successori la vera novità. Rielaborare dopo di loro la stessa materia e servirsi di conseguenza, senza minimamente modificarli, dei loro procedimenti, sarebbe assurdo almeno quanto, per i fautori del romanzo tradizionale, rifare con gli stessi personaggi, lo stesso intreccio e lo stesso stile *Il rosso e il nero* o *Guerra e Pace*⁷¹.

⁶⁹ R. Barilli, *Introduzione*, in Id., *Robbe-Grillet e il romanzo postmoderno*, Mursia, Milano 1998, p. 5.

⁷⁰ Sui significati di moderno, postmoderno e contemporaneo si veda anche A. C. Danto, *Introduzione: moderno, postmoderno e contemporaneo*, in Id., *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia* [1997], trad. N. Poo, Milano, Mondadori, 2008, pp. 1-18.

⁷¹ N. Sarraute, *Conversazione e sottoconversazione* (1956), in Ead., *Ritratto d'ignoto. Tropismi. Conversazione e sottoconversazione*, con prefazione di J-P. Sartre, trad. O. Del Buono, Feltrinelli, Milano 1959, pp. 267-268.

Pare di maggiore buon senso allora l'ipotesi, del resto maggioritaria⁷², di individuare una forte cesura, almeno in Europa, proprio tra l'indomani del secondo conflitto mondiale e il boom economico.

Una seconda ambiguità appare invece connaturata alla natura del termine postmoderno. Essa risulta dal fatto che l'attività artistica postmoderna si declina in quello che in area italiana, ma sulla scorta di numerose ed attente letture internazionali, Remo Ceserani è propenso a chiamare postmodernismo, per cui il *post-* sarebbe da legare non al moderno, ma alla categoria artistica del *modernismo*, dove l'-ismo finale indica, come sostiene McHale⁷³, non solamente una periodizzazione storica, ma un sistema estetico organizzato, una poetica⁷⁴. Ma se per l'area anglosassone ciò è pacifico, lo stesso non può però dirsi per altri contesti⁷⁵, e per di più l'ambiguità tra

⁷² Cfr. R. Ceserani, *Modernity and Postmodernity: a Cultural Change Seen from the Italian Perspective*, cit., p. 376: «I do believe that in the 1950s and 1960s a great historical change has taken place, at least in industrial or postindustrial countries. We have entered the new era of Postmodernity. We were probably slow in perceiving this and we responded with ideological passion, political turmoil, and enthusiasm, sometimes with cold anger. People of my generation have experienced, I believe, something very similar to what people felt at the great divide between the Eighteenth and Nineteenth century». Si veda anche R. Luperini, *Postmodernità e postmodernismo. Breve bilancio del secondo Novecento*, in Id., *Controttempo. Critica e letteratura tra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 169-170: «la seconda metà degli anni Cinquanta fa registrare, in Italia, una delle grandi svolte del secolo, forse la più decisiva: la seconda grande rivoluzione industriale nel nostro paese produce non solo una profonda trasformazione delle strutture economiche e dei grandi apparati ideologici ma una vera e propria modificazione genetica dell'italiano».

⁷³ Cfr. B. McHale, *From modernist to postmodernist fiction: change of dominant*, in Id., *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987, pp. 9-10, (trad. in R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., pp. 133-134): «il tratto dominante della narrativa modernista è epistemologico. Ciò vuol dire che il romanzo modernista impiega delle strategie che danno forza e preminenza a domande come quella avanzata da Dick Higgins: "Come posso interpretare questo mondo di cui faccio parte? E che posto ho io in esso?" [...] Il tratto dominante della narrativa postmodernista è ontologico. Ciò vuol dire che il romanzo postmodernista impiega delle strategie che danno forza e preminenza a domande come quelle che Dick Higgins considera "postcognitive": "Che mondo è questo? Che cosa si deve fare in esso? Quali dei miei io devono farlo?».

⁷⁴ Cfr. Ivi, p. 5: «this ISM (to begin at the end) does double duty. It announces that the referent here is not merely a chronological division but an organized system – a poetics, in fact – while at the same time properly identifying what exactly it is that postmodernism's post. Postmodernism is not post modern, whatever that might mean, but post modernism; it does not come *after the present* (a solecism), but after the modernist movement».

⁷⁵ Cfr. anche U. Schulz-Buschhaus, *Critica e recupero dei generi – Considerazioni sul «Moderno» e sul «Postmoderno»*, in «Problemi», n. 101, gennaio-aprile, 1995, pp. 4-5: «nella cultura germanica, ad esempio, il concetto di "moderno" viene, di solito, investito di uno straordinario pathos, nel senso di un fa-

sistema estetico organizzato e fase storica sembra rimanere molto più complessa di quanto potrebbe sembrare. Da una parte infatti la svolta estetica «attestata per la prima volta in Francia con Baudelaire e la sua generazione»⁷⁶ non può essere ridotta ad una semplice mutazione dei modi e delle tecniche artistiche, ma deve riguardare in qualche modo la sensibilità, la percezione e la struttura della stessa società; dall'altra se «il moderno in senso estetico non si distingue più per noi dall'antico o da ciò che è passato, bensì dal classico, dall'eternamente bello, da ciò che è valido al di là di ogni tempo»⁷⁷ resta da stabilire come il postmoderno in senso estetico possa distinguersi dal moderno, ovvero in che modo esso si ponga rispetto alla dialettica classico-moderno. In questo senso molti critici, letterari e intellettuali appartenenti a quel campo sterminato della storia delle idee si sono adoperati, a partire dallo studio pionieristico di Hassan⁷⁸, a fornire una serie di indicazioni in genere sotto forma di opposizioni che costituirebbero, in forma binaria, le differenze principali tra modernismo e postmodernismo. Tali tentativi, per quanto attenti, sono nati soprattutto in area americana e di tale area hanno specificamente tenuto conto. Anche per questo motivo alcune delle voci in questione, e si pensi alla celebre schematizzazione in forma di tabella praticata dallo stesso Hassan e riportata poi da molti studiosi anche in area italiana, appaiono spesso imprecise, e più spesso assurde. Paradossalmente però queste tabelle forniscono indicazioni estremamente preziose per il nostro lavoro, siccome, non è difficile accorgersene, le voci poste nella colonna dedicata al postmodernismo sono in qualche modo connesse anche ai movimenti di neoavanguardia europei, oggetto privilegiato di questo scritto. Che tipo di legame c'è dunque

moso saggio di Jürgen Habermas che parla del "moderno" come di un progetto incompiuto ("Die Moderne" – ein envollendetes Projekt). Per Habermas come per molti intellettuali tedeschi vale dunque sempre la parola d'ordine di Rimbaud: "Il faut être absolument moderne", perché per loro il "moderno non rappresenta un'epoca, ma un progetto di emancipazione e liberazione che è considerato come un compito storico ancora da realizzare. Nel mondo anglosassone il concetto di "modernism" ha invece un significato del tutto diverso. Qui "modernism" serve non a denominare un progetto, un movimento di lunga durata, ma un'epoca appunto compiuta [...] Nell'ambito iberico il concetto di "modernismo" si riferisce a scrittori come Rubén Darío o il primo Valle-Inclán, scrittori dunque che storicamente e tipologicamente sono paragonabili a d'Annunzio [...]. Evidentemente deriva da qui la maggior parte dei fraintendimenti nel dibattito, qualche volta assurdamente acceso, sul postmoderno».

⁷⁶ H. R. Jauss, *Tradizione letteraria e coscienza contemporanea della modernità*, cit., p. 41.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Cfr. I. Hassan, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, New York, Oxford University Press, 1971.

tra ciò che in area angloamericana viene chiamato postmodernismo e le neoavanguardie europee?

Ci sarebbe infine una terza ambiguità che risulta dalla messa a sistema delle prime due. Essa riguarda cioè le modalità e i termini del legame tra il post- e ciò che lo segue: abbiamo detto che il prefisso connetterebbe da un lato due diverse condizioni storiche, dall'altro due diverse poetiche, ma sul significato di tali connessioni si continua a dire tutto e il contrario di tutto. Anche la natura del prefisso post- in realtà, come è stato già dimostrato, non è trasparente perché non sembra indicare solamente una successione temporale, ovvero una evoluzione-prosecuzione di una certa poetica. Il passaggio dalla condizione storica moderna a quella postmoderna come mutazione strutturale, dettata, diciamo così, dall'avvento di una nuova fase del capitalismo, e la trasformazione della logica culturale da capitalista a tardo capitalista, possono certamente essere interpretate, in senso marxiano, come mutamenti importanti del sistema economico, per cui dal modernismo si arriva al postmodernismo come funzionale, sintomatica, ma naturalmente ambivalente conseguenza sovrastrutturale. Ed è ciò che in sostanza sostengono i critici marxisti come Jameson e in parte Eagleton⁷⁹. È pur vero che anche questa posizione crea non pochi dubbi: come ha scritto Francesco Muzzioli, infatti, almeno apparentemente, «una volta constatato il passaggio del capitalismo alla sua terza fase (detta “tardo capitalismo”) caratterizzata dallo sviluppo informatico e multinazionale, dalla supremazia della circolazione delle merci sulla produzione, dalla simbiosi tra il mercato e i *mass media*, e dal “consumo del consumo”» per Jameson «la logica adeguata a questo nuovo stadio risulterà il postmoderno (indagato, in tutti i suoi risvolti interdisciplinari, come ripetizione degli stili e vittoria della superficialità e della spazializzazione)»⁸⁰. Ciò, in altro modo detto, sembrerebbe fornirci delle etichette estetiche di pur perfetto rigore formale, cui tuttavia il “letterato” dovrebbe rimettere qualsiasi pretesa di azione, non solo perché la disparità di interpretazioni sulla condizione storica moderna/postmoderna risulterebbe così raccolta sotto una unica etichetta, e perché la produzione postmodernista diventerebbe in pratica tutta la letteratura degli ultimi cinquant'anni, ma

⁷⁹ Cfr. T. Eagleton, *Le illusioni del postmodernismo*, Roma, Editori Riuniti, 1998.

⁸⁰ F. Muzzioli, *Sviluppi, intrecci, prospettive*, in Id., *Le teorie della critica letteraria* [1994], Roma, Carocci, 2005², p. 229.

soprattutto perché la figura di «intellettuale che prevale qui è quella dell'osservatore che si dedica alla "cartografia cognitiva"»⁸¹.

Che sia corretta o meno, la lettura di Muzzioli ci dà la cifra di una complessità difficilmente districabile, anche se non pare verosimile che un critico esperto e preparato come Jameson possa pensare alla produzione letteraria dell'ultima metà del secolo scorso come uniformata interamente dentro quell'etichetta di postmoderno che in Italia e in Europa in genere ha assunto dei connotati tanto soffocanti quanto volti ad identificare una tendenza stilistico-tecnica particolare. In realtà, a ripercorrere la raccolta dei saggi contenuti in *Postmodernismo*, pur nell'ambigua importanza affidata dal critico alle strategie rappresentative ivi descritte – strategie quali il *pastiche*, la *parodia bianca*, una certa predisposizione a trattare più le superfici che le profondità, che per loro natura pertengono all'ordine dello stile e a quello dei generi letterari – sembra che questi sia disposto ad identificare la produzione letteraria degli ultimi cinquant'anni come postmoderna solamente in senso "storico" e "dialettico". Il postmodernismo non è qualcosa che risponda ad uno stile determinato, non dipende, in altri termini, dal citazionismo, dalla parodia o dalla meta-testualità, né tantomeno da quella sterilizzazione dell'avanguardia di cui parla Alain Touraine nel suo *Critica della modernità*. Dipende invece da un condizionamento inevitabile e ineludibile impresso all'arte dalle strutture storico-economiche, materiali e dunque reali, che stanno alla base della produzione: il postmodernismo è, appunto, quella *logica culturale del tardo capitalismo* che gestisce i rapporti produzione-consumo in base ai quali si danno non solo gli oggetti artistici ma anche le possibilità creative dell'artista. Come ha sinteticamente spiegato Margherita Ganeri, «il postmoderno è per Jameson la condizione culturale dopo la rottura, o *coupure*, prodotta dall'ultima espansione planetari del capitalismo»⁸². Sarebbe un po' come dire che l'arte nata nella modernità è tutta moderna, affermazione che, dal punto di vista storico-materiale, indubbiamente pare coerente. Ciò non significa, nonostante le indicazioni adorniane, che tutta l'arte moderna sia modernista, cioè che adotti come propria poetica e

⁸¹ Ivi, p. 230.

⁸² M. Ganeri, *Postmodernismo*, cit., p. 33. A questo proposito si veda anche D. Secondulfo, *Per una sociologia del mutamento. Fenomenologia della trasformazione tra moderno e postmoderno*, Milano, Franco Angeli, 2001.

come soluzioni stilistiche quelle poetiche e quelle soluzioni stilistiche che la critica letteraria ha derivato da esperienze individuali o collettive particolarmente rappresentative all'interno di tale momento storico, come possono essere quelle di Baudelaire in una prima fase, o di Joyce, di Eliot piuttosto che di Pound, in una seconda. Lo stesso può ben valere per la postmodernità.

Arrendersi all'idea che ciò che rende realmente complesso organizzare un discorso sul postmoderno che voglia essere storicizzante sia un'inedita filosofia della storia, la quale tende a sfuggire programmaticamente e in modo assoluto a tali tentativi definitivi, è pure plausibile come lo è la sensazione che in fondo "postmoderno" (e quindi il derivato "postmodernismo") sia soltanto un'etichetta, magari funzionale al campo della storia dell'architettura, ma poco adattabile al contesto letterario⁸³. Tuttavia anche chi volesse negare la legittimità dell'etichetta si troverebbe di fronte un oggetto di studio che in un modo o nell'altro coinvolge e riguarda una quantità di lavori, di pubblicazioni e ovviamente di intellettuali, scrittori e lettori, non liquidabile con una semplice negazione. Una qualsiasi analisi che includa il concetto di postmodernismo non può prescindere dallo studio delle aporie fin qui emerse, e in questo senso pare convincente l'idea espressa da Hal Foster⁸⁴ per cui lo studio del postmodernismo e quello del modernismo non possono che essere affrontati in uno stesso tempo. Eviteremo in questa sede una "genealogia dell'uso" dei termini modernismo e postmodernismo, sebbene occorrerà rinviare a testi approfonditi e già completi, disponibili nella biblioteca critica, come *Postmodernist fiction* di Brian McHale, o *The origin of postmodernity* di Perry Anderson, nel tentativo di sostituire alla do-

⁸³ Cfr. E. Sanguineti, Intervento al convegno *il gruppo 63 quarant'anni dopo in il gruppo 63 quarant'anni dopo*, cit., p. 90: «postmoderno è una delle parole più infamanti e oblique, a mio giudizio, salvo che su un terreno, quello dove nacque (e quindi e indebitamente fu esteso), che è quello dell'architettura [...]. Tutto il resto è un'applicazione assolutamente abusiva e, quando è applicato alla letteratura, alla cultura delle scienze umane, produce mostri perché qualunque tipo di motivazione venga data per questa proiezione, è un po', come il citazionismo, poniamo, come caratteristica del postmoderno. Ma noi eravamo ipercitazionisti, Dante Alighieri era ipercitazionista, la cultura è un gioco che si sviluppa continuamente nelle dialettiche del vecchio e del nuovo». Si veda anche Id., *Per una teoria della citazione*, in Id., *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 345: «nessuno sa bene che cos'è il postmoderno, salvo gli architetti che sono le uniche persone assennate, non in quanto architetti ma perché quando dicono postmoderno hanno un'idea chiara e distinta».

⁸⁴ Cfr. H. Foster, *Il ritorno del Reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* [1996], trad. B. Carneglia, Milano, Postmedia, 2006.

manda *che cos'è il postmoderno?*, a cui evidentemente si possono dare risposte tanto convincenti quanto assolutamente diverse, la più pregnante, per il nostro lavoro, *perché postmoderno?*

Nel tentativo di non banalizzare le tre ambiguità ricavate, ma contemporaneamente provando a superarle sarà il caso di accettare i termini *postmodernità*, come periodo storico, e *postmodernismo*, come poetica che raccolga a fattor comune una serie di esperienze artistiche unificate da alcuni tratti stilistici o filosofici comuni⁸⁵. Allo stesso tempo, però, in conformità con quanto suggerisce Romano Luperini⁸⁶, si vuole qui radicalizzare questa visione e, per evitare qualsiasi confusione, utilizzare l'aggettivo *postmoderno* esclusivamente riferito a *postmodernità*. Questa distinzione, che potrà sembrare capziosa o superflua, è in realtà fondamentale per due motivi. Primo: permette sul modello dei termini derivati da *moderno*⁸⁷ di distinguere in maniera non passibile di dubbio un periodo storico (*modernità-postmodernità*) da un sistema estetico (*modernismo-postmodernismo*) evitando di confermare l'oscillazione dell'uso del termine *post-moderno*, siccome sarà chiaro che in un periodo storico convivono plurali istanze estetiche. Secondo: ciò ci permette di stabilire una periodizzazione che riguardi la fase storica, ed una che riguardi il costituirsi e l'istituzionalizzarsi di un certo modo di intendere la prassi artistica all'interno di tale periodo, siccome, va da sé, questi confini non potranno coincidere.

⁸⁵ Si intenda ciò in risposta alle questioni poste da Margherita Ganeri nel suo *Postmodernismo*. Cfr. M. Ganeri, *Postmodernismo*, cit., p. 6: «resta necessario distinguere tra un approccio al postmoderno come questione teorica e l'ideologia ben determinata del postmodernismo. Tra la sua semplice illustrazione e una problematizzazione del quadro globale della postmodernità».

⁸⁶ R. Luperini, *Postmodernità e postmodernismo. Breve bilancio del secondo Novecento*, cit., p. 169: «una cosa è la condizione postmoderna considerata nella materialità dei suoi fenomeni, un'altra cosa, non necessariamente coincidente, è il modo in cui tale condizione viene concepita ideologicamente e rappresentata artisticamente: per cui, per esempio, nelle età della postmodernità, accanto all'ideologia e alla pratica artistica del postmodernismo, possono darsi anche tendenze ideologiche e artistiche diverse, antipostmoderniste o estranee al postmodernismo».

⁸⁷ Cfr. T. Maldonado, *Il futuro della modernità*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 15: «nell'attuale dibattito filosofico, scientifico, artistico-letterario (e anche politico), le espressioni moderno, modernità e modernismo vengono sovente usate come se fossero sinonimi. In realtà, le prime due lo sono (o quasi), l'ultima invece dovrebbe far riferimento, come è consuetudine dei paesi di lingua inglese, esclusivamente ai movimenti di avanguardia artistico-letteraria».

3. Per una tassonomia delle neoavanguardie

*Il gesto – vien voglia di dire – tenta di
fungere da modello, ma non ci riesce.*

L. WITTGENSTEIN

Quello che ci caratterizzava era di non avere nessuna nostalgia verso il mondo che ci aveva preceduto, capire che lo sviluppo capitalistico era veramente quello con cui bisognava fare i conti senza nessuna illusione e in questo abbiamo abbastanza indovinato il senso della storia perché il punto fondamentale dell'idea marxiana è che una classe non può essere vinta finché non ha esaurito il proprio compito storico e il compito storico della borghesia era la globalizzazione⁸⁸.

Così Edoardo Sanguineti, intervenendo al convegno per i quarant'anni del Gruppo 63, sottolineava l'errore prospettico di una delle più rilevanti critiche mosse, sin dalla sua costituzione, al Gruppo 63, ovvero quella che in sostanza gli rimproverava di rappresentare, pur «sotto apparenze contestative», «l'espressione della cultura neocapitalistica»⁸⁹. Connettere all'infinito dibattito in merito al postmoderno e alla postmodernità una critica come questa significa riconoscere implicitamente un'ambigua collocazione al Gruppo 63 rispetto a quella società dei consumi che proprio negli anni della rinascita delle avanguardie si imponeva a livello socio-culturale. Si tratta invero di riconoscere una particolarità irriducibile rispetto alle categorie anglosassoni di *high modernism* e *post-modernism*. Da un lato, infatti, la neoavanguardia rimaneva legata ad una dialettica classico-moderno, tradizione-avanguardia ovvero canone-anticanone, che dal punto di vista postmodernista appare superata dalla

⁸⁸ E. Sanguineti, Intervento al convegno *il gruppo 63 quarant'anni dopo*, cit., p. 83.

⁸⁹ Ivi, p. 82.

storia, specie se confrontata alla quasi contemporanea “letteratura dell’esaurimento”⁹⁰ americana, ovvero al superamento del concetto di avanguardia nelle teorizzazioni del *Nouveau Roman* francese. Dall’altro, però, il carattere di confine, connaturato al significato stesso dell’avanguardia, la quale, secondo l’ipotesi di Balestrini, si manifesta «quando avviene una violenta e rapida trasformazione della società, come è stato con la rivoluzione industriale dell’Ottocento e con quella dell’ultimo dopoguerra», quando cioè «cambiano la percezione della realtà, l’immaginario, i modi di vita, e anche l’arte e la letteratura si trasformano radicalmente, avviene un salto da una generazione all’altra»⁹¹, pone il Gruppo 63 sul crinale di due stagioni culturali profondamente differenti. Se respingiamo l’idea che concepisce il Novecento come “blocco continuo di avanguardie”, balza all’occhio che tra avanguardie storiche e neo-avanguardie non vi sia soltanto uno iato temporale di vari decenni. Vi è in verità una distinzione anche troppo evidente, imposta da quel “neo-” che trasforma in storiche le avanguardie del primo Novecento, e si tratta della speculazione teorica che le neoavanguardie hanno svolto sul concetto stesso di avanguardia. Laddove le avanguardie storiche avevano concentrato gli sforzi teorici in direzione di manifesti che ad un tempo chiarissero e imponessero una determinata poetica, le neoavanguardie hanno in genere evitato imperativi categorici lasciando spazio al contrario ad una dialettica interna spesso anche accesa⁹². Se insomma, co-

⁹⁰ Cfr. J. Barth, *The Literature of Exhaustion*, Boston, The Atlantic, 1967.

⁹¹ N. Balestrini, *Intervista a Nanni Balestrini*, in <<http://isbnedizioni.it/facile-da-usare/nanni-balestrini/>>. Di parere differente Romano Luperini: «le due avanguardie intanto hanno questo di simile: sono nate in un momento di sviluppo riformistico del sistema, di una “democratizzazione”; e si sono esaurite quando la lotta di classe e le decisioni della classe dominante hanno ristretto gli ambiti di scelta, ponendo alternative drastiche e costringendo ad esse». Si veda, dunque, per completezza R. Luperini, *Breve parallelo fra l’avanguardia primonovecentesca italiana e la neoavanguardia degli anni Sessanta*, cit., p. 49.

⁹² Cfr. F. Gambaro, *Poetiche della neoavanguardia*, in Id., *Invito a conoscere la neoavanguardia*, Milano, Mursia, 1993, p. 129: «a differenza dei movimenti di avanguardia di inizio secolo, la neoavanguardia italiana non ha prodotto manifesti o testi teorico-programmatici sottoscritti e condivisi da tutti i suoi esponenti. Non esiste infatti alcun documento in cui gli animatori del Gruppo 63 abbiano collettivamente definito in maniera rigorosa e dettagliata la loro poetica, vale a dire i caratteri e le finalità della loro pratica artistica, il rapporto delle loro opere con la tradizione che le precede, le relazioni che essi immaginano tra il dato letterario e la realtà extraletteraria, l’insieme degli strumenti tecnico-espressivi che essi intendono utilizzare per concretizzare il loro agire poetico». Si veda anche F. Muzzioli, *La contestazione del testo*, cit., p. 15: «Rispetto alle prime avanguardie, si nota un evidente passaggio dalla promulgazione di

me ha scritto Vattimo, «l'eredità delle avanguardie storiche si mantiene nella neoavanguardia a un livello meno totalizzante e metafisico, ma sempre nel segno dell'esplosione dell'estetica fuori dai suoi tradizionali confini»⁹³, non si dovrà perciò ricondurre le seconde alle teorizzazioni delle prime. La presenza del prefisso neo- sta precisamente ad indicare un'avvenuta storicizzazione, specificando una connessione: sui modi e sui termini nonché sul significato storico e critico di questa riproposizione, le interpretazioni sembrano rimanere molteplici.

In area italiana, come noto, il monopolio sineddotico imposto dal Gruppo 63 al fenomeno della "neoavanguardia" ha finito, paradossalmente, per trasformare il dibattito interno nel fulcro della prassi neoavanguardista stessa⁹⁴: dato che non poteva essere intenzione della neoavanguardia recuperare in maniera epigonistica la «tradizione di una letteratura di contestazione»⁹⁵ nelle modalità proprie delle avanguardie storiche, le diverse anime del Gruppo si sono trovate non raramente divise, non solo su come agire, ma anche su come leggere il senso e la necessità di una nuova avanguardia. Basterà ripercorrere il dibattito avvenuto in occasione del primo incontro del Gruppo 63 (Palermo, 3-4 ottobre 1963) per ricavare almeno tre posizioni distinte che prevedono altrettante definizioni di avanguardia e diversi propositi di azione. Come già noto alla critica, in effetti, è inconciliabile la posizione di Guglielmi con quella di Sanguineti: se per il primo «è caratteristica propria dell'avanguardia rifiutarsi di esprimere una qualsiasi idea sul mondo, resistere a ogni tentazione definitoria»⁹⁶ e da ciò consegue che «l'intento più proprio che uno scrittore può concepire»⁹⁷

manifesti, fantasiosi ma spesso ingiuntivi, volenti o nolenti autoincensatori, verso la cifra saggistica di taglio analitico-argomentativo. Un passaggio, altresì, dalla forma-serata in cui l'avanguardia sale sul palco a cercare lo scontro con il pubblico, alla forma-laboratorio, in cui il pubblico può essere tranquillamente tenuto in disparte e ci si confronta senza remore su indirizzi, strumenti ed esiti».

⁹³ G. Vattimo, *Morte o tramonto dell'arte*, in Id., *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1999³, p. 61.

⁹⁴ Cfr. L. Pignotti, *Il fronte popolare delle avanguardie*, cit., pp. 7-8: «Personalmente concepisco il Gruppo '63 come una specie di "Fronte popolare" delle avanguardie. Alcuni raggruppamenti artistici e culturali di punta di diversa estrazione e tendenza hanno sentito a un certo punto il bisogno di accantonare e smorzare polemiche e contrasti reciproci per tentare una coalizione contro i gruppi di pressione culturali esistenti. È stata un'esigenza a un tempo culturale e pubblicitaria che ha dato i suoi frutti».

⁹⁵ L. Vetri, *Letteratura e caos*, Mursia, Milano 1992, p. 80.

⁹⁶ A. Guglielmi, *Il dibattito in occasione del primo incontro del Gruppo a Palermo nel 1963*, in *Gruppo 63. Critica e teoria*, cit., p. 268. Ma si vedrà anche la posizione espressa da Guido Guglielmi in *Tecnica e letteratura*, in Id., *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi, 1967, p. 71: «è chiaro che se il rapporto letteratura-storia viene posto nei termini marxiani di falsa coscienza-realtà, razionalizzazione

nei riguardi di un reale ormai alienato è demistificarlo, decretando «la morte delle ideologie e rifiutandole, appunto, quali piani di conoscenza»⁹⁸, per il secondo l'azione deve muoversi all'opposto in direzione di un'«ideologizzazione dell'avanguardia» stessa. Il rifiuto delle ideologie sarebbe in questo caso a sua volta un'ideologia, con l'aggravante di presentarsi come un'ideologia “dissimulatrice” siccome «oculta il suo carattere ideologico»⁹⁹ e illusoria in quanto non è data una posizione di reale «neutralità ideologica»¹⁰⁰. Né riesce nella conciliazione la terza posizione, intermedia e, per così dire, “normalizzatrice”, sostenuta da Barilli.

L'idea che la neoavanguardia sia in continuità con l'avanguardia storica è dunque imprecisa¹⁰¹: le tesi ormai canoniche di Peter Bürger, che vorrebbe la neoavan-

delle ideologie-praxis sensibile; ovvero se la forma è un momento dialettico della materia comunicativa, la sua sorte è segnata: e la deduzione di Sanguineti sarebbe un dato di fatto. Ma in quanto il modello strutturale della poesia è eterogeneo rispetto alla storia, benché ovviamente da essa condizionato, è possibile dare un fondamento positivo alle avanguardie: il carattere operativo della forma le preserva dalla reificazione della storia».

⁹⁷ Ivi, p. 269.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ E. Sanguineti, *Il dibattito in occasione del primo incontro del Gruppo a Palermo nel 1963*, ivi, p. 270.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Cfr. L. De Maria, *Ricognizione sui testi*, in *Avanguardia e neo-avanguardia*, cit., pp. 138-140: «la mancanza di una base ideologica comune e di una poetica omogenea, cui fa riscontro il venir meno, per così dire corale, di interesse extra-artistici, di quelle implicazioni etiche e politico-sociali, che improntarono di sé, in modo così vistoso, ad esempio il Futurismo e il Surrealismo. Il *Nouveau Roman* francese è la tipica avanguardia di nostri giorni. Con notevole senso storico il capofila del movimento, Robbe-Grillet, ha asserito di voler rinunciare all'appellativo di scuola o di gruppo o d'avanguardia. Con questo egli ha compreso che un'entità letteraria come il *Nouveau Roman* non ha più nulla a che vedere con le tipiche avanguardie novecentesche. È venuta meno la base sociale dell'avanguardia che permetteva il formarsi di quei *Bünde* fondati sull'affinità elettiva di componenti. E non sarà da trascurare il fatto che una delle regole del *Bund* surrealista era che i suoi adepti dovessero non lavorare. Con il consolidarsi del capitalismo avanzato, con la crescente egemonia dell'industria culturale, fenomeno come il Futurismo e il Surrealismo divengono letteralmente impensabili. La nuove non sono avanguardie, come dice Fortini in questa stessa sede, e se ci si attiene, lungo il nostro saggio, a questa denominazione è solo per ossequio pratico all'uso consacrato. Il che non deve esimere però dall'esame critico della nozione stessa. Quel che dovrebbe essere chiaro ormai è che l'arte d'avanguardia è sinonimo oggi di arte radicale: l'uso metaforico del termine è legittimo; diviene illegittimo quando si tenda a indicare con esso un movimento, un gruppo compatto, omogeneo nella teoria e nella prassi letterarie. La nuova avanguardia italiana dovrebbe lasciar cadere la tipica *hybris* avanguardistica che la contagia; dovrebbe tener presente che se può proporsi come gruppo è solo perché sorretta dalle maglie dell'industria culturale; dovrebbe meditare sull'ecllettismo, l'insufficienza e l'eterogeneità della sua ideologia letteraria e soprattutto riflettere sul fatto che non è stata in grado di elaborare un'estetica e, in genere, una teoria critica adeguata ai prodotti che è venuta creando. Questo è il compito che sta di fronte alla nuova letteratura: solo bruciando la falsa immagine che di

guardia come estrema ripetizione e dunque mero depotenziamento delle avanguardie storiche, poggiano in realtà su un'incomprensione che inficia le pur illuminanti osservazioni portate dallo studioso nel merito formale e teoretico dei movimenti: scrivere che nei movimenti di neoavanguardia le forme fondamentali delle avanguardie storiche sembrano divenire «semplici strumenti espressivi, meri moduli al servizio dell'espressione»¹⁰², volendo sottintendere una sorta di tacita partecipazione delle neoavanguardie allo spirito del neocapitalismo, mette in realtà in luce una differenza e una distanza delle prime dalle seconde, senza ponderare le quali risulta impreciso il quadro e appaiono scorrette le conclusioni¹⁰³. La tendenza a relegare le neoavanguardie in un ruolo di secondo piano nel dibattito intellettuale degli anni Sessanta, in quanto fundamentalmente incapaci di comprendere la nuova stagione in maniera cosciente e coerente, deve a mio avviso essere posta al vaglio di una valuta-

se stessa ha creato, la neo-avanguardia potrà prender interamente coscienza di sé, sia come entità collettiva, sia, individualmente, nella poetica e nella prassi artistica dei suoi componenti». Si ricorderà anche la condanna del termine avanguardia di Robbe-Grillet: «le mot "avant-garde", par exemple, malgré son air d'impartialité, sert le plus souvent pour se débarrasser – comme d'un haussement d'épaules – de toute œuvre risquant de donner mauvaise conscience à la littérature de grande consommation. Dès qu'un écrivain renonce aux formules usées pour tenter de forger sa propre écriture, il se voit aussitôt coller l'étiquette: "avant-garde"». Cfr. A. Robbe-Grillet, *Sur quelques notions périmées*, in Id., *Pour un nouveau roman*, cit., pp. 25-26. Si veda, infine, anche la polemica innescata da Alberto Moravia, per il quale l'avanguardia è tale quando «si presentano tre condizioni: rivolta contro un comune avversario; omogeneità delle teorie; omogeneità delle opere». Cfr. P. A. Buttitta, *Controindicazioni. Rassegna di una polemica (febbraio 1964)*, in *Gruppo 63. L'antologia*, cit., pp. 287-308.

¹⁰² F. Fortini, *Due avanguardie*, cit., p. 62.

¹⁰³ Cfr. G. Scalia, *La nuova avanguardia (o della «miseria» della poesia)*, cit., p. 34: «la neo-avanguardia è consapevole che il sistema sociale, ideologico, comunicativo, linguistico si è tendenzialmente totalizzato, e si attua appunto nella *funzionalità sistematica* di tutti i possibili rapporti di comunicazione, di tutti i possibili circuiti comunicativi e livelli linguistici; non pone più il problema della separatezza come strumento conflittuale, assottigliato e concorrenziale»; si veda anche U. Eco, *Dibattito*, in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, a cura di N. Balestrini, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 75: «per le avanguardie storiche era *necessario* che il borghese *non* capisse, era necessario che nel salone Margherita si tirassero i pomidori a Boccioni e Marinetti. Se i filistei avessero applaudito, sarebbe finita. Cioè, in quel momento l'avanguardia poneva come problema primario la provocazione *esterna* [...] nei riguardi del pubblico. Ma se questo aveva un significato in un momento storico preciso, oggi è invece improduttiva e sciocca la polemica di chi giudica fallito un esperimento per il fatto che viene accettato come normale; è un rifarsi allo schema assiologico dell'avanguardia storica, e a questo punto l'attuale critico dell'avanguardia altro non è che un marinettiano in ritardo. [...] La stessa dicotomia tra ordine e disordine, tra opera di consumo e opera di provocazione, pur non perdendo di validità, andrà riesaminata forse in un'altra prospettiva; cioè, credo che sarà possibile trovare elementi di rottura e di contestazione in opere che apparentemente si prestano a un facile consumo ed accorgersi al contrario che certe opere, che appaiono come provocatorie e che fanno ancora saltare sulla sedia il pubblico, non contestano nulla».

zione storico-critica che tenga finalmente conto e in maniera compiuta della confusione terminologica che l'introduzione del termine postmoderno implica ed ha implicato. Per riconoscere che in buona sostanza la neoavanguardia italiana (così come la prima neoavanguardia francese di «Tel Quel») fu ancora un movimento *modernista*, e in questo modo superficialmente raccordarsi alla terminologia anglosassone, non si dà conto troppo spesso del fatto fondamentale per cui in realtà erano state proprio le neoavanguardie, sia in Italia che in Francia, a segnare il confine tra i due modi di intendere la cultura: il primo di natura e origine ancora umanistica, il secondo portatore di una sensibilità nuova per cui l'accettazione delle nuove condizioni reali era presupposto essenziale di qualsiasi attività artistica. Il primo legato ad una società che concepiva la cultura all'interno di una matrice umanistica e per così dire d'*élite*, il secondo consapevole che la presa d'atto della fine di tale modello era ineludibile, e che dunque si muoveva all'interno delle rinnovate coordinate economico-politiche della società di massa¹⁰⁴. D'altra parte non appare calzante nemmeno una lettura che rovesci integralmente tale interpretazione:

il carattere specifico della neo-avanguardia degli anni Sessanta rispetto alla cosiddetta "avanguardia storica" della prima metà del secolo consiste appunto nell'imitazione: mentre avanguardia storica è ancora uno sviluppo della concezione romantico-idealista dell'arte come creazione, la neoavanguardia si pone in un orizzonte completamente diverso, che privilegia la dimensione della mimesi. La neo-avanguardia è l'imitazione dell'avanguardia, la ripetizione di esperienze artistiche cui viene riconosciuto un significato paradigmatico. Paradossalmente la neo-avanguardia è già un'arte neo-classica, se con neo-classicismo si intende appunto l'arte come imitazione dell'arte¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Si veda anche F. Muzzioli, *Introduzione*, in Id., *L'alternativa letteraria*, Roma, Meltemi, 2001, p. 34: «era una rivolta contro la "società letteraria", che ancora dettava le regole del gusto. Era un attacco contro l'arretratezza e il provincialismo. Da un lato si voleva fare attraversare alla cultura italiana l'esperienza della modernità radicale che, negli anni del fascismo, era stata debitamente frenata e comunque resa inoffensiva; dall'altro lato l'obiettivo era aprire al contesto straniero un ambiente troppo soddisfatto delle glorie indigene. In veste mitico-favolosa (l'attraversamento della "Palus Putredinis" dell'avanguardia, proposto da Sanguineti) o ironico-quotidiana (la "gita a Chiasso" di Arbasino) si trattava comunque di superare un *gap* che neppure il neorealismo nelle sue varie forme e svolgimenti aveva potuto colmare. Bisognava *aggiornare* la sfera letteraria, portandosi al livello più alto del dibattito internazionale».

¹⁰⁵ M. Perniola, *L'arte mimetica*, in Id., *Transiti. Filosofia e perversione*, Roma, Castelvecchi, 1998, p. 158.

Il “senso della fine”¹⁰⁶ della cultura umanistica, di una frattura irreparabile tra due mondi diversi e non integrabili, era inteso negli anni Sessanta molto di più di quanto si vorrebbe far credere e naturalmente la percezione del mutamento campeggiava come tema ricorrente in una buona parte della produzione artistica e letteraria del periodo. Appare essenziale però sottolineare che è con l'intervento della neoavanguardia che il terremoto culturale si perfeziona, che, se così si può dire, dalla crisi si accerta l'avvenuto decesso dell'umanismo. Sono state le neoavanguardie, per dirlo con una metafora ardita, a condurre l'enterotomo per l'autopsia su un corpo costituito dai residui del realismo e dell'esistenzialismo, in verità ancora agonizzante. È stata la poetica della neoavanguardia ad inserire un cuneo irreversibile tra modernità e postmodernità, tra cultura tradizionale e neocapitalismo. E non è stata forse la neoavanguardia ad accettare per prima e in forma compiuta la fine di un'idea hegeliano-crociana di storia? Non è stata forse la neoavanguardia a utilizzare l'italiano standard come nuova privilegiata lingua d'uso, a soppiantare e squalificare man mano sia le lingue dialettali tradizionali, che durante la stagione neorealista avevano goduto di una rinnovata salute, che l'italiano letterario? Come ha scritto Donnarumma «per molti scrittori venuti dalla tradizione umanistico-borghese la neoavanguardia rappresentò una crisi irreversibile» per il fatto che «da un lato enfatizzava la logica stessa del moderno, portandola a un punto di rottura; dall'altro, era dentro il corso del mondo, esibiva quella degradazione dell'arte che la società di massa perseguiva e dava voce a parte di quell'antagonismo sociale che, già manifestatosi con i *beatniks* e poi esplosivo con il Sessantotto, avrebbe colpito quell'ordine e quella tradizione»¹⁰⁷. Tacciare le neoavanguardie di vetero-avanguardismo appare insomma un'operazione strumentale e fondamentalmente approssimativa: occorre rimeditare l'idea che le pratiche antagonistiche proprie delle neoavanguardia fossero in massima parte squalificate dai tempi perché ricalcate su quelle dell'avanguardia storica, a maggior ragione considerando che il rapporto tra avanguardia e tradizione era ormai mutato inesorabilmente, e di tale situazione i neoavanguardisti erano certamente

¹⁰⁶ Il riferimento, naturalmente, è a F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli, 1972.

¹⁰⁷ R. Donnarumma, *Postmoderno italiano qualche ipotesi*, in «Allegoria» XV, 43, 2003, p. 65.

consapevoli¹⁰⁸. È allora la posizione liminare tenuta dal Gruppo, tra esasperazione delle contraddizioni della modernità e percezione del superamento delle *aporie dell'avanguardia* storica, a prestare il fianco a critiche, provenienti finanche da fronti opposti. Da un lato, infatti, c'era chi non perdonava alla neoavanguardia l'aggressiva prassi iconoclasta in quanto espressione estrema di un nichilismo paralizzante, pericoloso per la cultura stessa e per il ruolo dell'intellettuale, laddove ne volesse minare la progettualità, per accordarsi segretamente con le nuove condizioni socio-economiche e culturali legate al neocapitalismo, si pensi ad esempio alla polemica con Pier Paolo Pasolini¹⁰⁹; dall'altro invece gli si rimproverava (e lo si fa tutt'ora) di

¹⁰⁸ Cfr. S. Colangelo, *Forme della "neoavanguardia"*, in *Mappe della letteratura europea e mediterranea III. Da Gogol' al postmoderno*, cit., p. 161: «la nozione stessa di avanguardia, come aspetto ostinatamente critico all'interno della vicenda letteraria, sembra agire più come una lente di ingrandimento orientata sulla contemporaneità, che come un modello di influenza o un repertorio di fonti individuate. Allora il problema della continuità tra avanguardia e "neoavanguardia" – oggetto di polemiche anche aspre dagli anni sessanta a tutt'oggi – potrebbe venire superato solo attraverso una prima considerazione di indagine: tutto ciò che si poteva criticare e demistificare è stato criticato e demistificato, ai primi decenni del XX secolo, da una stagione iconoclasta che è giunta a beffarsi di qualunque enunciazione preliminare di autenticità dell'arte. In un mutato senso del presente [...] la "neoavanguardia" sembra assumere in sé la necessità, una volta per sempre, di sovrapporre la prospettiva dell'avanguardia a un linguaggio poetico ancora disperatamente redimibile; essa dichiara insomma l'ineluttabilità dell'avanguardia come disciplina, come categoria di conoscenza».

¹⁰⁹ È noto che il neocapitalismo, per utilizzare un'etichetta in voga in quegli anni, in modo molto più concreto di qualsiasi regime totalitario precedente, acquisisce per Pasolini la capacità di modificare radicalmente e realmente le strutture economiche e dunque quelle sociali della società tradizionale, laddove invece i totalitarismi fascisti non erano riusciti che ad imporre superficialmente una sorta di formale obbedienza. Obbedienza che tuttavia non aveva messo in discussione, nella più parte della popolazione, le sovrastrutture culturali che di fatto restavano quelle millenarie di estrazione e origine contadina. Cfr. P. Pasolini, *Sfida ai dirigenti della televisione*, in «Corriere della Sera» 9 dicembre 1973; poi con il titolo *Acculturazione e acculturazione* in Id., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975, pp. 31-32. «nessun centralismo fascista è riuscito a fare ciò che ha fatto il centralismo della civiltà dei consumi. Il fascismo proponeva un modello, reazionario e monumentale, che però restava lettera morta. Le varie culture particolari (contadine, sottoproletarie, operaie) continuavano imperturbabili a uniformarsi ai loro antichi modelli: la repressione si limitava ad ottenere la loro adesione a parole. Oggi, al contrario, l'adesione ai modelli imposti dal Centro, è totale e incondizionata. I modelli culturali reali sono rinnegati. L'abiura è compiuta. Si può dunque affermare che la "tolleranza" della ideologia edonistica, voluta dal nuovo potere, è la peggiore delle repressioni della storia umana. Come si è potuta esercitare tale repressione? Attraverso due rivoluzioni, interne all'organizzazione borghese: la rivoluzione delle infrastrutture e la rivoluzione del sistema d'informazioni». Attraverso la "rivoluzione delle infrastrutture" e i nuovi mezzi di comunicazione di massa, la borghesia colonizza, secondo Pasolini, le altre classi sociali, uniforma la società, di modo che la totalità di essa corrisponda finalmente alla borghesia stessa. Lo fa convenzionalizzando pensieri, corpi, usi, abitudini. Lo fa attraverso il mito della libertà: negli esseri umani la natura di consumato-

non aver ben compreso l'avvento della *logica culturale del tardo capitalismo*, di aver perdurato, insomma, all'interno di modelli avanguardisti tipici della cultura modernista e di aver dunque ignorato le trasformazioni culturali in atto¹¹⁰. C'è da aggiun-

ri guadagna una sorta di precedenza su quella di cittadini e di persone. Il consumo, nella continua ricerca di spazi, mercati, consumatori di volta in volta nuovi, tende ad infrangere quei vincoli di natura morale o religiosa che lo limitano. Se da un lato la "liberazione sessuale", la legalizzazione dell'aborto, il maggiore benessere adesso concesso alle classi sottoposte, appaiono come importanti conquiste sociali, dall'altro si accompagnano alla dissoluzione della famiglia contadina tradizionale, e possono essere pensate come le condizioni materiali adeguate al successo del Capitale in questa nuova fase del suo sviluppo. Al contrario, i valori tradizionali, in massima parte di matrice religiosa, diventano un ostacolo alla maturazione di un sistema di scambio economico globale, nell'insistere sul primato del risparmio, della castità, delle rigide divisioni tra le stagioni della vita. Cfr. Id., *La prima, vera rivoluzione di destra*, ivi, pp. 25-26: «sono anni di falsa lotta, sui vecchi temi della restaurazione classica, in cui credono ancora sia i suoi portatori che i suoi oppositori. Mentre, alle spalle di tutti, la "vera" tradizione umanistica (non quella falsa dei ministeri, delle accademie, dei tribunali, delle scuole) viene distrutta dalla nuova cultura di massa e dal nuovo rapporto che la tecnologia ha istituito – con prospettive ormai secolari – tra prodotto e consumo; e la vecchia borghesia paleoindustriale sta cedendo il posto a una borghesia nuova, che comprende sempre di più e più profondamente anche le classi operaie, tendendo finalmente all'identificazione di borghesia con umanità».

¹¹⁰ Nell'introduzione al *pamphlet Pasolini contro Calvino* Carla Benedetti contrappone, come si evincerà dal titolo, la figura di Pier Paolo Pasolini a quella di Italo Calvino siccome essi emblematicamente incarnerebbero due differenti e opposte reazioni alla modificata situazione socio-economica e dunque letteraria che si viene a creare col boom economico e la nascita della società di massa. Se Calvino fu "un classico" già in vita, per il fatto che non solo fu capace di restare al di dentro dei limiti imposti dal gioco della letteratura, ma quei limiti contribuì a disegnarli, Pasolini resta anche oggi al contrario impossibile da canonizzare, dato che – in maniera particolare nella sua ultima produzione – ricerca volontariamente una sorta di salvifica quanto obbligata impurezza estetica, attraverso l'abbozzo, l'indefinito, la sovrapposizione maniacale tra autore e personaggio. Abbiamo così «da una parte una scrittura che accetta ironicamente di non essere altro che una partita a scacchi con il lettore, sopra la scacchiera convenzionale; dall'altra una scrittura che si apre a ciò che è esteticamente impuro (l'abbozzo, il non rifinito, la parola diretta), i fini pratici della poesia) per uscire dalla separatezza imprigionante del gioco letterario» (cfr. C. Benedetti, *Introduzione* in Ead., *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 60). Di Pasolini, sarà chiaro, Benedetti non prende in considerazione tanto la produzione di poeta dialettale e di romanziere per molti versi ancora legato ad una utilizzazione realistico-mimetica e del linguaggio come dell'intreccio, quanto quella successiva e finale che nasce con l'abbandono di quello "Stile" da cui la sua carriera si era mossa per un'inedita «impossibilità (o rifiuto) di assumere uno stile o una scrittura o un accento come scelta responsabilizzante e individualizzante» (ivi, p. 39). Si tratta specificamente del Pasolini di *Petrolio*, di *La Divina Mimesis* e di *Trasumanar e organizzar*, per i quali non sarà sufficiente una lettura puramente sociologica: considerare l'opera pasoliniana come «un documento, non un'opera d'arte» (Ivi, p. 32) infatti è sintomatico secondo Benedetti dell'impossibilità di canonizzare una produzione che rifugge in maniera radicale le convenzioni che costituiscono il concetto stesso di Letteratura. Pasolini insomma si opporrebbe ad un tempo al canone e, per usare un'espressione cara a Fausto Curi, all'anticanone della tradizione letteraria, minando alle basi la presunta autonomia della letteratura e dunque alterando o imbrogliando i confini tra letteratura e storia, proiettando «sul mondo il mutamento avvenuto nel suo universo poetico» (Ivi, p. 33). La consapevo-

gere che, per stessa ammissione dei più attenti teorici del Gruppo 63, si realizzò tra neoavanguardia e società dei consumi una sorta di superficiale connubio, poiché da un lato, lo ha scritto Fausto Curi, l'avanguardia si trovò costretta ad accettare la società neocapitalistica nella quale si trovava ad operare¹¹¹; dall'altro però ciò fu funzionale ad una "progettazione ordinata del disordine", opzione questa, ritenuta l'unica praticabile in un contesto che ormai accettava e controllava ogni forma di palese ed aperta provocazione vetero-avanguardista¹¹². In questo senso sarà chiaro che la neoavanguardia italiana si inseriva soltanto superficialmente negli ingranaggi della macchina capitalistica, o almeno questo era l'obiettivo dei suoi esponenti più schierati politicamente, ovvero chi, come Sanguineti o Balestrini, pur attraverso riflessioni affatto diverse, vedeva nell'avanguardia una modalità espressiva in grado di debordare dal letterario nel sociale, e dunque, per utilizzare un'espressione in voga in quegli anni, di sabotare il sistema dall'interno. Se così a livello epidermico la borghese "avanguardia dei professori" doveva occupare spazi e posizioni di un qualche rilievo all'interno dei meccanismi della nuova comunicazione¹¹³, a livello profondo lo faceva

lezza del "crollo delle poetiche", insomma, e non tanto delle ideologie, starebbe alla base del carattere *postmoderno* sia di Pasolini che di Calvino, laddove invece le neoavanguardie, polo escluso di questa privilegiata dialettica, ed in particolare il Gruppo 63, rimarrebbero ancorate ad un'idea precisa di poetica modernista e di stile che addirittura vengono anteposti alla prassi artistica.

¹¹¹ Cfr. F. Curi, *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 27: «fra arte d'avanguardia e società neocapitalista non vi è più il distacco netto [...]. La società neocapitalista ha "accettato l'arte d'avanguardia e l'arte d'avanguardia ha "accettato" la società neocapitalista. Ovviamente, la accettazione non implica affatto la rinuncia da parte di quest'ultima ai propositi di sfruttamento e di mercificazione (anzi li favorisce), né implica il ripudio dell'impegno eversivo da parte della prima».

¹¹² Cfr. G. Scalia, *La nuova avanguardia (o della «misera» della poesia)*, cit., p. 39: «l'opposizione viene funzionalizzata come parte del sistema (sistematizzazione della parzialità in quanto tale, *dell'altro in quanto altro*); viene assorbita, o spinta e costretta alla contraddizione tra negazione della comunicazione e non-comunicabilità, tra non-verità e servizio alla verità costituita e alla assimilazione al sistema cui si oppone, entrando in un'antitesi col suo compito di negazione; viene obbligata, a un tempo, all'"isolamento sociale" (nella misura in cui nega la socializzazione – pericolo essenziale per la sua riuscita) e alla perdita del consenso sociale, o alla socializzazione positiva; viene costretta infine alla propria *immanenza*, cioè alla autonomizzazione e auto-finalizzazione della stessa propria negazione, alla considerazione della propria opposizione come criterio e principio aprioristico; ridotta a fare il gioco delle regole nel rifiuto delle regole stesse del gioco. Ridotta alla condizione di ideologizzare e tecnicizzare la opposizione. Opposizione stessa come feticizzazione: "feticcio" della negazione».

¹¹³ Cfr. G. C. Ferretti, *Il Gruppo 63 e l'area dello sperimentalismo*, in Id., *La letteratura del rifiuto*, Milano, Mursia, 1968, p. 275: «eravamo di fronte a una *équipe* di intellettuali, che tendeva a organizzarsi sul modello di un gruppo imprenditoriale moderno, patendo dalla consapevolezza della società neocapitalista

tentando soprattutto di “inserire un cuneo” tra intellettuale e borghesia, tentando, dal punto di vista intraletterario, di mostrare il livello mistificatorio della lingua in atto, e arrischiando, almeno talvolta, la riprogettazione. Attentare sempre il senso accettato, in un processo che riserva all’atto di significazione la centralità generalmente occupata al significato, è quindi specchio della necessità di uno sforzo partecipatorio da parte del lettore-fruitori, chiamato non alla sola comprensione/lettura dell’opera d’arte, ma ad una attiva attività creativa, alla *scrittura*, parafrasando Barthes, dell’opera medesima, secondo una inedita attenzione alla comunicazione in generale.

Tale superficiale compromissione col sistema, a lungo criticata tra gli altri da Fortini¹¹⁴, ci permette di ipotizzare che le neoavanguardie siano movimenti postmoderni, purché con postmodernità si intenda quell’epoca storica caratterizzata strutturalmente da ciò che Jameson definisce “tardo capitalismo”, dalla società dei consumi di massa, ed evitando ogni altra definizione, tra le innumerevoli formulate negli anni. Le neoavanguardie dovrebbero essere considerate come movimenti postmoderni e per coscienza delle nuove situazioni economico sociali in atto e per condizionata accettazione del nuovo ruolo concesso all’intellettuale nella società, nonché infine per i modelli letterari importati dall’esterno, con particolare riferimento a quella letteratura americana da cui il termine in questione, così come lo utilizziamo oggi, proviene.

Una stessa sistemazione storico-critica, nonostante le palesi dissomiglianze tra i due movimenti, pare appropriata anche per ciò che è abitualmente definito come *Nouveau Roman*. Certo, mentre il Gruppo 63 nasce per autodeterminazione dei suoi membri, e in questo si configura come un movimento di avanguardia, il *Nouveau Roman* è, almeno in superficie, una semplice costruzione storico-critica. L’etichetta,

in cui si trovava a operare, e cercando di adeguare a essa i suoi mezzi, la sua tattica e strategia politico-culturale».

¹¹⁴ Cfr. F. Fortini, *Due avanguardie*, in Id., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e istituzioni letterarie* [1965], Torino, Einaudi, 1989⁴, p. 64: «nella misura in cui taluni rappresentanti dell’avanguardia italiana ricalcano le orme di Breton, finiscono con l’accettare inevitabilmente (ma in misura ovviamente aggravata dal tempo intermesso) quel compromesso tra l’azione surrealista e il poema che fu *felix culpa* dei migliori “fedeli d’amore” dei primi gruppi e misera caduta di molti epigoni. Né vale granché il loro oltranzismo politico, inoffensivo nella misura in cui non tocca, né in teoria né in pratica, i veri problemi di fondo del mondo di oggi ma li usa come mero ornamento della propria parentesi».

come è accaduto per molti movimenti artistici novecenteschi, fu coniata da un critico, Émile Henriot, con un'accezione fortemente negativa¹¹⁵, per essere poi ripresa da Alain Robbe-Grillet e da Jérôme Lindon, direttore delle Éditions de Minuit, i quali, secondo Maria Giovanna Petrillo, avrebbero modificato la denominazione imponendole le lettere maiuscole «allo scopo di conferirle patente di nobiltà»¹¹⁶, anche se, per la verità, l'oscillazione grafica tra maiuscole e minuscole sembra mantenersi tutt'ora significativa. Attorno a questa etichetta, comunque, hanno gravitato una serie di scrittori dal percorso eterogeneo e dai tratti stilistici talvolta notevolmente differenti. A seconda del critico e dell'interprete che si sia occupato del fenomeno, sono stati avanzati i nomi di Robbe-Grillet, Claude Simon, Claude Ollier, Nathalie Sarraute, Robert Pinget, Samuel Beckett, Marguerite Duras, Jean Cayrol, Jean Lagrolet, Kateb Yacine; si è fondata l'appartenenza al gruppo ricercando fattori intrinseci all'opera – stile, forme, caratteristiche testuali – o estrinseci – la casa editrice (in particolare le *Éditions de Minuit*), la vicinanza a colui che per più di un verso è considerato il “papa” del movimento, ovvero Robbe-Grillet –; si è infine parlato di avanguardia, di scuola, di tendenza, di movimento, o, più spesso, in negativo, dell'impossibilità di adottare una qualsiasi di queste etichette¹¹⁷.

Del resto, tracciare confini tassonomici non è notoriamente un'operazione tra le più semplici. Né si possono avanzare ipotesi di inclusione o esclusione alla leggera, considerando quanto spesso azioni critiche di questo tipo abbiano cagionato scontri, polemiche e contese. Ne è prova storica l'evoluzione dello stesso *Nouveau Roman*, caratterizzata da controversie interne ancora oggi irrisolte (e ormai irrisolvibili), determinate proprio da un tentativo di sistemazione tassonomica. Momento focale della contesa fu il convegno *Nouveau Roman: hier et aujourd'hui*. Organizzato da Jean

¹¹⁵ Cfr. É. Henriot, *Le nouveau roman*, La jalousie d'Alain Robbe-Grillet, *Tropismes de Nathalie Sarraute*, in «Le Monde», 22 maggio, 1957, pp. 8-9.

¹¹⁶ M. G. Petrillo, *Il Nouveau Roman e Alain Robbe-Grillet*, in Ead., *Il personaggio di Alain Robbe-Grillet*, Fasano, Schena, 2006, p. 17.

¹¹⁷ Cfr. F. Johansson, *Situation du Nouveau Roman*, in *Robbe-Grillet, la déconstruction du roman. Les Gommages, La Jalousie*, a cura dello stesso, Parigi, Press Universitaire de France, 2010, p. 16: «le Nouveau Roman ne possède justement aucune des caractéristiques d'une "école": il a tenu à fuir la rigidité, l'uniformité, l'orthodoxie que suppose ce terme. Jamais il n'y a été question d'un manifeste collectif ni d'une charte grammaticale».

Ricardou, il convegno si proponeva, infatti, di tracciare un bilancio sui primi anni di produzione della nuova narrativa sperimentale, e, a tal fine, l'organizzatore aveva predisposto una lista di romanzieri da invitare piuttosto inclusiva. Tuttavia, come spiega lo stesso Ricardou

d'une part: le colloque ayant été largement annoncé, il ne s'est trouvé aucun autre écrivain que ceux qui y participèrent pour solliciter d'y venir travailler. Davantage, Samuel Beckett et Marguerite Duras ont décliné l'invitation qui leur avait été fait. D'autre part: les écrivains favorables ont tous accepté des travailler sans exiger parmi eux la présence de tel ou tel autre, ni suggérer le départ d'aucun d'entre eux¹¹⁸.

Ricardou interpretò allora le scelte di Beckett e Duras come dei veri e propri rifiuti e, all'opposto, conferì al convegno una valenza fondativa arrischiando perciò una definizione dei confini del movimento. Come nel caso delle avanguardie, il Convegno avrebbe dovuto funzionare come un atto di autodeterminazione:

c'est cette autodétermination unique e récente que nous nous proposons de suivre désormais. Elle met en jeu les écrivains suivants: Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon¹¹⁹.

Ciò, se da un lato sembra rimettere in discussione l'idea, comunemente accettata, per cui il *Nouveau Roman* non sarebbe interpretabile come un'avanguardia – si ricorderà la mordace sintesi pagliarariana «è d'avanguardia tutto ciò che si proclama come tale» –, dall'altro ne rappresenta in ogni caso l'epifanica conclusione. Sia ad un livello diacronico, essendo tale autodeterminazione a conclusione di un'attività che già aveva dato i propri risultati (tanto da farne un convegno), sia in senso sincronico, poiché Butor e Robbe-Grillet misero da subito in discussione la legittimità della definizione ricardouiana, il convegno del '71 segna la fine, se non del movimento *tout court*, almeno di una sua prima fase. Ciò in parte spiega il perdurare dell'oscillazione tassonomica che l'etichetta *Nouveau Roman* ha mantenuto a livello storico-letterario. In altra parte, però, offre la cifra di una specificità che pare propria

¹¹⁸ J. Ricardou, *Situation*, in Id., *Le nouveau roman. Suivi de Le raison de l'ensemble* [1973], Parigi, Éditions du Seuil, 1990², p. 25.

¹¹⁹ Ivi, pp. 25-26.

dei movimenti di neoavanguardia¹²⁰. Autodeterminatesi o meno, essi sono pur storicizzabili nella gran parte dei casi come macro-contenitori di esperienze letterarie sostanzialmente diverse.

Per molti versi, ciò vale anche per il Gruppo 63, almeno quando se ne vogliono definire con precisione i confini. In ambito narrativo, per esempio, cosa, o meglio, chi, si può ritenere a diritto esponente del Gruppo? Dei 34 scrittori antologizzati sotto l'etichetta *Gruppo 63. La nuova letteratura* tutti e 34 possono considerarsi come parte integrante della neoavanguardia italiana? O non si dovrà forse tener conto della seconda e molto più recente antologia del Gruppo, nella quale sono presenti inclusioni ed esclusioni piuttosto rilevanti? È sufficiente la partecipazione agli incontri o ai convegni per determinare l'appartenenza di uno scrittore ad un movimento di avanguardia? E ancora, possono movimenti come la *Nouvelle Vague* o redazioni di riviste come «Tel Quel» essere considerate avanguardie a tutti gli effetti?

Questioni come queste appaiono destinate ad ottenere risposte disuguali a seconda di come e soprattutto del perché se ne arrischino le risposte. Non sarà forse proprio l'impossibilità di stabilire rigide delimitazione a costituire il *trait d'union* del concetto di neoavanguardia?

¹²⁰ Cfr. A. Boschetti, *La letteratura per iniziati nell'era dei best-seller*, cit., pp. 78: «se si considera la posizione dei primi *Nouveaux Romanciers* [...] si vede che hanno tutti i requisiti per essere riconosciuti come la nuova avanguardia francese degli anni '50. Nelle loro opere e nelle loro prese di posizione manifestano infatti una serie di rifiuti che sono sufficienti a opporli oggettivamente a tutte le posizioni presenti nel mercato e, al tempo stesso, a inscrivere nella discendenza dei grandi pionieri che più hanno contribuito a rinnovare il romanzo nel corso del secolo».

4. L'ottimismo apocalittico

*La Storia non fa nulla, non possiede
nessuna ricchezza enorme, non dà bat-
taglia. Invece è piuttosto l'uomo reale e
vivente che fa tutto, che possiede e che
combatte.*

K. MARX

Nel tentativo di tracciare una sintetica genealogia del “postmoderno”¹²¹ in area anglosassone, Matei Calinescu ha indicato un percorso che, pur prendendo le mosse dalla declinazione negativa e pessimistica promossa dallo storico londinese Arnold Toynbee, si sofferma con attenzione sull'uso che il poeta Charles Olson fa del termine¹²². Nel suo *Il postmodernismo* il critico rumeno sostiene infatti che:

una tale interpretazione ottimistico-apocalittica del termine “postmoderno” lo rese adatto ad occupare un posto di rilievo nella retorica rivoluzionaria degli anni Sessanta. La cattiva modernità era morta e il suo funerale divenne un momento per celebrazioni entusiastiche. L'innocuo prefisso “post” assunse da un giorno all'altro una valenza altamente positiva, da utilizzare negli slogan inneggianti al nuovo. Il semplice fatto di “venire dopo” era un privilegio esaltante, democraticamente concesso a chiunque volesse servirsene: ogni cosa che avesse un qualche valore iniziava con

¹²¹ Per la storia del termine si vedrà il classico I. Hassan, *La questione del postmodernismo*, in *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, a cura di P. Carravetta e P. Spedicato, Milano, Bompiani, 1984, pp. 99-100; nonché il più ampio M. Köhler, “*Postmodernismo*”: *un panorama storico-concettuale*, Ivi, pp. 109-123.

¹²² Cfr. C. Olson – R. Creeley, *The Complete Correspondence*, edited by G. Butterick, Vol. 7, Boston, Black Sparrow Press, 1987, p. 115: «my assumption is/ any Post-Modern is born with ancient confidence/ that, he *does* belong./ So, there is nothing to be/ *found*. There is only (as Schoenberg had it, his/ Harmony) search».

“post”: post-moderno, post-storico, post-umano ecc. nel corso degli anni Sessanta, il destino del postmodernismo sembrava essere indissolubilmente legato al destino della controcultura con le sue innumerevoli, e spesso contraddittorie, tendenze confliggenti di anarchia, antinomicità e neognosticismo¹²³.

L'affermazione di Calinescu ha il merito, a diversi anni di distanza da quella stagione, di riportare in primo piano l'intima connessione che negli Stati Uniti degli anni Sessanta si venne a creare tra il primo postmodernismo e la cosiddetta “controcultura”. Laddove si volesse comparare contesti tanto differenti quali quello anglo-americano e quello mediterraneo, tenere a mente tale legame potrebbe risultare vantaggioso a una rimediazione radicale della vulgata critica che riduce, appiattisce e omogeneizza sotto la medesima etichetta stagioni letterarie e artistiche profondamente diverse. Tale uniformità appare approssimativamente come il risultato indotto *ex post* da una rovente polemica tra due posizioni contrapposte e inflessibili, che hanno impegnato il dibattito sulla postmodernità: una pessimistica e, per così dire, disillusa, per cui tutto il postmodernismo sarebbe null'altro che la manifestazione artistica di un'ideologia reazionaria o tutt'al più disimpegnata; l'altra ottimistica e, per certi versi, fiduciosa, che individua nel “pensiero debole”, ovvero nel crollo dei *grands récits* della modernità, la chiave di una svolta antropologica capace di liberare le differenze e le razionalità locali, rifuggendo qualsiasi progetto totalizzante, e riconoscendo alla verità un carattere esclusivamente retorico.

Ora, la posizione pessimistica, in genere di ascendenza marxista, ha spesso esaltato lo spirito critico della tarda modernità, ma è rimasta tiepida di fronte ad esperienze che già negli anni Sessanta utilizzavano il termine postmodernismo. Senza voler negare la piega ludico-nihilista che in effetti pare dominare l'arte postmodernista a partire dagli anni Ottanta, né tanto meno praticare nuovamente una distinzione coatta, per quanto utile e spesso ben motivata, tra “postmodernismo critico” e “postmodernismo a-critico”, tra un postmodernismo della resistenza e uno della reazione, di cui tanto s'è già discusso in Italia, si dovrà tuttavia ribadire che questo uso massivo e generalizzante del termine non rende con sufficiente chiarezza la

¹²³ M. Calinescu, *Il postmodernismo*, in Id., *L'idea di modernità*, Torino, Utet, 2007, pp. 85-86. In questo senso si veda anche M. Fusillo, *Postmodernismo, poststrutturalismo, «posthuman»*, in Id., *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 99-104.

complessità e le sfumature del fenomeno. Se, in questo senso, e riportando adesso la discussione alla terminologia che abbiamo posto nei paragrafi precedenti, si volesse prendere atto che “postmodernità” e “postmodernismo” sono connessi tra loro da un rapporto paragonabile a quello che legava modernità e modernismo, e dunque modernità e avanguardie storiche – l’avanguardia incaricatasi di sostanziare il momento di massima autocritica della modernità stessa¹²⁴ – si dovrebbe poter concludere che, all’interno della postmodernità, convivono diverse declinazioni artistiche, alcune delle quali hanno assunto o sono state costrette ad assumere l’etichetta di *postmodernismo*. Esse – spiacerà agli amanti dell’ordine o della panoplia storico-letteraria – non sono riconducibili né ai medesimi tratti stilistico-formali, né ad una comune poetica, e ciò dovrà indurre ad allestire una periodizzazione preliminare che scomponga tale complessità.

Non prima, però, di aver problematizzato l’idea, per molti versi condivisibile, per cui «il postmoderno nasce in America, si alimenta di molte manifestazioni culturali europee, ma le percepisce già come postmoderne, le assimila al proprio clima, quando esse nascono invece in tutt’altro contesto, un contesto ancora modernista»¹²⁵. Se infatti con postmoderno si intende ciò che qui chiamiamo “postmodernismo americano delle origini”, esso, certo, nasce in America ed, è vero, si sostanzia di numerose manifestazioni culturali europee – si pensi ad esempio alla autorevolissima influenza di Godard sulla cosiddetta Hollywood Renaissance¹²⁶ e sul New American Cinema¹²⁷. Tuttavia, se con postmoderno si volesse intendere la postmodernità in quanto periodo storico, e dunque anche, di riflesso, in quanto “clima culturale”, a cui pure si fa riferimento, allora ciò non sarebbe preciso: la postmodernità, così co-

¹²⁴ Cfr. G. Guglielmi, *Idea e ideologia della letteratura moderna*, in Id., *Letteratura come sistema e come funzione*, cit., p. 33: «l’avanguardia significa quindi la negazione di se stessa della cultura borghese».

¹²⁵ A. Tricomi, *Crisi delle testualità, esplosione della biblioteca. La nascita del postmoderno in Italia*, in «Allegoria» n. 44, maggio-agosto 2003, p. 42.

¹²⁶ Cfr. G. King, *Introduzione* in Id., *La nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all’era del blockbuster* [2002], Torino, Einaudi, 2004, p. 7: «alcuni film della Hollywood Renaissance si caratterizzano, almeno in parte, per la rottura del sistema di montaggio continuo della Hollywood classica, rottura in gran parte ispirata alla Nouvelle Vague francese della fine degli anni Cinquanta e inizio anni Sessanta».

¹²⁷ Già nel 1968 un esponente della neoavanguardia italiana come Alberto Arbasino poteva rivelarsi attento osservatore del fenomeno. Cfr. A. Arbasino, *Off-off*, Milano, Feltrinelli, 1968, pp. 162 e sgg.

me oggi si definisce, è stata teorizzata negli anni Ottanta dal dibattito filosofico e sociologico cui abbiamo accennato. Tale teorizzazione, che ha permesso di riconoscere all'interno di un periodo storico – la postmodernità, appunto – una determinata poetica, il postmodernismo, ha però creato una omogeneità tra i due postmodernismi che ingenera senz'altro moltissimi problemi ermeneutici e tassonomici. Attraverso l'omofonia con ciò che negli Stati Uniti degli anni Sessanta significava ben altro, giocando per di più su concetti pertinenti alla storia degli stili e dei generi letterari, come manierismo, nomadismo e eclettismo, ciò che è successo è che il postmodernismo canonizzato negli anni Ottanta ha finito per inglobare quella decade artistica statunitense, coinvolgendo solo in parte e solo per taluni interpreti l'Europa, anche, e forse soprattutto, per l'ingombrante presenza delle neoavanguardie. Non fosse altro che l'autorivendicazione neoavanguardista, nell'insistere sull'etichetta di -neo e di -nuovo, ha funzionato a livello critico da cartina di tornasole e almeno nominalmente si è contrapposta al -post di postmoderno. D'altro canto, ma questo è pacifico, la postmodernità è esattamente quell'epoca caratterizzata per i paesi del Patto Atlantico dal dominio politico e dall'imperialismo culturale degli Stati Uniti, come ben dimostrano la diffusione massiccia della musica *pop* d'oltreoceano e il successo del cinema hollywoodiano.

Quando, alcuni anni fa, Luc Ferry suggeriva che, in verità, il termine “postmodernismo”¹²⁸ veniva utilizzato per definire allo stesso tempo tre distinte reazioni all'*High modernism* e alla tarda modernità, metteva in luce una serie di problemi che tornano di estrema attualità quando osservati dalla specola critica jamesoniana. La parola “postmodernismo”, a detta del critico francese, sarebbe stata utilizzata per descrivere in effetti sia il «culmine del modernismo», sia «il ritorno alla tradizione contro il modernismo» sia infine «il superamento del modernismo»¹²⁹, palesando che il problema non può esaurirsi nella consapevolezza che «there will be as many diffe-

¹²⁸ Non dovrà turbare, per quanto visto finora, l'oscillazione dei termini “postmoderno” (in Calinescu) e “postmodernismo” (in Ferry). È evidente che in entrambi i critici si sviluppi una inferenza tra condizione storica e manifestazione artistica che, per onor del vero, non è estranea nemmeno a Jameson.

¹²⁹ Cfr. L. Ferry, *Il declino delle avanguardie e il postmoderno*, in Id., *Homo Aestheticus. L'invenzione del gusto nell'età della democrazia* [1990], Genova, Costa & Nolan, 1991, pp. 297 e sgg.

rents forms of postmodernism as there were high modernism in place»¹³⁰. Vi è difatti, guardando in controluce ma sovrapposte le indicazioni di Ferry e le teorie di Jameson, una stratificazione di interpretazioni che necessita di un apposito scavo analitico, di una ermeneuto-stratigrafia, per disbrogliare un accumulo del quale la sola superficie si rende oggi visibile. Superficie costituita da una sorta di meiosi capace di ibridare e ricombinare numerose nozioni dai *corpora* filosofici o sociologici delle personalità che si sono imposte come egemoniche nel dibattito, attraverso le interpretazioni più recenti. Inutile aggiungere che tali spostamenti abbiano condotto la questione ad una deriva, per dir così, perissologica e decontestualizzante. Come ha scritto Andreas Huyssen

while the recent media hype about postmodernism in architecture and the arts has propelled the phenomenon into the limelight, it has also tended to obscure its long and complex history¹³¹.

Nel primo senso indicato da Ferry, il “postmodernismo” si porrebbe come esasperazione di quegli aspetti dissacranti del modernismo che, già con le avanguardie, avevano trovato il loro principale obiettivo polemico nella filosofia razionalistico-positivista moderna:

il postmoderno sarebbe da intendere come segno di una rottura con l’illuminismo, con quell’idea di progresso di cui le scoperte scientifiche e, più in generale, la razionalizzazione del mondo, costituirebbero ipso facto fattori di emancipazione per l’umanità¹³².

Così, rispetto a questa prima accezione, si è spesso concluso che le aspirazioni emancipative che avevano qualificato la modernità e il modernismo, partecipando di quel celebre “progetto incompiuto” denunciato da Habermas, si sarebbero esaurite. Si è praticata insomma una congiunzione surrettizia tra le poetiche postmoderniste di pensatori e critici americani degli anni Sessanta e il concetto di post-

¹³⁰ F. Jameson, *Postmodernism and Consumer Society*, in Id., *The Cultural Turn. Selected Writing on Postmodern* (1983-1998), London-New York, Verso, 1998, p. 2.

¹³¹ A. Huyssen, *Mapping the postmodern*, in *The postmodern reader*, Albany, State of New York University Press, 1993, p. 108.

¹³² L. Ferry, *Il declino delle avanguardie e il postmoderno*, cit., p. 298.

modernità come epoca della lyotardiana incredulità per le grandi narrazioni: le aspirazioni all'emancipazione che avevano caratterizzato la modernità possono veramente essersi esaurite *tout à coup* con l'avvento, negli Stati Uniti, di un'etichetta che si legava a doppio filo alle proteste *beat* prima e *hippie* successivamente; o ciò non sarà, per l'appunto, un errore percettivo, anamorfico, imposto dal dibattito scatenatosi in Europa negli anni Ottanta e negli Stati Uniti già a partire dai tardi anni Settanta¹³³? Se ciò che tramonta è l'idea per cui "la razionalizzazione del mondo" data dalle scoperte scientifiche e dunque l'idea unidirezionale di progresso siano, di per sé, funzione di tale movimento emancipativo, non si dovrà riconnettere la nuova situazione culturale anche ad alcuni assunti delle teorie critiche del tardo modernismo?

La modernità e la propria dialettica storica avevano effettivamente proposto una incessante ricerca dell'inedito – il nuovo e la novità elevati a valori assoluti secondo il motto poundiano *make it new* – creando un terreno particolarmente adatto all'esplosione delle pulsioni di affrancamento sociale nate col secolo dei lumi. È proprio da quel terreno, però, che la polemica anti-illuministica condotta da numerosi pensatori sin dall'avvento dell'epoca postmoderna pare muoversi, quale conseguenza di una indagine critica di natura, diciamo così, antimetafisica, in un'originale interpretazione della celebre profezia nietzschiana per cui la ragione si sarebbe prima o poi e inevitabilmente indirizzata contro se stessa. La condanna dell'imperio della "ragione unica" quale maschera "naturale" dell'ideologia universalistica prima umanista e poi borghese e tecnocratica, ovvero quella della "storia unica", che disegna il solo percorso della società occidentale privilegiando le classi sociali e i sessi egemoni, appaiono in realtà in continuità – pur nella modificazione strutturale del contesto – con le teorizzazioni critiche che nella tarda modernità ponevano in stato di accusa le dinamiche socio-economiche del capitalismo avanzato. Sarà in questo senso, forse, che un pensatore postmoderno, da sempre interpretato come "postmodernista" per il suo atteggiamento programmaticamente antimetafisico, come Jacques Derrida, ha voluto sottolineare in più di un'occasione il legame tra le proprie teorizzazioni e il "progetto" illuminista, anche disconoscendo più o meno implicitamente la degene-

¹³³ Cfr. *supra* I,1.

razione (ultra)relativista di alcune eminenti letture della sua opera¹³⁴. Non per caso uno dei più attenti interpreti italiani del filosofo franco-algerino ha ravvisato che:

tra la dialettica negativa e il decostruzionismo non intercorrono distinzioni concettuali, ma sono in opera semplici caratterizzazioni culturali diverse, in particolare la valutazione di Heidegger, tradizionalmente ostracizzato dalla filosofia tedesca, in ciò effettivamente diversa dalla filosofia francese¹³⁵.

Né si può prescindere dall'iniziale vicinanza tra Derrida e l'“avanguardia materialista” di «Tel Quel»¹³⁶.

Sia o no plausibile tale lettura¹³⁷, qui interessa piuttosto sottolineare che l'idea per cui con la postmodernità venga meno il concetto di “nuovo” risulta di per sé imprecisa: in una prima fase, a partire da metà degli anni Cinquanta, ripetiamo con Calinescu, «l'innocuo prefisso “post” assunse da un giorno all'altro una valenza

¹³⁴ Cfr., J. Derrida, *L'ordine della traccia*, intervista a cura di G. Dalmasso, in «Fenomenologia e società», n. 2, XXII, 1999, p. 7: «esiste un pregiudizio, diffuso da Umberto Eco, secondo cui la decostruzione consiste nel dire non si sa bene cosa, nell'interpretare all'infinito. Io non affermo questo. Penso infatti che vi siano delle barriere, dei limiti fissati da convenzioni, da regole. Le parole sono là, hanno un senso; ci sono regole grammaticali; queste cose stabili sono convenzioni, prodotti storici: la grammatica è un prodotto storico al pari della logica. Questi prodotti storici sono stabiliti e garantiscono la lettura e l'interpretazione, danno dei limiti che impediscono di dire una cosa qualunque. All'interno di questi limiti la lettura è ogni volta un evento, un evento singolare». A proposito di ciò si veda anche J. Derrida, *Dal diritto alla giustizia*, in Id., *Forza di legge. Il «fondamento mistico dell'autorità»* [1994], Milano, Bollati Boringhieri, 2003, p. 73: «la decostruzione si pratica secondo due stili che, molto spesso, essa innesta l'uno sull'altro. L'uno assume l'aspetto dimostrativo e apparentemente non storico di paradossi logico-formali. L'altro, più storico o più anamnastico, sembra procedere attraverso letture di testi, interpretazioni minuziose e genealogie».

¹³⁵ M. Ferraris, *Il postmoderno e la decostruzione del moderno*, in *Moderno postmoderno. Soggetto, tempo sapere nella società attuale*, a cura di G. Mari, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 124. Su queste connessioni si veda pure M. Tolomelli, *Sull'origine antropologica della Mimesis*, in Ead. et al., *Mimesis, origine, allegoria*, Firenze, Alinea, 2002, pp. 27 e sgg., nonché il più datato M. Jimenez, *Adorno: arte, ideologia e teoria dell'arte*, Bologna, Cappelli, 1979.

¹³⁶ Si veda per esempio il saggio di Sollers su *De la grammatologie* di Derrida: Ph. Sollers, *Un passo sulla luna* [1969], in Id., *Sul materialismo* [1973], Feltrinelli, Milano, 1973, pp. 24-36.

¹³⁷ Si veda anche P. Carravetta, *Come dovrebbe intendersi il postmoderno* [1991], in Id., *Del Postmoderno*, Milano, Bompiani, 2009, p. 125: «quelli che insistono sulla “materialità del significante” (Ulmer) misconoscono la sua derivazione avanguardistica, non vedendo che lo stesso lavoro di Derrida è in parte una versione filosofica delle avanguardie artistiche (basti pensare ai suoi rapporti stretti con *Tel Quel*), e che radicalizzando – sulle tracce di Nietzsche e Heidegger – alcune delle più basilari premesse della razionalità moderna egli ha portato del tutto il pensiero a confrontarsi con il suo vuoto narcisistico».

altamente positiva, da utilizzare negli *slogan inneggianti al nuovo*. Anzi, è proprio la percezione di una *nuova* sensibilità a favorire l'uso del prefisso *post-*, si pensi al diffondersi delle categorie di post-umanesimo¹³⁸, di post-romantico¹³⁹, di post-classico, di post-fordismo, ecc¹⁴⁰. Sebbene, sarà chiaro, si potrà poi discutere il pregio e/o la sostanza di quel *nuovo* da *inneggiare*, non si deve sottovalutare che è proprio la commistione di ottimismo e percezione apocalittica a segnare le prime prove degli scrittori postmodernisti statunitensi¹⁴¹. Come ha scritto proprio Charles Olson – che, non a caso, possiamo citare nella traduzione di Elio Pagliarani – «ciò che non cambia / è la volontà di cambiare»¹⁴². Perché non riconoscere dunque al primo postmodernismo americano, quello «degli inizi polemico e provocatorio» che, sempre secondo

¹³⁸ Cfr. F. Frabetti, *Postumano*, in *Dizionario degli studi culturali*, a cura di R. Coglitore e F. Mazzarra, Roma, Meltemi, 2004, pp. 338-343.

¹³⁹ Cfr. S. Sontag, *Una cultura e la nuova sensibilità*, in Ead., *Contro l'interpretazione* [1966], Milano, Mondadori, 1998², p. 400: «si ricorderà che spesso i pittori rinascimentali lasciavano elaborare dagli scolari intere parti delle loro tele e che nel periodo di massima fioritura del concerto la cadenza alla fine del primo movimento era affidata all'inventiva e alla discrezione del solista che lo eseguiva. Ma pratiche del genere hanno oggi, in quest'era post-romantica, un significato diverso, più polemico. Quando i pittori come Joseph Albers, Ellsworth Kelly e Andy Warhol affidano parte della loro opera per esempio il colore, a un amico o al giardiniere locale; quando compositori come Stockhausen, John Cage e Luigi Nono sollecitano la collaborazione degli esecutori lasciando loro libertà di effetti casuali di improvvisazione e addirittura di capovolgere l'ordine della partitura – essi mutano le regole basilari cui molti di noi ricorrono per riconoscere un'opera d'arte. Essi ci dicono che cosa l'arte non ha bisogno di essere. Almeno non necessariamente».

¹⁴⁰ Sarà forse da leggere in questo senso una delle prime occorrenze del termine "postmoderno" in Italia. Nel 1961, sotto il titolo di *Antico e postmoderno*, Francesco Leonetti, infatti, puntualizza una serie di tendenze poetiche a lui contemporanee, includendo nel suo elenco Noventa, Volponi, Orelli, Vivaldi, Zanzotto, Pagliarani e Delfini. Cfr. F. Leonetti, *Un'analisi semantica, IV: Antico e postmoderno*, in «Paragone», n. 136, aprile 1961, pp. 123-133. In particolare si veda p. 133: «dopo le taglienti visuali interne che Ungaretti e Montale hanno imposte, mostrando al loro paragone falsi e vecchi procedimenti strutturali, ci dobbiamo ficcare in mente che l'intenzione di rifare una poesia "spiegata" porta problemi dell'ordine che si cerca di chiarire qui: con un così fermo rigore in una propria "contestualità" che cada ogni obiezione che ci affidiamo a una stampa anteriore, o a ciò che è pensato, generalizzante o diretto. La coscienza contemporanea, a un cui culmine sta sempre la poesia, non è per definizione la stessa natura del poeta, ma la sua verità umana al colmo di molte operazioni; che non è affatto detto che non debbano essere critiche, anche, ma che se sono solo due, segrete, certo non patiscono mai il fascino di qualche riposo, di qualche ignoranza, come contatto più vero».

¹⁴¹ Cfr. F. Jameson, *Modernismo come ideologia*, in Id., *Una modernità singolare*, cit., p. 166: «il punto è che il postmodernismo, nonostante il suo sistematico e risoluto rifiuto di tutte le caratteristiche che poteva identificare col modernismo pieno e con quello più avanzato, sembra completamente incapace di privarsi di questa esigenza finale di originalità».

¹⁴² C. Olson, *I Martin Pescatori*, in Id., *Le lontananze*, trad. E. Pagliarani, Milano, Rizzoli, 1967, p. 1.

Compagnon, «conservava alcuni aspetti dell'avanguardia»¹⁴³, una comprovabile e connaturata tendenza alla sperimentazione avanguardistica?¹⁴⁴ Tendenza che per la verità poco lo accomuna sia al disimpegno ironico sia al recupero eclettico e acritico della storia, direttrici guida del postmodernismo degli anni a venire, sin dal dibattito avviato da Bob Venturi¹⁴⁵ e Charles Jencks¹⁴⁶. In quella che Gerhard Hoffman ha indicato come la propria «fase sperimentale»¹⁴⁷, il postmodernismo americano

volle dunque continuare il modernismo come negazione, e rompere con il modernismo come cultura affermata. Due tratti discordanti dell'avanguardia erano presenti, l'iconoclastia e l'utopia, determinando una nuova tappa nella messa in discussione dell'istituzione artistica: il rifiuto del museo, ultimo rifugio, anche per Duchamp, dell'arte di élite. Il desiderio di riunire arte e vita, l'ottimismo tecnologico e la valorizzazione della cultura di massa, il progetto critico infine, tutto questo era conforme alla tradizione avanguardista europea¹⁴⁸.

Se nelle neoavanguardie europee, lo abbiamo visto, la spinta verso il nuovo si accompagnava non raramente alla consapevolezza della fine di un'epoca, la connessione tra quest'ultime e tale stagione letteraria statunitense conferma tutta la propria fondatezza:

in 1960s a powerful current of post-modernism developed which carried the logic of modernism to its farthest reaches. In the theoretical writing of Norman O. Brown and Michel Foucault, in the novels of William Burroughs, Jean Genet, and up to a

¹⁴³ A. Compagnon, *I cinque paradossi della modernità*, [1990], trad. G. Ferrara, Bologna, il Mulino, 1993, p. 142.

¹⁴⁴ Cfr. I. Hassan, *La questione del postmodernismo*, cit., p. 104: «il postmodernismo, quale modalità del cambiamento letterario, potrebbe distinguersi dalle *avanguardie più vecchie* (Cubismo, Futurismo, Dadaismo, Surrealismo, ecc.), come pure dal modernismo. Né olimpico e distaccato come quest'ultimo, ma neanche bohémien e indisciplinato come i primi, il postmodernismo ispira un diverso tipo di adeguamento tra arte e società». Corsivo nostro. Si noterà come il discorso di Ihab Hassan tenda a considerare il postmodernismo come una *neo-avanguardia*.

¹⁴⁵ Cfr. R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1972.

¹⁴⁶ Cfr. C. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, New York, Rizzoli, 1977.

¹⁴⁷ Cfr. G. Hoffman, *From modernism to postmodernism. Concepts and strategies of Postmodern American Fiction*, Amsterdam-New York, Radopi, 2005, pp. 15 e sgg.

¹⁴⁸ A. Compagnon, *I cinque paradossi della modernità*, cit., p. 144.

point, Norman Mailer, and in the porno-pop culture that is now all about us, one sees a logical culmination of a modernist intentions¹⁴⁹.

Viene in mente, per esempio, l'etichetta italiana *I Novissimi*, apripista della stagione neoavanguardista del Gruppo 63, che, per testimonianza dei suoi stessi ideatori, sintetizzava proprio due opposte polarità: novità e apocalisse. Come ha dichiarato Sanguineti l'etichetta risultava «più ambigua possibile, perché pigliava due piccioni con una sola fava» andando a significare «da un lato gli ultimi semplicemente, i più giovani e innovativi, ma dall'altro lato gli ultimi, cioè quelli che chiudono veramente un ciclo»¹⁵⁰. Se il discorso *a posteriori* riconnette pienamente il gruppo all'ultima fase del modernismo europeo – «dopo di noi il diluvio»¹⁵¹ – non è difficile scorgere che, *a priori*, il significato de *I Novissimi* si collocava in un terreno ambiguo, siccome, ad un tempo, contribuiva ad accelerare il tramonto di una certa idea di cultura e si faceva testimone, esaltando tale crepuscolo, della fine di un'epoca. Ha notato Andrea Cortellessa che

è probabile che col tempo abbia finito per prevalere non l'a parte subjecti della neoavanguardia, bensì l'a parte objecti di chi si confrontava con le poetiche della neoavanguardia. E che insomma, col tempo, abbia prevalso su quella di Giuliani l'accezione sanguinetiana di quel "Novissimi". Il problema, insomma, era cosa fare dopo; e per i poeti del tempo di dopo si capisce bene come non fosse affatto facile assumere una posizione (un po' come quella del contadino nella parabola kafkiana...) rispetto a una porta chiusa. Come rapportarsi, cioè, ad un'esperienza che si presentava conclusa e non perseguibile¹⁵².

Questa strana propulsione alla novità, segnata evidentemente dall'ansia del *dopo*, modifica, di per sé, il concetto di *nuovo*, attribuendogli, di fatto, un significato escatologico-apocalittico del tutto assente nel modernismo e nelle avanguardie storiche. Il *nuovo*, da valore assoluto, diventa valore relativo, etichetta che, rispetto al *nuovo* dell'*High modernism*, risulta come spostata di significato: il suo movimento non è più proiettato verso un domani, per così dire, "assoluto". Essa si rivolge sem-

¹⁴⁹ D. Bell, *The cultural contradictions of Capitalism*, cit., p. 51.

¹⁵⁰ E. Sanguineti, Intervento al convegno *il gruppo 63 quarant'anni dopo*, cit., p. 89

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² A. Cortellessa, Intervento al convegno *il gruppo 63 quarant'anni dopo*, cit. p. 221.

mai ad un oggi da pensare, secondo un celebre motto di Olson, come un mattino di cui il poeta è archeologo: una nuova alba, un “nuovo concetto di nuovo”. Qualcosa di molto simile è stato individuato dalla critica nelle pagine teoriche di Alain Robbe-Grillet¹⁵³. Secondo Compagnon, ad esempio, lo scrittore di Brest

ha riunito i suoi interventi critici nel 1963, sotto il titolo programmatico *Pour un nouveau roman*, ma, malgrado questa parola d'ordine, l'idea stessa del nuovo è nel libro spietatamente criticata. Per Robbe-Grillet il nuovo è senza dubbio troppo segnato dalla sua associazione con il dadaismo e il surrealismo, e Robbe-Grillet non ha nulla di iconoclasta né di anarchico, come la sua autobiografia ha da allora in poi dimostrato¹⁵⁴.

Ciò, si badi bene, non pregiudica affatto una continuità con l'idea di sovversione delle convenzioni letterarie, di insubordinazione formale, che, nei confronti della (pseudo)naturalità del vecchio realismo, si mantiene ben salda, al di là di qualsiasi dato autobiografico:

mais il y avait – et il y a maintenant – un effort de subversion dans le nouveau roman, une subversion de la métaphysique et de la psychologie qui se voit le mieux dans les romans de Robbe-Grillet [...] Cette subversion n'est pas d'ordre politique, sauf dans le sens le plus large, à savoir qu'elle opère une ouverture sur le monde intact du roman réaliste et balzacien. La subversion est d'ordre théorique; elle refait la métaphysique du réalisme que dépend d'un antérieur et d'un extérieur, et fait exploser un monde clos. Dans le nouveau roman, l'intérieur et l'extérieur ne sont pas des entités fixes et stables, mais sont mises à l'envers¹⁵⁵.

Tirando le somme, si può iniziare ad intravedere un rapporto capace di accomunare i vari contesti che abbiamo, seppur superficialmente, toccato. Gli scrittori americani, quelli francesi e quelli italiani, all'interno di un periodo che, per quanto difficile da datare, si può collocare tra la metà degli anni Cinquanta e i primi anni

¹⁵³ A proposito del superamento dell'esistenzialismo Neal Oxenhandler ha parlato di “nuova estetica” includendo nel proprio discorso autori come Robbe-Grillet, Ionesco, Beckett e Claude Simon. Si veda dunque, per completezza, N. Oxenhandler, *Toward the New Aesthetic*, in «Contemporary Literature», 2, 1970, pp. 169-191.

¹⁵⁴ A. Compagnon, *I cinque paradossi della modernità*, cit., p. 121.

¹⁵⁵ M. Blades, *Marguerite Duras et le nouveau roman*, in *Letteratura francese contemporanea. Le correnti d'avanguardia. Appendice I – 1984*, a cura di G-A. Bertozzi, Roma, Lucarini, 1985, p. 226.

Settanta, sembrano orientati in direzione di una stessa necessità di «portare la rivoluzione “sul terreno delle parole”»¹⁵⁶. Si ricorderà a questo punto, e ciò vorrebbe valere come un parallelo tra le diverse esperienze di contestazione letteraria, che una delle più intransigenti critiche rivolte a Sanguineti dai pensatori, per così dire, vetero-marxisti, era quella che voleva l'intellettuale di Genova confondere *Teoria e Pratica*, ovvero letterario e sociale o infine testuale e reale:

ma chiediamo: che cosa significa “distruzione”? che cosa negano queste “negazioni”? se *non* si compie l'errore – attivistico e naturalistico, con la sua altra faccia inevitabilmente magico-mistica, di collegare *immediatamente* prassi e teoresi; se *non* si identificano (come fanno la maggior parte dei nuovi padri francesi della nuova Avanguardia) “realtà” e “discorso”, si dovrebbe vedere non soltanto che il discorso poetico e artistico è altro da quello pratico-politico ma che il primo non negherà né distruggerà un bel nulla in quanto tale, in quanto discorso poetico e artistico, e che anzi tutte le sue tormentose e ironiche negazioni si comporranno in una forma, nella odiata e inevitabile “opera”¹⁵⁷.

Attraverso una critica della rappresentazione realista, la quale avrebbe reso invisibile il nesso tra l'ideologia e il linguaggio borghesi, finendo per naturalizzare la prima, vi è un'esplosione della sovversione sul piano della teoresi¹⁵⁸: sullo specifico letterario, rispetto alle avanguardie storiche e all'*High Modernism*, pesa però un rinnovato contesto economico e culturale. Come ha ben spiegato Sophie Beaulé per quanto concerne il contesto francese – ma la questione è trasferibile anche a quello italiano¹⁵⁹ con un'oscillazione cronologica di qualche anno – l'avvento di questa

¹⁵⁶ In questo senso si veda anche L. Marguati, *Neoavanguardia*, in Id., *Dall'avanguardia storica all'underground. Il ruolo dell'avanguardia letteraria e artistica del Novecento*, Firenze, Bulgarini, 1973, pp. 98-111.

¹⁵⁷ F. Fortini, *Avanguardia e mediazione*, in Id., *Verifica dei poteri*, cit., p. 73.

¹⁵⁸ D'altra parte si ricorderà con Guido Guglielmi che «la disgregazione delle strutture linguistiche, in sede letteraria, informa sulla natura *politica* dei significati sociali standardizzati». Cfr. G. Guglielmi, *Appunto sul romanzo*, in Id., *Letteratura come sistema e come funzione*, cit., p. 45.

¹⁵⁹ Cfr. G. C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 171-172: «riconsiderando ora la complessiva produzione tra gli anni sessanta e la prima metà dei settanta, si possono cogliere i segnali di una moderna *cultura di massa*. C'è anzitutto un dato statistico, l'aumento dei lettori di almeno un libro non scolastico all'anno, dal 32,3 per cento del 1965 al 36,5 del 1973: aumento relativamente contenuto, che risente appunto del riflusso seguito alla prima esplosione del tascabile e del romanzo-novità, e già in parte dei limiti delle riforme scolastiche. C'è poi una settorializzazione crescente. Ma c'è soprattutto qualcosa di nuovo all'interno dell'esplosione del libro economico, e

nuova fase storica è segnato da una modificazione radicale della produzione libraria, del ruolo e del gusto dei lettori, e della funzione dello scrittore¹⁶⁰. L'avvento della postmodernità come nuova epoca storica segnata da ciò che viene *dopo* la follia della seconda guerra mondiale, *dopo* Auschwitz, *dopo* Hiroshima e Nagasaki, segnata da una nuova rivoluzione industriale e dalla diffusione di media capaci di creare e modificare l'immaginario, individuale e collettivo che sia, non può non comportare mutamenti nello specifico letterario, ma tale frattura epocale va ben oltre i semplici mutamenti di carattere stilistico¹⁶¹. Occorrerà dunque prestare attenzione: ritornando alle tre definizioni isolate da Ferry, è stata senz'altro la seconda, ovvero quella che vuole il "postmodernismo come ritorno alla tradizione", nel senso di recupero – certo ironico e disimpegnato – della "storia" come passato a cui attingere più o meno arbitrariamente, a risultare maggioritaria e diciamo pure canonica. Questo secondo significato, che poi è quello che ha dato il la al dibattito prima architettonico e poi sociologico, deve aver quindi esercitato un potere attrattivo sino a mettere in orbita attorno a sé tutte quelle esperienze che, programmaticamente o a posteriori o fuori da tale contesto, si presentavano come figlie legittime della prima definizione proposta da Ferry, provocando una confusione tassonomica che per la verità ancora affligge il dibattito italiano, e che si ripresenta sovente laddove il critico angloamericano e quello italiano vengano in contatto. I valori del «postmodernismo generalizzato del periodo successivo al 1970», che secondo Compagnon «è chiaramente "postavanguardista" o "trans avanguardista"», si sono dunque imposti trasformando l'inclinazione ottimistico-apocalittica che aveva segnato le esperienze sperimentali

dell'Oscar in particolare: un buon prodotto con caratteristiche *industriali* nella confezione, nelle tirature, nel prezzo, nella distribuzione; la diffusione periodica su una rete vastissima; e due aspetti indicati anche dal risvolto, come la lettura "più "casuale" e veloce" e l'articolazione di differenti fasce di pubblico dagli operai alla borghesia al terziario».

¹⁶⁰ Si veda anche A. Boschetti, *La letteratura per iniziati nell'era dei best-seller. Il caso del Nouveau Roman*, in *Scrittore e lettore nella società di massa. Sociologia della letteratura e ricezione*, a cura di G. Petronio, E. Guagnini, U. Schulz-Buschhaus, Trieste, Lint, 1991, p. 73: «l'industria libraria conosce una grande espansione e sembra dominata dalla logica del mercato. Tra il 1958 e il 1978 il fatturato dell'edizione raddoppia, mentre per tutta la prima metà del secolo l'incremento era stato molto basso: circa un terzo secondo una stima inevitabilmente approssimativa [...]. Nel 1953 nasce il "Livres de poche". L'editoria letteraria si concentra nei grandi trust».

¹⁶¹ Cfr. T. W. Adorno, *Fuori tiro*, in Id., *Minima moralia*, trad. R. Solmi, Torino, Einaudi, 1994³, p. 55: «l'idea che, dopo la guerra, la vita potrà riprendere "normalmente" o la cultura essere "ricostruita" – come se la ricostruzione della cultura non fosse già la sua negazione – è semplicemente idiota».

per tutti gli anni Sessanta in un catastrofismo epistemologico¹⁶² che, nel migliore dei casi, ha condotto gli artisti a codificare poetiche che appaiono la riproposizione traslata o iperintellettuale di una differenza tra cultura alta e cultura popolare contro cui, pure, il postmodernismo più recente vorrebbe schierarsi. Il *double coding*, per esempio, se formalmente nasce proprio per abbattere tale differenza, su di essa poggia i propri presupposti logici, a specchio formale di una funzione dell'intellettuale che rinuncia volontariamente a demandare uno sforzo ermeneutico ad una parte dei fruitori, concedendo il piacere della trama più ortodossa a chi non possedesse gli strumenti intellettuali per cogliere la complessità di cui il messaggio è investito. Oppure si pensi alla rinuncia edonistica di qualsiasi forma di criticismo in nome di una libertà stilistica spesso ridotta a vessillo dell'artista pronto, ormai, a rientrare nella propria – solitamente finemente arredata – torre d'avorio, come nel caso della trans-avanguardia:

il trans avanguardismo affermò due valori: la catastrofe, come differenza non programmata, e il nomadismo come traversata senza impegno di tutti i territori, in tutte le direzioni, anche in direzione del passato, senza più senso del futuro¹⁶³.

Ed è proprio in quest'ultimo senso che il postmodernismo si palesa come «rinnegamento dell'avanguardia: l'iconoclastia e l'ottimismo tecnologico, così come la critica dei media, sono assenti»¹⁶⁴. Il cerchio così si chiude: la terza definizione di Ferry – “postmodernismo come superamento del modernismo” – non è altro che la scomparsa dall'orizzonte critico della prima e il prevalere della seconda. Come ha scritto Andreas Huyssen:

1960s and 1970s postmodernism both rejected or criticized a certain version of modernism. Against the codified high modernism of preceding decades, the postmodernism of the 1960s tried to revitalize the heritage of the European avantgarde and to give it an American form along what one could call in short-hand the Du-

¹⁶² Cfr. A. Bonito Oliva, *Figura: una semiotica della grazia*, in Id., *Il sogno dell'arte*, cit., p. 15: «la trans-avanguardia ha preso atto della catastrofe semantica dei linguaggi dell'arte e delle relative ideologie e ha spostato la figura in un rapporto tra turbolenza e serenità, in una condizione di maggiore apertura e libertà espressiva, fuori da qualsiasi inibizione e progetto».

¹⁶³ A. Compagnon, *I cinque paradossi della modernità*, cit., p. 144

¹⁶⁴ *Ibidem*.

champ-Cage-Warhol axis. By the 1970s, this avantgardist postmodernism of the 1960s had in turn exhausted its potential, even though some of its manifestations continued well into the new decade. What was new in 1970s was, on the one hand, the emergence of a culture of eclecticism, a largely affirmative postmodernism which had abandoned any claim to critic, transgression or negation; and, on the other hand, an alternative postmodernism in which resistance, critique and negation of the status quo were redefined in non-modernist and non-avantgardist terms, terms which match the political developments in contemporary culture more effectively than the other theories of modernism¹⁶⁵.

Ristoricizzare la postmodernità è dunque propedeutico a rivalutare il carattere *radical* non solo di alcune manifestazioni artistiche d'oltreoceano, come la stagione dei primi romanzi postmoderni, ma anche quegli episodi di critica e di "Teoria" che, nonostante l'interpretazione di Eagleton¹⁶⁶, appaiono spesso indebitamente collocati, pur sotto l'insegna altrettanto ambigua di poststrutturalismo, nel calderone del "neoconservatorismo postmodernista":

è una normale mostruosità dire che tutto ciò che viene abbracciato dalla parola "poststrutturalismo" sia formalista, estetizzante, apolitico, poco interessato alla storia e alla realtà socioeconomica. È una normale mostruosità dire che un pensiero che partito dal mettere in questione il logocentrismo si confini poi all'interno del linguaggio e dei giochi linguistici. È una normale mostruosità pensare che per tornare finalmente alla realtà, alla storia, alla società e alla politica sia sufficiente lasciarsi dietro questi giochi di parole. È una normale mostruosità continuare a mettere il testuale – nel modo in questa nozione è stata rielaborata negli ultimi venti anni – contro il sociale, il politico e lo storico, come se il testo fosse ancora il libro sullo scaffale della biblioteca¹⁶⁷.

¹⁶⁵ A. Huyssen, *Mapping the postmodern*, cit., p. 116.

¹⁶⁶ T. Eagleton, *Poscritto*, in Id., *Introduzione alla teoria letteraria* [1996], Roma, Editori Riuniti, 1998, p. 263: «la teoria postmoderna non si limita ad essere una riflessione sul mercato postmoderno, bensì è parte di esso. Essa rappresenta, tra l'altro, un modo di ammassare un prezioso "capitale culturale" in una situazione intellettuale sempre più competitiva. La teoria, in parte a causa del suo non indifferente potere, del suo esoterismo, del suo essere *à la page*, della sua relativa novità e rarità, ha conseguito un grande prestigio sul mercato accademico, anche se ancora oggi suscita la virulenta ostilità di un umanesimo liberale che teme di essere da essa estromesso [...] la teoria è divenuta una specie di forma d'arte minoritaria, giocosa, autoironica, edonistica: il luogo ove sono oggi emigrati gli impulsi dell'arte modernista».

¹⁶⁷ J. Derrida, *Come non essere postmoderni* [1990], Milano, Medusa, 2002, p. 39.

5. La sensibilità *Radical-Pop*

Non vi è più differenza tra la creatività culturale (nell'arte cinetica ecc.) e quella combinatoria ludico/tecnica. Non più differenza tra la "creazione d'avanguardia" e la "cultura di massa". Quest'ultima combina piuttosto dei contenuti (ideologici, sentimentali, morali, storici) dei temi stereotipati, mentre l'altra combina delle forme e dei modi d'espressione. Ma l'una e l'altra giocano anzitutto su un codice, e su un calcolo d'ampiezza e di ammortamento.

J. BAUDRILLARD

I like boring things.

A. WARHOL

Nel luglio 1967 Herbert Marcuse pronunciò una celebre relazione presso la Libera Università di Berlino-Ovest sul tema *La fine dell'utopia*. Nel dibattito che seguì l'intervento, uno degli uditori chiese: «in che misura è possibile scorgere nel movimento *pop* inglese un avvio politico al comportamento erotico-estetico?¹⁶⁸».

La risposta di Marcuse, per molti versi sorprendente, ci consegna un aspetto ulteriore del radicalismo artistico e politico specifico della “prima postmodernità”. Aspetto che, pur legato all’“ottimismo apocalittico” trattato sin qui, lo eccede:

¹⁶⁸ Citato in H. Marcuse, *Dibattito*, in Id., *La fine dell'utopia* [1967], trad. S. Vertone, Bari, Laterza, 1968, p. 21.

lei saprà che tra le molte accuse che mi sono state avanzate due fanno particolare spicco. Prima accusa: io avrei affermato che oggi l'opposizione studentesca è in grado di fare da sola la rivoluzione. Seconda: io avrei affermato che i cosiddetti *hippies* d'America, o i *beatniks*, ecc., costituiscono la nuova classe rivoluzionaria. Intendevo invece solamente far notare come nella società attuale esistano tendenze (tendenze anarchicamente disorganizzate, tendenze spontanee) che annunciano una totale rottura con i bisogni dominanti di una società repressiva. I gruppi che lei ha citato sono la rivelazione di una disgregazione in atto all'interno del sistema. Orbene, come fenomeno in sé, isolato, questi gruppi non hanno alcuna forza eversiva; ma possono svolgere una funzione importante entrando in rapporto con altre forze assai più fortemente legate alla realtà obiettiva.¹⁶⁹

Marcuse include il "movimento *pop* inglese" tra quelle forze che, pure interne alla borghesia e spesso prive di rapporto con le masse proletarie, e dunque disgiunte dalla realtà della lotta di classe, rivelano la profonda contraddizione del sistema capitalistico. In questo senso il "movimento *pop*" risulterebbe in qualche modo imparentato con quello *hippie* e quello *beat*, in quanto *tendenza* che annuncia una «rottura radicale con i bisogni dominanti di una società repressiva». Senza entrare, qui, nel merito dei reali rapporti di forze in campo durante le contestazioni studentesche del Sessantotto, e tanto più evitando di banalizzare l'eterogeneo specifico politico che mosse quel movimento, occorre perciò concentrarsi sulla domanda rivolta a Marcuse: domanda che concerne un presunto «avvio politico al comportamento erotico-estetico». Ma cosa s'intende con esattezza con "comportamento erotico-estetico"? E, in secondo luogo, perché tale comportamento dovrebbe avere un "avvio politico"?

Come noto, pochi anni prima dell'intervento marcusiano, Susan Sontag, nell'esplicitare la propria idea di «mutamento senza precedenti di ciò che determina il nostro ambiente dall'intelligibile e dal visibile a qualcosa di invisibile e inintelligibile»¹⁷⁰, aveva suggerito la necessità di una «erotica dell'arte»¹⁷¹, chiamata a sostituire

¹⁶⁹ H. Marcuse, *Dibattito*, cit., p. 21.

¹⁷⁰ S. Sontag, *Una cultura e la nuova sensibilità*, in Ead., *Contro l'interpretazione*, cit., p. 405.

¹⁷¹ Proprio in questo senso I. Hassan interpreta anche l'opera critica di Roland Barthes. Cfr., I. Hassan, *Il critico come innovatore: una sequenza paracritica in X cornici*, in *Postmoderno e letteratura*, cit., p. 72: «l'intuizione barthesiana del ruolo del critico come innovatore è difficile – la si potrebbe dire crepuscolare o impenetrabile. È un'intuizione basata, come auspicava Susan Sontag, sopra un'erotica più che

modalità interpretative, “l’ermeneutica” appunto, incapaci di penetrare quella “nuova sensibilità” che la studiosa ravvisava in numerose sperimentazioni contemporanee. Tale “nuova sensibilità” sembrerebbe mostrarsi particolarmente bene nella convergenza di manifestazioni “sub-culturali”¹⁷² determinatesi in maniera quasi contemporanea – vale a dire tra metà anni Cinquanta e metà anni Settanta –, la cui espressione artistica o estetica non è che una parte, a volte liminare o addirittura assente, di qualcosa di più ampio, di un modo, cioè, di intendere la vita e dunque di regolare il comportamento. Il che include, accanto ad una serie di modelli culturali alternativi, dalla musica popolare ai riferimenti letterari, un modo di vestirsi, di portare i capelli, di esprimere la propria sessualità, e, naturalmente, un linguaggio specifico che disciplini tali scelte. È in seno al capitale, dunque, che esplose un fenomeno di parcellizzazione del gusto che pare rigettare l’istituto del bello nel suo significato più prescrittivamente politico, nel senso, si vuol dire, del giudizio estetico come base dell’investitura e del “riconoscimento sociale” della borghesia, così come era avvenuto dall’epoca di Balthasar Gracian in poi: il gusto come capacità di distinguere il bello e goderne¹⁷³. «L’ideologema dell’“eleganza”», infatti, dipende dialetticamente, come spiega Jameson, «da un suo contrario»¹⁷⁴, e se nella prima fase della postmodernità la “borghesia disaffiliata” – i *beat* e gli *hippie* – si contrappone esteticamente al modello dominante, provocando la sdegnosa reazione della maggioranza dei “benpensanti”, nella seconda fase si assiste ad una assimilazione-neutralizzazione di gran parte dei

un’ermeneutica dei testi, un’erotica e una politica del Nuovo. E per Barthes, come a suo tempo per Blauvelt e Benjamin, l’agente segreto di quell’intuizione è lo Stile critico».

¹⁷² Per una panoramica sopra le principali aggregazioni subculturali cfr. D. Hebdige, *Subcultura. Il fascino di uno stile innaturale* [1979], Genova, Costa & Nolan, 1979. Per completezza si veda anche quanto scrive Iain Chambers nel suo *Dialoghi di frontiera*. Secondo il critico, le sottoculture «hanno rappresentato delle risposte stilistiche alla questione di classe, e cioè hanno rappresentato un modo di rispondere alla loro condizione sociale a livello simbolico, uscendo fuori dal tempo e dal contesto. Possiamo perciò aggiungere che esse hanno anche rappresentato un “esilio” culturale volontario nei loro tentativi consapevoli e inconsapevoli di andare oltre l’immediatezza dei referenti della classe e della comunità [...]. Le sottoculture, e le culture giovanili in generale, hanno gradualmente distaccato la loro immagine particolare dal mondo del lavoro giornaliero e dai suoi contesti sociali immediati. Lasciato fluttuare libero da referenti immediati, il risultato è stato un caleidoscopio di stili, ed una lettura sempre più sofisticata della merce». Cfr., I. Chambers, *Alcuni racconti metropolitani*, in Id., *Dialoghi di frontiera. Viaggi nella postmodernità* [1990], Napoli, Liguori, 1995, pp. 104-105.

¹⁷³ Su questo punto si veda H-G. Gadamer, *Il trascendimento della dimensione estetica*, in Id., *Verità e metodo* [1960], Milano, Bompiani, 1983, pp. 59 e sgg.

¹⁷⁴ Cfr. F. Jameson, *Nostalgia per il presente*, in Id., *Postmodernismo*, cit., pp. 290 e sgg.

modelli alternativi, nel senso che, come scriveva nel 1972 un lucidissimo Pier Paolo Pasolini a proposito dei “capelloni”, «la sottocultura al potere ha assorbito la sottocultura all’opposizione e l’ha fatta propria: con diabolica abilità ne ha fatto pazientemente una moda, che, se non si può proprio dire fascista nel senso classico della parola, è però di una “estrema destra” reale»¹⁷⁵. Da un modello che evidenziava il «proprio contenuto di classe»¹⁷⁶ – si pensi alla rappresentazione degli *hippies* protagonisti del classico di Dennis Hopper *Easy Rider* –, si passa, nella fase avanzata della post-modernità, ad uno che lo rimuove a livello visuale, assecondando una forma di edonismo conservatore o, se si preferisce, di restaurazione progressista, per cui si può tranquillamente omologare la libertà di scelta al libero mercato. Come ha scritto in tempi recenti Žižek, effettivamente, «mentre il Maggio ’68 mirava a un’attività totale (e totalmente politicizzata), lo “spirito del ’68” ha trasposto questo scopo in una pseudo-attività depoliticizzata (nuovi stili di vita ecc.), la forma stessa della passività sociale»¹⁷⁷.

Ciò dovrebbe spiegare, almeno in parte, perché la rappresentazione del livello coercitivo assunto dalla merce¹⁷⁸, dall’oggetto di consumo che lo sviluppo del capitalismo impone come *status symbol*, diventi un *topos* della produzione artistica a partire proprio dalla seconda metà degli anni Cinquanta. Si ricorderà, ad esempio, che nel 1956 Theo Crosby allestiva a Londra la celebre mostra *This is tomorrow* nella quale, accanto alla sezione “patio e padiglione” – specchio del «grado zero dell’architettura come rifugio» nonché di «uno spoglio minimo di attività umane», con relativo effetto «primitivo, moderno e postapocalittico» –, trovava spazio anche quella allestita dal Gruppo Due (Voelcker, Hamilton e McHale), che proponeva, al contrario, «un “domani” alternativo, non una distopia del complesso militar-

¹⁷⁵ P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 276

¹⁷⁶ F. Jameson, *Nostalgia per il presente*, cit., p. 290.

¹⁷⁷ S. Žižek, *È ideologia, stupido!*, in Id., *Dalla tragedia alla farsa* [2009], trad. C. Arruzza, Milano, Ponte alle Grazie – Adriano Salani Editore, 2010, p. 79.

¹⁷⁸ Cfr. D. McRaynolds, *Hipsters scatenati*, in *I Beats* [1960], antologia a cura di S. Krim, trad. e prefazione di M. Bulgheroni, Milano, Lerici, 1966, pp. 303-304: «le strutture culturali sono sottoposte a un costante processo di erosione da parte di un sistema di comunicazione di massa che ci porta ad essere sempre più simili gli uni agli altri, a parlare lo stesso linguaggio, a indossare gli stessi abiti, a leggere gli stessi giornali. Ma invece di formare in noi una coscienza comunitaria, ciò crea soltanto una folla di anonimi individui senza volto».

industriale, ma un'utopia dello spettacolo capitalista»¹⁷⁹. E si ricorderà anche che nel manifesto e nel catalogo dell'evento campeggiava il *collage* di Richard Hamilton, *Che cosa rende così diverse ed attraenti le case d'oggi?*, vero e proprio campionario critico dell'invasione del gusto *pop* nella vita quotidiana. La mostra di Crosby, del resto, non fu un evento isolato. Nel 1958 Jasper Johns esponeva «sei quadri di bersagli concentrici, compreso *Bersaglio con quattro facce*, quattro quadri con bandiere americane, compresa la prima *Bandiera*, cinque quadri di numeri disegnati con lo stampino, sia singoli che in serie, e infine alcuni quadri con oggetti reali come *Cassetto e Libro*»¹⁸⁰. Attraverso la bandiera americana Johns presentava al pubblico della fine degli anni Cinquanta un oggetto ad un tempo simbolico, popolare e seriale, mentre con il *Bersaglio* aboliva la distinzione tra sfondo e soggetto, ponendo le basi per la rappresentazione iconica che sarà vero e proprio caposaldo della Pop Art americana. Nel 1959 Lucio Fontana teneva la sua prima retrospettiva in un'esaltazione di quella "dialettica irrisolta tra avanguardia e kitsch" che da sempre caratterizzava la propria opera, mentre, un anno più tardi, Parigi dava battesimo al gruppo del *Nouveau réalisme*. Quando, nel 1960 a New York, Roy Lichtenstein e Andy Warhol «cominciano a utilizzare fumetti e pubblicità come fonti di ispirazione per i dipinti» dando vita alla Pop Art americana, dunque, la riflessione artistica in merito alle condizioni poste dal nuovo mercato era già ben avviata.

Ora, al di là delle specifiche differenze – notevoli, a volte irriducibili – gli artisti che abbiamo nominato mostrano alcune analogie che qui interessa segnalare. La prima analogia si può riassumere nell'evidenza di una differente percezione dello spazio nella composizione pittorica o scultorea. La scomparsa della distinzione tra soggetto e sfondo, che pure potrebbe apparire semplicemente come un espediente

¹⁷⁹ Cfr. 1956. *La mostra Questo è il domani a Londra segna il culmine delle ricerche sui rapporti tra arte, scienza, tecnologia, design e cultura popolare intraprese dall'Independent group, precursore della Pop art inglese*, in H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. Buchloh, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Bologna, Zanichelli, 2006, p. 389.

¹⁸⁰ 1958. *Bersaglio con quattro facce di Jasper Johns esce sulla copertina della rivista Artnews: per alcuni artisti, come Frank Stella, Johns rappresenta un modello di pittura in cui figura e sfondo sono fusi in un'unica immagine-oggetto, per altri introduce l'uso dei segni quotidiani e delle ambiguità concettuali*, Ivi, p. 404 e sgg. Merita aggiungere che in un breve intervento del 1976 Patricia Kaplan già indicava un possibile parallelo tra la produzione artistica di Jasper Johns e quella narrativa di Robbe-Grillet. Cfr. P. Kaplan, *On Jasper Johns' According to What*, in «Art Journal», 3, 1976, pp. 247-250.

rappresentativo, dà in effetti la cifra di un intendimento sostanzialmente nuovo e dell'oggetto artistico e della sua peculiare funzione. Ciò che si modifica, come indica Jameson, è la "disposizione del soggetto" di fronte all'opera: non tanto, però, per l'impossibilità di un ipotetico "completamento ermeneutico", che in qualche modo, è pur sempre necessario al giudizio estetico, fosse anche nella forma, diciamo così, anti-filologica di un rapporto empatico, "erotico", con quell'oggetto, quanto perché, effettivamente, l'assenza di limiti tra sfondo e oggetto fa della rappresentazione artistica un feticcio dell'arte stessa, che si propone al pubblico in ogni sua forma come arte di secondo grado¹⁸¹. E, d'altra parte, ciò sovrintende una seconda analogia: vi è in verità una totale immersione dell'opera e delle proprie modalità compositive nella società di massa e nel suo sistema produttivo, sia nel caso in cui tale immersione voglia intendersi come formale contrapposizione (l'arte come antimercato, il New Dada o la letteratura *Beat*), sia, invece, quando si ponga come apparente ed aperto accoglimento, quando non esaltazione, delle nuove leggi del mercato (la Pop Art). Ha scritto Maurizio Calvesi che

con il New Dada e la Pop Art, che smettono la protesta ma non l'atteggiamento soggettivo dell'informale, l'avanguardia ha cercato un suo spazio "between art and life",

¹⁸¹ Per un chiarimento ulteriore si veda W. Iser, *Arte parziale - interpretazione totale*, in Id., *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica* [1978], Bologna, il Mulino, 1987, p. 44: «ma in che senso la pop art è ininterpretabile? Sembra che essa copi semplicemente gli oggetti e così soddisfi esattamente quelle aspettative attraverso le quali la maggior parte delle persone vede l'opera d'arte. Ma la pop art rende così scopertamente evidente questo scopo che il tema che ne emerge è quello del rifiuto della rappresentazione mediante l'arte. Producendo così un'esibizione delle intenzioni rappresentative dell'arte, la pop art spinge il significato sotto il naso dell'interprete, il cui unico interesse era di tradurre l'opera in quel significato. Quel che emerge è la qualità integrale dell'arte, laddove essa si oppone alla traduzione in significato referenziale. Ma quel che la pop art fa è confermare ciò che l'interprete cerca nell'arte, solo che lo conferma con tanto anticipo che all'osservatore non rimane nulla da fare se insiste nell'aggrapparsi alle sue norme convenzionali dell'interpretazione. L'effetto strategico di questa tecnica consiste nel dare uno shock all'osservatore che vuol mettere in gioco i suoi sperimentati e affidabili modi di vedere l'arte. Due importanti conseguenze si possono trarre da questa situazione. Prima di tutto la pop art tematizza la propria interazione con la supposta attitudine del suo osservatore: in altre parole, rifiutando esplicitamente anche di contenere un significato nascosto, essa indirizza l'attenzione sulle origini della stessa idea di significato nascosto, cioè le attese storicamente condizionate dell'osservatore. La seconda implicazione è che ogni volta che l'arte usa effetti esagerati di affermazione, tali effetti servono a uno scopo strategico e non costituiscono un tema in sé. La loro funzione è infatti di negare ciò che apparentemente affermano. Così la pop art segue una massima già formulata fin dal sedicesimo secolo da Sir Philip Sidney, nel suo *Defence of Poesie*: "...il Poeta, non afferma nulla».

secondo le parole di Rauschenberg, cioè poi nell'area del comportamento: finendo così per agire non sulla politica, ma, al limite, sulla moda e sul comportamento stesso, parallelamente a movimenti come quello hippy, o a fenomeno, come la musica pop, la cui influenza sul costume è stata addirittura tangibile e vistosa¹⁸².

È questo un altro dato da tenere presente nel senso della presunta *frattura epocale* che cerchiamo qui di dimostrare, perché – ancora una volta – si noterà come la tendenza alla parcellizzazione, implicitamente prescritta dalla dilatazione della produzione editoriale e artistica, partecipa alle esigenze stesse del mercato, il quale mercato, nel tardo capitalismo, allarga i propri orizzonti attraverso un'estensione del consumo in direzione delle classi sociali storicamente sottoposte, precedentemente escluse, in massima parte, dal godimento consumistico¹⁸³. Allo stesso tempo, tuttavia, tale dilatazione finisce per dar voce anche a quelle “sacche resistenziali”, a quella parte di borghesia “disaffiliata”¹⁸⁴ di cui parlava Marcuse, organizzata proprio in contrapposizione con la cultura dominante, avversa dunque alla percepita insensatezza di tale sistema produttivo e all'alienazione che procurerebbe. Già nel 1963, del resto, Cesare Vivaldi notava che la vera novità della recente sperimentazione pittorica consisteva nel fatto che

l'oggetto è degradato a referto, è messo tra parentesi, il che comporta una sospensione del giudizio. Ma una sospensione del giudizio che non riguarda il pittore, il quale viceversa (anche se sembri non voler prendere partito) la condanna. L'uomo-massa sospende il giudizio sull'oggetto, riesce addirittura a non vederlo più, a degradarlo alla sua mera funzionalità; incasella nei suoi ricordi di viaggio la foto di un paesaggio indistinguibile, pago di una nota in margine o di un segno convenzionale che gli ri-

¹⁸² M. Calvesi, *Ottico tattile, ottico sonoro*, in Id., *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 264.

¹⁸³ Si ricorderà M. Horkheimer – T. Adorno, *L'industria culturale*, in Eid., *Dialettica dell'illuminismo* [1944], Torino, Einaudi, 1997⁴, p. 128: «la costituzione del pubblico, che teoricamente e di fatto favorisce l'industria culturale, fa parte del sistema e non lo scusa punto».

¹⁸⁴ Si veda per esempio quanto scriveva, certo dalla propria specola umanistica, Fiedler a proposito di Burroughs. Cfr. L. Fiedler, *Aspettando la fine*, [1964], trad. L. Ballerini, Milano, Rizzoli, 1966, p. 172: «leggendo i suoi libri i giovani borghesi disaffiliati (cioè coloro che una volta si chiamavano bohémien e oggi si fanno chiamare beatniks) riescono a credere che la loro vita senza affetto, il loro interminabile amore per l'insuccesso, la repulsione che provano nei riguardi delle loro personalità deluse, e l'orgoglio implicito in quella repulsione, non sono disgrazie particolari dovute a ragioni ben precise, né semplici conseguenze di una vita oziosa condotta tra una società già accecata dal benessere economico, ma semplicemente dei sintomi di una più generale catastrofe cosmica».

cordi di che paesaggio si tratta. Il pittore pone in evidenza questa condizione di assurdità estrema, spostando la sua attenzione dall'oggetto a ciò che viene impiegato per designarlo¹⁸⁵.

È allora l'opposizione ad un canone comportamentale a sopravvivere, per dir così, sia il discorso artistico che quello strettamente politico: sarà pure una tendenza tipica di ogni generazione, quella di considerarsi come insanabilmente separata dalla precedente, ma, a parte i dati sociali di cui abbiamo detto – si pensi al successo di un film come *Gioventù bruciata* –, è il richiamo alla necessità di un inedito intendimento sociale del fenomeno artistico, a segnalare una rottura dettata piuttosto dalle condizioni del mercato dell'arte che dalla necessità di innovazione formale, ovvero di un avvicendamento in senso per dir così "evolutivo". Insomma, l'avvento del "gusto pop" non sembra dipendere dalla sola sperimentazione estetica portata avanti dai vari gruppi artistici, ma da una "mutazione epocale" del significato dell'opera d'arte all'interno della società dei consumi.

Allora, anche nella sua declinazione apparentemente più compromissoria e a-critica, identificata da taluni con la Pop Art americana, la cultura *radical-pop* andrà concepita come provvista di una sorta di linguaggio comportamentale che eccede il solo segno artistico e che tende a riconfigurare il giudizio estetico attraverso una inedita "oggettualità", ovvero proponendo *de facto* il superamento della distinzione tra cultura d'élite e cultura di massa¹⁸⁶ in maniera «insieme supercapitalistica e anticapitalistica»¹⁸⁷, come rileva Perniola a proposito di Warhol. Questi, infatti, da un lato propone un'arte che è come «una supermerce il cui valore economico è iperbolica-

¹⁸⁵ C. Vivaldi, *Intervento al Convegno "Arte e comunicazione"*, Firenze, 1963, in «Dopotutto», cit., p. 152.

¹⁸⁶ Cfr. S. Sontag, *Una cultura e la nuova sensibilità*, cit., p. 399: «la distinzione tra cultura "alta" e cultura "inferiore" (o di "massa", o "popolare") si fonda in parte su una particolare valutazione della differenza tra l'oggetto unico e quello prodotto in serie. In un'epoca di riproduzione tecnologica su vasta scala, l'opera dell'artista serio avrebbe avuto un valore particolare per il solo fatto di essere unica, di portare la sua firma personale, individuale. Le opere della cultura popolare (persino i film furono a lungo inclusi in questa categoria) erano considerate di scarso valore perché oggetti manufatti, privi di un'impronta individuale, prodotti collettivi destinati a un pubblico indifferenziato. Ma alla luce di quanto sta avvenendo nell'arte contemporanea, questa distinzione appare estremamente superficiale. Molte importanti opere d'arte degli ultimi decenni hanno un carattere decisamente impersonale. L'opera d'arte sta riaffermando la propria essenza in quanto "oggetto" (addirittura come oggetto confezionato o prodotto in serie, che attinge ispirazione dalle arti popolari) anziché come "espressione personale individuale"».

¹⁸⁷ M. Perniola, *Warhol e il post-moderno*, in Id., *L'arte e la sua ombra*, Torino, Einaudi, 2000, p. 42.

mente sproporzionato rispetto al valore dei materiali adoperati e al lavoro svolto per realizzarla»¹⁸⁸ mentre «dall'altro il fatto che essa utilizzi gli stessi materiali e le stesse forme dei prodotti dell'industria capitalistica ridicolizza quest'ultima sul suo stesso terreno, quello della speculazione e dello sfruttamento»¹⁸⁹. Lo scarto tra due modalità profonde di concepire l'arte, dunque, non avviene al livello del contenuto rappresentato, ma risulta "tematizzato" a livello della funzione dell'opera e del ruolo dell'artista stesso, attraverso una critica che se superficialmente si distanzia da quella delle avanguardie storiche, a livello profondo ne è la più diretta discendente, calcolati i vincoli inediti imposti dal sistema del capitalismo avanzato. Tanto che pare lecito domandarsi, a questo punto, se sia davvero tanto aleatoria l'interpretazione della condizione postmoderna fatta da Fredric Jameson, che, come si sa, prende avvio proprio dall'analisi di *Diamond Dust Shoes* di Warhol¹⁹⁰. E, concesso a Jameson, nel migliore dei casi, il diritto di indicare, attraverso il fenomeno artistico, una mutazione antropologica generale, non sarà limitante, per non dire cieca, l'idea che ciò debba valere solo per il contesto statunitense¹⁹¹?

Per rispondere a tali questioni si potrebbe semplicemente richiamare alla memoria quanto scriveva Jean Baudrillard a proposito del contenuto sociale della Pop Art americana¹⁹², oppure ciò che ha più volte sottolineato Maurizio Calvesi

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ A proposito di ciò si veda anche L. Massidda, *Modernismo/Postmodernismo*, in *Dicotomie del moderno*, a cura di V. Giordano e L. Massidda, Napoli, Liguori, 2010, pp. 158 e sgg.

¹⁹¹ Cfr. J. Baudrillard, *La Pop: un'arte di consumo?*, in Id., *La società dei consumi*, cit., p. 129: «se gli oggetti fabbricati "parlano americano", è perché essi non hanno altra verità che questa mitologia che li sommerge - e il solo processo rigoroso è di integrare questi discorsi mitologici e integrarvi. Se la società dei consumi è insabbiata nella propria mitologia, se essa è sprovvista di prospettiva critica su se stessa, e se è giustamente là la sua definizione, non può esservi arte contemporanea se non compromessa, complice, nella sua esistenza stessa e nella sua pratica, con questa evidenza opaca». In questo senso: «l'"americanità" è la logica stessa della cultura contemporanea, né si può accusare gli artisti pop di metterla in evidenza».

¹⁹² Ivi, pp. 132-133: «non si potrebbe accusare Warhol o gli artisti pop di malafede: la loro esigenza logica si scontra con uno statuto sociologico e culturale dell'arte contro cui non possono nulla. È proprio questa impotenza ad essere rispecchiata dalla loro ideologia. Proprio quando essi cercano di dissacrare la loro pratica, la società li sacralizza sempre più [...] Molto semplicemente gli artisti pop dimenticano che perché il quadro cessi di essere un supersegno sacro (oggetto unico, firma, oggetto di un traffico nobile e magico) non è sufficiente né il contenuto né l'intenzione dell'autore: a decidere sono le strutture di pro-

reindirizzando correttamente la matrice *hippy* e quella *pop* ad un medesimo contesto¹⁹³. Si potrebbe cioè ricontestualizzare il rapporto ambiguo tra arte e società di massa ponendo in parallelo i fenomeni che apparirono come i più radicali in campo estetico nel momento primigenio del neocapitalismo e quindi della postmodernità, anche nel tentativo di restituire alle neoavanguardie europee il loro aspetto *pop* e per converso alle manifestazioni propriamente riconosciute come *pop* la loro giusta dose di radicalismo¹⁹⁴. Certo, così facendo, si concederebbe il fianco alle obiezioni sia di chi interpreta le neoavanguardie come movimenti di avanguardia in senso storico, estranee perché politicamente distanti alla nuova sensibilità *pop*, sia di chi esalta il manierismo postmodernista della stagione del riflusso, al contrario impregnato di motivi *pop* nella loro declinazione più *kitsch* e acritica. Il rischio quindi è quello di trovarsi al centro del reciproco scambio di accuse tra queste due posizioni: le prime colpevoli di non comprendere le condizioni storiche della contemporaneità, le seconde ree di aver saturato lo spazio essenziale della critica, della contrapposizione e del dissenso, in un dibattito forse irrimediabilmente inquinato da uno scontro bipolare sterile e senza uscita, che appiattisce le sfumature piuttosto che marcarle.

duzione della cultura. Al limite, solo la razionalizzazione del mercato della pittura, come di un qualsiasi altro oggetto industriale, potrebbe dissacrarla e far diventare il quadro un oggetto quotidiano».

¹⁹³ Cfr. M. Calvesi, *Strutture come concetti*, in Id., *Avanguardia di massa*, cit., p. 169: «La posizione dell'artista pop è estremamente vitale ma ambigua, talvolta evasiva, e ricombacia (non per nulla gli hippies sono nati negli stessi anni e appartengono alla civiltà pop) con la poetica della droga, della non violenza, del ritorno ad elementari istanze biologiche. Anche il pensiero, la coscienza, si presenta nella pop art come una dimensione fisiologica, indissolubile dalla percezione».

¹⁹⁴ Su questo punto si veda anche E. Sanguineti, *Rap e poesia*, in <<http://www.iperbole.bologna.it/iperbole/boll900/sanguin.htm>>: «del resto, molta della *pop art*, intesa non soltanto nel senso pittorico, ma di arte pop, nell'accezione in cui si impiega questa parola quando si parla oggi del folclore di massa, è degna di grande attenzione; e c'è uno scambio continuo, qualche volta consapevole qualche volta inconsapevole, tra le espressioni tradizionali d'arte e le espressioni di massa legate al consumo e alla cultura dei giovani. [...] D'altra parte è importante ricordare che in una certa letteratura americana all'epoca della cultura *beat*, ci sono stati autori, come Kerouac e Ginsberg, che dichiaravano di essersi ispirati molto al ritmo del jazz o alla pop music, proprio come ritmo di scrittura; ci sono esempi, in poesia come in prosa, di una letteratura che ha subito questo influsso della ritmica musicale, sul terreno del romanzo e della narrativa, come su quello poetico e credo che, in questa direzione, si possano ottenere degli sviluppi ancora più ricchi. [...] Io tendo sempre più ad insistere sul momento anarchico come momento di pulsione della grande arte critica del Novecento. Se questo momento ha trovato incarnazione, non è stato tanto nella forma della canzone "all'italiana", quanto piuttosto nelle esperienze di certo rock violento e oggi, semmai, del rap e di altre espressioni di questo genere».

In ogni caso, accettando tale rischio, interessa qui insistere sul fatto che «la pop art è un'arte che ha accettato la condizione di massa»¹⁹⁵ e che perciò «ha completato, eliminando assurde esclusioni, quell'apertura altrimenti spregiudicata dell'arte contemporanea sugli orizzonti della moderna tecnologia»¹⁹⁶. L'aspetto diciamo tautologicamente popolare della Pop Art sovrintende a una nuova sensibilità generale, la quale, lungi dal configurarsi come fenomeno peculiarmente americano, si diffonde rapidamente in tutto il mondo occidentale¹⁹⁷. Come affermava Susanna Zatti alcuni anni fa:

il Pop Art si caratterizza a due livelli, l'uno iconografico e l'altro linguistico, si deve considerare che mentre il primo – quello dell'assunzione di un'imagerie oggettuale desunta dai mass media – è proprio del fenomeno americano, perché legato ad una situazione socio-economica che in Europa si tarda a raggiungere, il secondo, invece, nato dalla consapevolezza del ruolo dell'artista all'interno della società, si diffonde pressoché negli stessi anni in Europa e in America, specie in quei paesi dove la crisi della cultura informale si è fatta particolarmente sentire¹⁹⁸.

Solamente una lettura meramente contenutistica potrebbe ridurre la portata rivoluzionaria dell'affermarsi della sensibilità *radical-pop*. È piuttosto il livello linguistico a rappresentare il nodo concettuale ed epistemologico che merita qui di affron-

¹⁹⁵ M. Calvesi, *Ottico tattile, ottico sonoro*, in Id., *Avanguardia di massa*, cit., p. 204.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ Cfr. R. Barilli, *I nuovi maestri, in Pop art e oggetto. Artisti italiani degli anni Sessanta*, Milano, Mazzotta, 1996, p. 9: «dobbiamo riportarci agli inizi degli anni Sessanta, quando ormai i fantasmi della seconda guerra mondiale si sono allontanati, la ricostruzione è avvenuta, le industrie sono ripartite, e anzi entrano in una fase di prosperità quale non si era mai avuta in precedenza, neanche negli anni migliori del periodo “tra le due guerre”. Scozza l'ora del boom, le catene di montaggio sfornano sul mercato tonnellate di merce, si tratti delle auto o degli elettrodomestici o degli articoli di abbigliamento, per non parlare dell'inevitabile accompagnamento fornito a tutto ciò dai messaggi pubblicitari, per la prima volta, infatti, l'industria dimostra di essersi spinta anche nei settori del consumo mentale; è ormai nata insomma anche l'industria culturale. Si aggiunga che tanta vastità di produzione si indirizza a un pubblico a sua volta enormemente allargato, ormai proteso a superare i confini di classe. Certo, sarebbe stato possibile voltare le spalle a questa avanzata del “grande numero”, della produzione di massa, chiudendosi in atteggiamenti di aristocratico ripudio; ma gli artisti allora sulla soglia dei trent'anni intuirono che si sarebbe trattato di una reazione sterile, inutile, e che invece urgeva imparare a coesistere, e a creare di conserva, con quell'immane flusso di oggetti mercificati. E fu la pop art, l'arte che appunto prendeva atto della nascita ormai avvenuta di un simile universo di consumi “popolari”».

¹⁹⁸ S. Zatti, *Il pop art e l'Italia*, in *Il pop art e l'Italia*, a cura di R. Bossaglia e S. Zatti, Milano, Mazzotta, 1983, p. 17.

tarsi, poiché è attraverso di esso che si rimette completamente in discussione il ruolo dell'operatore artistico, dell'opera e della sua fruizione. Ciò del tutto indipendentemente dalle declinazioni "iconologiche" che potranno pur essere differenti, ovviamente, da contesto a contesto. Se così, poniamo, la *Coca-cola* di Schifano non incarna socialmente i significati della *Coca-cola* di Warhol, ciò dipenderà piuttosto dalla risposta sociale al singolo fenomeno artistico, che dal livello iconologico rappresentato, in accordo con un'idea di sociologia dell'arte riassunta perfettamente da Edoardo Sanguineti:

possiamo perfettamente accettare l'idea, per un momento, che la personalità di un produttore di messaggi verbali sia definibile attraverso i suoi scarti, la sua patologia: il suo stile insomma. Ma qui aggiungeremo subito che quello che importa, poi, è il momento in cui questa patologia cessa di essere tratto individuale, acquista un significato oggettivamente sociale, viene socializzata: funziona come un organismo simbolico (come un generatore di meccanismi simbolici) capace di significazioni collettive, interpersonali, transindividuali, sociali. È probabile che si possa affermare: non c'è niente di ideologico che prima non sia stato nel patologico. Ciò che nasce, patologicamente come stile, agisce come ideologia. In un tratto patologico di stile importa il momento dell'accoglimento sociale: il momento in cui il gruppo, la classe, fa di quello stile il proprio segno ideologico, si tratti del cantautore di successo o del Montale in antologia. Il resto, alla lettura, è silenzio¹⁹⁹.

Non è insomma il mero contenuto rappresentato, la Coca-cola, a costituire la specificità dell'arte pop, ma il gesto linguistico che consiste appunto nell'offrire come opera d'arte un oggetto già noto a livello di società di massa, deprivato di mediazione estetica e, tuttavia, elevato al rango di oggetto artistico, con tutto il proprio ambiguo portato commerciale. Così, quando l'iconologia della società di massa, di cui le stilizzazioni della Pop Art non sono che l'emblematica sintesi, viene utilizzata dalle neoavanguardie europee, si sottrae alla propria natura popolare per diventare, diciamo con Baudrillard, porzione significativa di una serie di «contenuti (ideologici, sentimentali, morali, storici) dei temi stereotipati»; e ciò è sufficiente a dissuadere

¹⁹⁹ E. Sanguineti, *Alcune ipotesi di sociologia della letteratura* [1976], in Id., *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 186-187.

dall'eventuale entimema che interpreta un contenuto come popolare solo perché scaturisce da un'iconologia *pop*²⁰⁰:

la Pop non è un'arte popolare. Giacché l'ethos culturale popolare (ammesso che esista ancora) riposa precisamente su un realismo senza ambiguità, sulla narrazione lineare (e non sulla ripetizione o sulla diffrazione dei livelli), sull'allegorico e il decorativo (questo non appartiene alla Pop Art, perché queste due categorie rinviano a "un'altra cosa" d'essenziale), e sulla partecipazione emotiva legata alla peripezia morale. È a un livello veramente rudimentale che l'arte Pop può essere presa come arte figurativa: una rappresentazione colorata, una cronaca ingenua della società dei consumi, ecc. È vero che gli artisti pop si sono compiaciuti anche di pretenderlo. Il loro candore è immenso, la loro ambiguità anche²⁰¹.

Questo non vuol dire, però, che sarà meno "avanguardista" la neoavanguardia che accetti ciò che abbiamo chiamato "linguaggio" *pop*. Anzi, se tale linguaggio nasce, ripetiamo con Zatti, «dalla consapevolezza del ruolo dell'artista all'interno della società», allora andrà pensato come essenziale per l'avanguardia degli anni Cinquanta e Sessanta, in quanto i conti con le condizioni poste dal mercato e la modificazione della funzione dell'opera d'arte avviata col boom economico dovevano esserle consustanziali. Ne è un esempio evidente il «rapporto intensissimo» che «già alla fine degli anni '50» si instaura tra artisti americani come Twombly e la cosiddetta "scuola romana di Piazza del Popolo"²⁰². Scuola che, per più di un verso, si

²⁰⁰ A ciò si aggiunga anche ciò che scrive Alberto Arbasino a proposito della costruzione industriale dell'arte popolare. Cfr. A. Arbasino, *Certi romanzi*, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 29: «non considerando la vera, genuina Arte Popolare (cioè la pittura o la canzone espresse dal popolo per il popolo e generalmente anonime), ecco i cosiddetti "romanzetti da serve", cioè non solo la narrativa sentimentale, i giornalotti amorosi, i film lacrimosi, i periodici di enigmistica e di "suspense", ma i ballabili delle balere, gli almanacchi dei parrucchieri, l'architettura delle villette al mare: prodotti che non hanno più nulla di *individuale*, e vengono confezionati in serie per le Masse. Ma non *dalle* Masse stesse: da un'industria che si fa una certa immagine delle Masse, e le sfrutta in base al principio del "dare al pubblico ciò che il pubblico chiede" (quando si sa benissimo che il pubblico "chiede" i prodotti che è stato condizionato a chiedere, e che tendono a trasformare come in ogni società industriale moderna l'Individuo in Uomo-Massa). Ma mentre l'Alta Cultura è sempre esistita come "appannaggio" di un ceto privilegiato di "persone colte", la Cultura di Massa prodotta da tecnici specializzati al servizio dell'industria si sostituisce alla genuina Arte Popolare (prodotta invece "dal basso" in epoche più antiche), e la distrugge, in coincidenza con la Rivoluzione Industriale e dei suoi nuovi sviluppi nei singoli paesi».

²⁰¹ J. Baudrillard, *La Pop: un'arte di consumo?*, in Id., *La società dei consumi*, cit., p. 134.

²⁰² Cfr. S. Zatti, *Il pop art e l'Italia*, cit., pp. 19-20.

legava al gruppo dei *Novissimi*: basti pensare che nel 1963 il catalogo della «mostra di “13 pittori a Roma”, alla galleria La Tartaruga», nella quale furono esposte «opere di Angeli, Festa, Fioroni, Mambor, Mauri, Rotella ed altri», è corredato da «poesie di Balestrini, Giuliani, Pagliarani, Porta e Sanguineti», ovvero che l’anno successivo «Balestrini commentava con righe di poesia la personale di Schifano alla Galleria Odyssea nel ’64 e quella della Fioroni alla Tartaruga»²⁰³.

Il paradosso, con buona pace di Compagnon, non sarà tanto quello di aver potuto concepire «come facente parte di una controcultura sovversiva della cultura borghese»²⁰⁴ manifestazioni come la Pop Art o i romanzi di Sollers – a cui si potrebbe aggiungere anche buona parte dei *nouveaux romans*, della narrativa della neoavanguardia italiana per non dire dell’opera di un Burroughs o di un Kerouac –, quanto quello per cui, oggi, non si riesce più a percepire la carica sovversiva che di fatto tali manifestazioni possedevano²⁰⁵. Segno evidente della capacità del capitale di riassorbire gli strappi al proprio sistema estetico in maniera tanto coercitiva quanto invisibile²⁰⁶.

²⁰³ Ivi, p. 20.

²⁰⁴ A. Compagnon, *I cinque paradossi della modernità*, cit., p. 122.

²⁰⁵ In questo senso si dovrà tener presente anche quanto scrive Arbasino nel suo *Off-off*: «la situazione pare interamente cambiata dai tempi in cui Marcel Duchamp espose il suo orinatoio di maiolica a una mostra d’arte newyorkese, col preciso intento di *provocare il pubblico*... Una differenza fra l’Arte Dada e l’arte Pop sembra propria questa: se oggi Warhol o Lichtenstein – o Duchamp stesso – presentassero il medesimo orinatoio a una qualunque Biennale o Triennale, nessun pubblico si sentirebbe *provocato* [...]. In compenso, molti artisti, specialmente registi, esercitano un’arte chiaramente “di contestazione”. Cioè con un criterio “provocatorio” esplicito, identico a quello di Duchamp e Tzara giovani. Senza entrare qui nel merito della portata *reale* di molte contestazioni superficiali o presunte o finte, è curioso notare come generalmente proprio i registi “di contestazione” siano suscettibilissimi –non solo alla minima contestazione – ma addirittura alla più lieve critica nei confronti della loro opera [...]. Ogni rapporto fra provocazione e pubblico si capovolge radicalmente, quando il pubblico provocato applaude, disposto (stancamente) a tutto, e l’artista provocatore s’offende, e convoca le conferenze-stampa per proclamarlo». Cfr. A. Arbasino, *Off-off*, cit., pp. 238-239.

²⁰⁶ Si veda ancora quanto ha scritto Baudrillard a proposito di Andy Warhol, ed in particolare relativamente alla distinzione che si deve porre tra la prima e l’ultima produzione dell’artista americano. Cfr. J. Baudrillard, *illusione, disillusione estetiche* [1997], Milano, pagine d’Arte, 1999, pp. 20-22: «quando Warhol, negli anni Sessanta, dipinge le sue Soupes Campbell, quello è un aspetto eclatante, geniale, della simulazione e di tutta l’arte moderna: con un colpo solo, l’oggetto merce, il segno-merce, viene ironicamente sacralizzato – ed è proprio il solo rituale che ci resti, il rituale della trasparenza. Ma quando dipinge le Soup Boxes, nel 1986, in quella simulazione non c’è più il lampo di genio, ma lo stereotipo. Nel 1965, egli affrontava il concetto di originalità in modo originale. Nel 1986, riproduce la non-originalità

Accanto alle «narrazioni da fumetto pop»²⁰⁷ di Alain Robbe-Grillet, viene in mente, per fare un esempio italiano, l'esordio letterario di uno scrittore come Adriano Spatola, del cui impegno politico non è lecito dubitare. La copertina del suo primo romanzo, *l'Oblò*, pubblicato in piena epoca neoavanguardista (1964) per la collana "Le comete" Feltrinelli, reca – sopra ad un disegno di Peter Saul – una scritta che appare come la riprova di quanto abbiamo tentato qui di descrivere:

uno scrittore giovanissimo un romanzo nuovo divertente tra la tecnica dell'assemblage e il romanzo pop: la fantascienza dell'attualità l'automatismo dei mass-media, dalla bibbia in dispense alla simbologia dello strip-tease la deflagrazione della storia.

in modo non-originale. Nel 1965, tutto il trauma estetico della irruzione della merce nell'arte viene trattato in modo al tempo stesso ascetico e ironico (l'ascetismo della merce, il suo lato al tempo stesso puritano e magico – enigmatico, diceva Marx) e semplifica così, tutto di un colpo, la pratica artistica. La genialità della merce, il genio maligno della merce suscita una nuova genialità dell'arte – il genio della simulazione. Ma di questo non resta più niente nel 1986: qui c'è semplicemente il genio pubblicitario che viene a illustrare una nuova fase della merce».

²⁰⁷ F. Jameson, *La lettura e la divisione del lavoro*, in Id., *Postmodernismo*, cit., p. 159.

Parte II
“Fabula rasa”: poetica e retorica del Nuovo Romanzo

1. Nuovo vs. Sperimentale (e l'avanguardia?)

*Io credo che sia sempre più sano
mostrarsi vivi che nuovi.*

A. ARBASINO

*Come writers and critics
Who prophesize with your pen
And keep your eyes wide
The chance won't come again
And don't speak too soon
For the wheel's still in spin
And there's no tellin' who
That it's namin'.
For the loser now
Will be later to win
For the times they are a-changin'*

BOB DYLAN

1.1 “Uccidere Balzac”

Ci sono diverse maniere per dichiarare che il romanzo è morto: si può innanzitutto canzonarlo, fingendo invece di conformarsi alla sua struttura, come fanno Nabokov e John Barth; oppure materializzarlo, ovvero convertirlo in una raccolta di oggetti, come fa Robbe-Grillet; si può, da ultimo *esploderlo*, come fa William Burroughs, per lasciare soltanto dei brandelli di esperienze e il miasma della morte²⁰⁸.

Queste parole di Leslie Fiedler si possono intendere come il riassunto, efficace quanto conciso, di un sospetto che nella seconda metà negli anni Sessanta si concre-

²⁰⁸ L. Fiedler, *Aspettando la fine*, cit., p. 174.

tizzava, in certi ambienti, addirittura in convinzione, in certezza: con la crisi della cultura umanistica, con l'avvento della società di massa, il romanzo, da intendere anche in quanto genere letterario indissolubilmente legato all'ascesa politica della borghesia e al suo dominio, sarebbe scomparso. È sintomatico che uno studioso come Fiedler non si affatichi a descrivere nel dettaglio le cause di questa "morte", né sembra importargli troppo con quale epitaffio si decida di salutarla: come per le montaliene religioni del "Dio unico", variano "cuochi e cotture", ma resta indubitabilmente la stessa percezione: un esaurimento che, all'interno dei paesi industrializzati, anche al di là del contesto specifico e delle peculiarità delle letterature nazionali, segna la nuova stagione culturale e artistica in genere. "Canzonare", "materializzare" o "esplodere" il romanzo sono per Fiedler tre declinazioni di uno stesso rilievo, tre possibili operazioni di fronte ad una stessa idea, quella, cioè, del tramonto di un genere letterario che aveva segnato profondamente la modernità. E dire che solo pochi anni prima il critico poteva essere ben convinto di vivere l'"era del romanzo" e in particolare l'"era del romanzo americano"²⁰⁹!

La diagnosi, forse apparentemente affrettata, è tutt'altro che peregrina. Essa può rintracciarsi infatti in numerosi contesti tra Stati Uniti e Europa, come funzione specifica della letteratura di quegli anni, nodo angolare della dialettica tra percezione della fine, consapevolezza di un nuovo inizio e, dall'altra parte, strenua e reazionaria difesa dei valori umanistico-borghesi che del romanzo avevano contrassegnato l'ascesa e il successo; una sorta di materializzazione, dunque, di uno spirito del tempo intriso per l'appunto di ciò che abbiamo definito "ottimismo apocalittico". Scriveva John Barth nel 1967:

²⁰⁹ Cfr. Id., *Il Romanzo e l'America*, in Id., *Amore e morte nel romanzo americano* [1960], trad. V. Poggi, Milano, Longanesi, 1963, p. 21: «tra il romanzo e l'America esiste un nesso intimo e tutto particolare. Nuova forma letteraria quello, nuova civiltà questa, i loro inizi coincidono con gli inizi dell'epoca moderna, e invero contribuiscono a definirla. Viviamo non solo nell'era dell'America ma anche nell'era del romanzo, in un momento in cui la letteratura di un paese che non vanta una vera e propria epica né una tragedia in versi degna di memoria è divenuta il modello di mezzo mondo. L'era del romanzo americano è stato intitolato da un critico francese un libro sulla prosa contemporanea; e dappertutto nel mondo occidentale vi sono degli scrittori che si allontanano deliberatamente dalla loro tradizione narrativa per seguire la nostra, o almeno qualcosa che essi prendono per tale».

può darsi che il tempo del romanzo come arte maggiore sia finito, come i “tempi” della tragedia classica, dell’opera, o come è successo al sonetto. Non che vi sia in ciò motivo di allarme, a parte forse per certi romanzieri, e un modo per reagire a tale opinione potrebbe essere di scrivere un romanzo su questo tema. Se storicamente il romanzo muoia e continui a vivere mi pare irrilevante; ma se diversi scrittori e critici *sentono* tutto ciò apocalitticamente, questa opinione diventa un fatto culturale di notevole importanza, come la *sensazione* che la civiltà occidentale stia per morire²¹⁰.

Nessuna sorpresa, perciò, nel trovare conferma di questa presunta “morte del romanzo” in ambito neoavanguardista²¹¹. Basterà capovolgerla di segno: rispetto al fondo elegiaco echeggiato dalle parole di Fiedler, la neoavanguardia italiana si interroga, infatti, e senza malinconie di sorta su come poter oltrepassare il genere romanzo, inteso in questo senso come costruzione letteraria “edificante” e “omologa” alla struttura borghese della società. Ricapitolando molto sinteticamente le posizioni emerse al convegno dedicato dal Gruppo 63 al romanzo sperimentale (3-6 settembre 1965), Andrea Barbato ha notato che:

Giuliani parlò, ad esempio, dell’inevitabile “funzione edificante” del romanzo. Arbasino sostenne che il romanzo oggi medita su se stesso, la vera trama essendo data dalla riflessione dell’autore sulla struttura narrativa. Sanguineti si chiese come potesse essere possibile lo sperimentalismo, se il romanzo è immancabilmente una struttura omologa della società borghese, se la rivoluzione non è ancora cominciata, e se il giuoco dell’immaginazione non è mai veramente libero. Egli ripropose poi come ipotesi di lavoro un romanzo che torni a utilizzare il mito e antropologia come storia, ma si disse pessimista sull’avvenire della narrativa. Anche per l’avanguardia il romanzo stava quindi sul letto di morte. Pagliarani affermò che occorre progettare sempre nuovi significati per non soffocare la funzione sociale e d’opposizione dell’opera. Tagliaferri aggiunse che, perché l’opera non sia gratuita, il progetto dev’essere completo, linguistico e ideologico insieme. Colombo disse che i moduli espressivi si consumano rapidamente e che occorre un tipo di immaginazione rivolta all’avvenire. Balestrini difese l’autonomia dei puri meccanismi verbali, Celli insisté

²¹⁰ J. Barth, *La letteratura dell’esaurimento* [1967], in *Postmoderno e letteratura*, trad. P. Ludovici, cit., p. 56.

²¹¹ A proposito dell’inclinazione apocalittica della narrativa sperimentale del Gruppo 63 e della neoavanguardia si veda A. Gialloredo, *Le parole della fine*, in Id., *I cantieri dello sperimentalismo*, Milano, Jaka Book, 2013, pp. 251-349.

sull'uso di materiali extraletterari nel romanzo. Fiorirono insomma progetti diversi per il futuro dello sperimentalismo²¹².

Il “letto di morte” pensato dalla neoavanguardia italiana per il romanzo, rispetto a quello descritto dal critico statunitense, è complicato da una serie di ragioni in senso lato ideologiche, che in buona parte erompono, ancora una volta e non a caso, dalla natura “avanguardista” della neo-avanguardia italiana, e che sono poi il contrassegno distintivo di una apparente discrepanza²¹³ tra questo contesto, quello francese e quello americano²¹⁴. L'assenza di una «ideologia comune» e di una «poetica omogenea», come a suo tempo ebbe a notare Luciano De Maria²¹⁵, s'accompagna nel Gruppo 63 all'impulso volontaristico di porsi come soggetto singolo in quanto gruppo d'avanguardia, e dunque al tentativo di tracciare una teoria del “romanzo sperimentale” che raccolga entro certi confini l'attività di tutti gli affiliati. Tentativo che

²¹² A. Barbato, *Appunti per una storia della nuova avanguardia italiana*, in *Avanguardia e neoavanguardia*, cit., pp. 187-188. Corsivo nostro. Per una più meticolosa ricostruzione delle posizioni emerse durante il Convegno si veda M. Borelli, *Prose dal dissesto. Antromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, Modena, Mucchi, 2013, pp. 39 e sgg. Per una breve sintesi delle principali caratteristiche del romanzo della neoavanguardia si veda anche A. Asor Rosa, *La storia del «romanzo italiano»*, in *Il romanzo. Storia e geografia*, a cura di F. Moretti, vol. III, Torino, Einaudi, 2002, pp. 297 e sgg.

²¹³ Si ricorderà in merito anche l'obiezione mossa allo statuto del Gruppo 63 da Maria Corti. Cfr. M. Corti, *La lingua e gli scrittori, oggi* [1965], in Ead., *Nuovi metodi e fantasmi* [1969], Milano, Feltrinelli, 2001³, p. 102: «problema più complesso, perché legato a un vasto movimento delle arti, è il formalismo nuovo della cosiddetta “avanguardia”, termine in sé del tutto improprio, considerato tale anche da alcuni addetti ai lavori, ma ormai assunto nell'uso linguistico come moneta circolante. Con un supplemento di proprietà per la denominazione “Gruppo 63”, dato l'aspetto aleatorio della unità metodologica che dovrebbe essere sottesa ai prodotti dei trentaquattro sottoscrittori del Gruppo; donde il deviazionismo già vistoso a un anno di distanza e con effetti probabilmente positivi per le menti del Gruppo pensanti in proprio».

²¹⁴ Negli Stati Uniti, negli stessi anni, il clima *beat*, pur in fase calante, diventa il *background* ideale per la generazione di scrittori di qualche anno più giovani rispetto a Ginsberg e compagni. Si pensi a quanto scrive Thomas Pynchon a proposito del suo *Lento apprendistato*. Cfr. T. Pynchon, *Introduzione a Id., Un lento apprendistato* [1984], trad. R. Cagliero, Roma, e/o, 1988, pp. 9-10: «il movimento beat lo apprezzai soltanto come osservatore esterno. Come tanti altri, passavo molto tempo nei jazz club, sorseggiando le due birre della consumazione obbligatoria. La sera mettevo occhiali da sole con la montatura a corno. Andavo alle feste nei lofts, dove le ragazze portavano strani vestiti. Ero profondamente sensibile a ogni forma di umorismo provocata dalla marijuana, anche se all'epoca le discussioni che provocava erano inversamente proporzionali alla disponibilità di quell'utile sostanza. A Norfolk, in Virginia, nel 1956, avevo scoperto in una libreria il numero uno della “Evergreen Review”, uno dei primi spazi dove la sensibilità beat poté esprimersi. Quella lettura mi aprì gli occhi».

²¹⁵ Cfr. L. De Maria, *Ricognizione sui testi*, in *Avanguardia e neoavanguardia*, cit., pp. 138-140.

naturalmente non poteva non condurre ad una sorta di insolubile dialettica tra teorizzazione e prassi, del resto costitutiva dell'idea stessa di avanguardia. Nel caso della produzione romanzesca, però, l'estrema eterogeneità delle prove consegna alla storiografia letteraria una vastità di problemi che eccede quella rintracciabile in ambito poetico. Lì, infatti, la sola antologia dei *Novissimi* non esauriva ma certo, come una sorta di nucleo attorno al quale far gravitare altre e differenti esperienze, giustificava un lavoro comune, condotto e sul piano delle "poetiche" e su quello dei componenti. Qui, invece, la "via per il nuovo romanzo" sembra procedere per strade molto più tortuose, le opere diventando talvolta «dimostrative» di un bisogno teorico, come confessava lo stesso Angelo Guglielmi, tal altra imitative di problemi filosofici sorti in contesti diversi dal nostro. Già nel 1965 Maria Corti poteva a ragione evidenziare che:

nell'annata 1963, per esempio, si recitavano radicali orazioni funebri sul romanzo, che un discreto corteo di letterati accompagnò all'obitorio. Nell'annata 1964 se ne è decretata la resurrezione. Un notevole ruolo in questi fenomeni, che appaiono piuttosto improvvise sostituzioni di problemi che maturate innovazioni (quando non siano avvenimenti nel territorio autobiografico di singoli scrittori, in tal caso in sé validissimi), spetta spesso a non bene assimilati influssi stranieri. E al proposito si vorrebbe non avvenissero confusioni fra il fenomeno, di estrema necessità e fecondità, della circolazione delle idee al di là di ogni frontiera nazionale, e quello della loro passiva importazione²¹⁶.

E poco più sotto, la studiosa aggiungeva che riguardo «alla questione 1963 della morte del romanzo, è chiaro come essa sia di netta importazione francese»²¹⁷. L'interpretazione di Corti, del resto, può essere comodamente suffragata dall'analisi del dibattito che emerge dal convegno palermitano del settembre 1965, e, in verità, sembra profilarsi già a partire da fine anni Cinquanta. Il costante interesse degli intellettuali legati al gruppo del «verri» per le vicende intellettuali francesi può essere esemplificato da una lettera inviata da Edoardo Sanguineti a Luciano Anceschi e datata 11 gennaio 1959. Nel fare il punto sulla situazione stagnante della prosa in Italia

²¹⁶ M. Corti, *La lingua e gli scrittori, oggi*, cit., p. 99.

²¹⁷ Ivi, p. 100.

lo scrittore di Genova segnala al corrispondente che in Francia si sta delineando un cambiamento di rotta:

io credo che oggi, nella palude narrativa in cui siamo, occorre anche in questa direzione prendere il toro del racconto per le corna. Qualcosa, Lei sa, accade in Francia, e di peso non indifferente²¹⁸.

Ma cosa era successo veramente in Francia? Cosa di quel contesto fu veramente importato dal Gruppo 63? E, infine, perché un critico americano come Fiedler poteva ravvisare un comune percorso del romanzo francese e di quello statunitense in direzione di un epocale suicidio del genere stesso?

Quando Sanguineti scrive quella lettera, l'azione dirompente del *Nouveau Roman* aveva già trovato, oltralpe, una parte non secondaria della critica in grado di accoglierla. L'assegnazione nel 1955 del Prix des Critiques al secondo romanzo di Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, aveva acceso, infatti, un ampio dibattito, del quale la presunta "morte del romanzo" si concretava come uno dei fuochi. Se la contrapposizione non raggiunse le tinte più colorite – nessun episodio iconoclasta paragonabile al goliardico "Premio Fata"²¹⁹, per intenderci – di certo essa metteva in campo posizioni maggiormente divaricate che negli altri contesti. Ciò considerando che la necessità di superare le modalità narrative tradizionali espressa da Robbe-Grillet trovò non pochi accolti tra gli intellettuali e gli accademici, pur in un contesto in cui la maggioranza preferiva trincerarsi dietro posizioni di sdegnoso rifiuto o di dura reazione. Come ha raccontato lo stesso scrittore nell'autobiografia romanzata *Lo specchio che ritorna*, dopo l'assegnazione del premio, nel maggio 1955, «Henri Clouard diede clamorosa-

²¹⁸ E. Sanguineti, *lettera a Luciano Anceschi dell'11 gennaio 1959*, in Id., *Lettere dagli anni Cinquanta*, a cura di N. Lorenzini, Genova, De Ferrari, 2009, p. 172.

²¹⁹ Cfr. U. Eco, *Prolusione*, in *gruppo 63 quarant'anni dopo*, cit., pp. 38-39: «qualche anno dopo gli amici fiorentini, con la complicità mia e di Camilla Cederna, avevano organizzato un Premio Fata, da opporre al Premio Strega, e da essere conferito al libro più brutto dell'anno. Niente di più di un'idea goliardica, e la giuria aveva fatto apposta ad assegnarlo a Pasolini. E Pasolini, polemista così combattivo e per tanti versi attento alle nuove provocazioni culturali, non aveva resistito e – sapendo che il premio sarebbe stato assegnato a lui – aveva inviato per la sera della premiazione una lettera che spiegava perché il verdetto fosse ingiusto. Come si vede non si può negare una componente goliardica a tante provocazioni del Gruppo, ma il Gruppo andava a finire sulle pagine dei giornali non per le sue imprese da studente beffardo, bensì per le reazioni scandalizzate dei presidi colpiti dalla beffa».

mente le dimissioni dalla giuria» mentre «il più pacato Émile Henriot» in alcuni articoli apparsi su «Le Monde» invocava per lui «il manicomio e il tribunale, se non la corte d'assise»²²⁰. Al contrario, Roland Barthes e Maurice Blanchot presero le difese de *Le Voyeur*. Pur da presupposti differenti, i due critici redassero articoli elogiativi su «Critique» e sulla «Nouvelle revue française», mentre Camus e Breton spendevano per Robbe-Grillet «parole calorose d'incoraggiamento»²²¹. La “morte del romanzo”, in Francia, non era dunque veicolata soltanto dall'esigenza di superare la struttura narrativa tradizionale, ovvero, per citare un celebre motto robbe-grilletiano, di “uccidere Balzac”²²², epitome di un vero e proprio assassinio da compiere sul genere letterario che aveva trovato la propria perfetta declinazione realistico-borghese proprio con lo scrittore di Tours; essa era anche denunciata con sdegno inedito da chi rimaneva legato alle modalità rappresentative del realismo, socialista o conservatore che fosse, in risposta, anche, agli articoli teorici che Robbe-Grillet inizia a pubblicare nel 1956 e che saranno riuniti sotto il titolo programmatico di *Pour un nouveau roman* solo alcuni anni dopo. Basterà pensare, se mai vi fosse necessità di un esempio emblematico, alle reazioni di Pierre de Boisdeffre quali emergono dagli atti del convegno tenutosi a Combat nel 1967, dal titolo derisorio *La cafetière est sur la table, ou contre le Nouveau Roman*, per avere chiaro il livello dello scontro.

Data la discrasia cronologica, il Gruppo 63 non poteva prescindere da quanto era già avvenuto in Francia. Non a caso il nome di Robbe-Grillet ricorre in maniera quasi ossessiva in gran parte degli interventi del convegno palermitano sul romanzo. Non a caso questi è assunto, positivamente e negativamente, quale pietra di paragone al momento di giudicare la produzione in prosa del Gruppo. E non a caso questi è talvolta citato in maniera diretta o indiretta in alcuni dei romanzi sperimentali italiani. Si pensi all'*Oblò* di Spatola:

«Rob», sussurrava Guglielmo, «Rob, Rob. Le gomme, la gelosia. E tu, dietro la porta, voyeur»²²³.

²²⁰ Cfr. A. Robbe-Grillet, *Lo specchio che ritorna* [1984], Milano, Spirali, 2005², p. 198.

²²¹ Ivi, p. 199.

²²² Cfr. A. Debenedetti, *Robbe-Grillet. Ho ucciso Balzac*, in «Corriere della Sera», 17 agosto 1998, p. 25.

²²³ A. Spatola, *L'Oblò*, cit., p. 70.

Ciò, naturalmente, non avviene soltanto in virtù del carattere irrecusabilmente innovativo dei romanzi – nel 1965 Robbe-Grillet aveva già pubblicato *Les Gommès*, *Le Voyeur*, *La Jalousie*, *Dans le labyrinthe* e *La Maison de rendez-vous* –, ma anche per l'eco del dibattito ivi profuso, ben veicolato in Italia dalla fortuna dei saggi critici di Roland Barthes. Vi è semmai da aggiungere l'interesse degli ambienti della neoavanguardia per gli scritti di sociologia del romanzo di Lucien Goldmann. Il critico franco-rumeno attribuiva, come noto, una considerevole importanza all'opera di Robbe-Grillet: in virtù del proprio metodo d'analisi, fondato sull'*omologia*²²⁴ tra la prassi romanzesca e la struttura economico-politica della società, Goldmann aveva individuato «negli anni precedenti la seconda guerra mondiale e soprattutto alla fine della medesima»²²⁵ quella che chiama *terza tappa qualitativa* nella storia del capitalismo occidentale. Una tappa caratterizzata a livello economico da un nuovo intervento dello Stato nei processi economici attraverso la promozione di meccanismi di autoregolamentazione, dopo un «periodo imperialista» (1912-1945), nel quale «lo sviluppo [...] dei trust, dei monopoli e del capitale finanziario» fa sì che l'importanza dell'individuo all'interno dei meccanismi economici e dunque all'interno del complesso sociale risulti di fatto neutralizzata. In questa nuova fase, secondo Goldmann, alla «scomparsa progressiva dell'individuo in quanto realtà essenziale»²²⁶ si appone il costituirsi di un mondo degli oggetti «in un universo autonomo avente una propria strutturazione che sola permette ancora, ma raramente e difficilmente, all'umano di esprimersi»²²⁷. Dalla specola goldmaniana, quindi, tale frattura trova una propria omologia nelle forme del romanzo, per cui si potrà riconoscere un periodo di «dissoluzione del personaggio e in cui si situano opere importantissime come quelle di Joyce, Kafka, Musil, *La nausea* di Sartre, *Lo straniero* di Camus, e molto probabilmente, come una delle sue manifestazioni più radicali, l'opera di Nathalie Sarra-

²²⁴ Cfr. L. Goldmann, *Le interdipendenze tra la società industriale e le nuove forme della creazione letteraria* [1964], in Id., *Le due avanguardie e altre ricerche sociologiche*, a cura di P. Fabbri, Urbino, Argalia, 1966, pp. 5-26.

²²⁵ Id., *Nuovo romanzo e realtà*, in Id., *Per una sociologia del romanzo* [1964], Milano, Bompiani, 1967, p. 184.

²²⁶ Ivi, p. 188.

²²⁷ *Ibidem*.

te»²²⁸ e un altro «che segna il sorgere di un universo autonomo di oggetti avente una propria struttura e proprie leggi»²²⁹. Di quest'ultimo momento Robbe-Grillet sarebbe «uno dei rappresentanti più autentici e brillanti»²³⁰.

Ora, se in via del tutto ipotetica si volesse accettare questa interpretazione, tralasciando per un momento il fatto che essa risulta piuttosto datata in alcune delle sue conclusioni, si potrebbe in parte ripensare la critica mossa da Maria Corti al Gruppo 63. Ciò nel senso che la specificità del contesto francese sarebbe da considerarsi piuttosto accidentale di fronte alle grandi mutazioni strutturali provocate dai rivolgimenti del capitalismo e delle sue fasi. L'idea di Corti, infatti, vorrebbe come causa principale del «logorio» del romanzo francese la «sua longevità», siccome «i francesi possiedono una lingua letteraria costituitasi sul piano alto di quella parlata e in continua possibilità di ricambio con quest'ultima», e in ciò si riassumerebbe la peculiarità di quel contesto rispetto alla «situazione italiana»²³¹. La teoria di Goldmann, al contrario, consente di stabilire strette connessioni tra Italia e Francia, perché le fasi del capitalismo che egli indica dovrebbero essere concepite, in linea di massima, come sovra-nazionali, e, in sostanza, comuni almeno ai paesi occidentali raccolti sotto il Patto Atlantico. Messe a sistema, le due interpretazioni del fenomeno, ci restituiscono un quadro piuttosto interessante: da una parte, innegabilmente, alcune differenze di carattere storico-letterario sembrano permanere tra i due contesti, né potrebbe essere altrimenti, vista la differente evoluzione che il romanzo ha avuto nei due Paesi; dall'altra, però, la trasformazione profonda del comparto produttivo, dei mezzi d'informazione, della circolazione di denaro e di conseguenza la metamorfosi della struttura societaria nel dopoguerra, si presentano senz'altro come fenomeni sovranazionali e praticamente contemporanei. Una mutazione che, è evidente, non può non aver influenzato i contenuti e le forme delle arti e delle letterature.

A ciò si potrà forse obiettare che, mentre in Francia il nuovo romanzo tende a reagire al grande romanzo realista ottocentesco e primo novecentesco, in Italia l'assenza di una tradizione romanzesca tanto forte induce la neoavanguardia ad ope-

²²⁸ *Ibidem.*

²²⁹ *Ibidem.*

²³⁰ *Ibidem.*

²³¹ Cfr. M. Corti, *La lingua e gli scrittori*, oggi, cit., p. 101.

rare senza un reale modello a cui opporsi, se non quello generalizzato (troppo) spesso sotto l'etichetta di neorealismo, onde gli aggressivi rimproveri del Gruppo a scrittori come Cassola, Pratolini e Bassani, col fine, evidentemente, di «terrorizzare l'inerzia gattopardesca», come scrisse Arcangelo Leone De Castris²³². Ma è pur vero che tale differenza non vieta di postulare l'esistenza di ragioni se si vuole più profonde, strutturali, extra-letterarie, che sovrintendano, per così dire, la percezione di un'intera generazione di scrittori sperimentali. Né conviene adagiarsi poi troppo sull'abusata tradizione critica che insiste sopra un complesso di inferiorità del romanzo italiano tanto apparente, quanto, forse, attualmente da ridiscutere.

In ogni caso, a conferma di una sostanziale sovra-nazionalità del problema, si potrà anche allargare lo spettro geografico dell'analisi per realizzare che, come ha scritto Flaminia Nicora a proposito del dibattito sul romanzo inglese negli anni Sessanta e negli anni Settanta, «dal dopoguerra in poi i romanzieri contemporanei, inglesi e non, hanno dovuto sì misurarsi con la tradizione autoctona, ma hanno anche ricevuto notevoli stimoli culturali dall'affermarsi di correnti letterarie di paesi diversi dal proprio»²³³. Pure nelle inevitabili differenze nazionali, dunque, la stagione letteraria del dopoguerra pare imporre pressoché ovunque uno stesso ripensamento del genere romanzesco. E si consideri, per esempio, proprio la situazione del Regno Unito, dove il dibattito peculiarmente “insulare” dei primi anni Sessanta si arricchisce rapidamente di riflessioni indotte in buona parte da impulsi esterni²³⁴, di provenienza soprattutto americana (le riflessioni di John Barth e degli altri cosiddetti postmodernisti in testa), ovvero al contesto tedesco, dove romanzi come *L'ombra del corpo del cocchiere* (1960) di Peter Weiss o *Dopo l'intervallo* (1960) di Martin Walser reimpostavano il dibattito intellettuale palesando un debito nei confronti del *Nouveau Roman* e una rinnovata percezione delle condizioni poste allo scrittore dalla società dei consumi di massa.

²³² A. L. De Castris, *La rivolta formale*, in Id., *L'anima e la classe*, Bari, De Donato, 1972, p. 13.

²³³ F. Nicora, *Alcune coordinate generali*, in Ead., *Il dibattito sul romanzo in Gran Bretagna: gli anni '60/'70*, Genova, il melangolo, 1993, p. 15.

²³⁴ Cfr. Ead., *Il critico "at the crossroad"*, ivi, pp. 37-47.

1.2 Lo sbarco americano

I nuovi tipi di ordine tendono, naturalmente, ad apparire come un premeditato disordine.

S. SONTAG

L'accostamento tra Robbe-Grillet, John Barth, William Burroughs e Vladimir Nabokov, esplicitamente praticato da Fiedler in nome di una stessa idea di "morte" del romanzo, è a ben vedere lo specchio di una congiunzione sostanziale, oggi comunemente avversata, tra la sperimentazione artistica americana e quella francese nel dopoguerra. Si interpreti allora l'evoluzione del romanzo nella prima fase della postmodernità come criticamente "decostruttiva", ovvero la si consideri semplicemente "distruttiva", annichilente o negativa, il parallelo avanzato dal critico americano è indicativo di un rapporto che, per quanto detto sopra, potrebbe anche estendersi alla sperimentazione narrativa della neoavanguardia italiana. Molti degli studiosi che si sono occupati di romanzo postmodernista americano, al contrario, hanno insistito piuttosto sulle ragioni di una fondamentale incompatibilità tra le prime esperienze postmoderne degli Stati Uniti e quelle europee: l'essenza del postmodernismo statunitense, infatti, sarebbe vieppiù misconosciuta, sterilizzata o peggio fraintesa nel momento stesso della sua ricezione. Ciò dipenderebbe, per l'esattezza, dalla tendenza ad assimilare lo sperimentalismo dei romanzi americani con quello dei movimenti di neoavanguardia.

Effettivamente, scorrendo un inserto pubblicitario dedicato al romanzo *V.* di Thomas Pynchon apparso su «La Stampa» del 19 giugno 1965, si può avere un chiarissimo esempio di cosa doveva colpire la critica italiana in quegli anni:

"l'opera più complessa apparsa nella narrativa americana dai tempi di Faulkner (New York Review of Books)".

"il romanzo d'avanguardia per eccellenza, nella corrente stagione americana (Paolo Milano, L'Espresso)".

"una allegoria dell'alienazione moderna, ma formule del genere non rendono giustizia alla varietà ricca, anche se disordinata dei suoi motivi. Le note grottesche e maca-

bre si alternano con un senso robusto di comicità e di satira, e di effetti di divertimento burlesco con gli effetti di allucinazione ossessiva (Ugo Stille, *Corriere della Sera*)”.

“se vogliamo qualificare subito il nuovo clima, dovremmo rivolgersi subito a quelle opere che l’hanno precorso: *Naked Lunch* di Burroughs, *Comma 22* di Joseph Heller, e il recentissimo *V.* di Thomas Pynchon (Marisa Bulgheroni)”.

Complessità, satira, grottesco, nuovo clima culturale: queste sembrano le direttrici che accompagnano la prima ricezione del capolavoro pynchoniano in Italia. Di ascendenza palesemente avanguardista, col loro insistere sui concetti di rottura, di superamento e di critica, tali direttrici, paradossalmente, sembrano oggi le stesse che irrimediabilmente separano la nozione di avanguardia da quella di postmodernismo: secondo molti interpreti dei nostri giorni, come noto, il postmodernismo in narrativa sarebbe una forma di sperimentalismo che va oltre la dialettica storica tra innovazione e conservazione, tra rottura e continuità, tipica delle avanguardie. Eppure, il nome di Pynchon – indubitabilmente il maestro e padre della letteratura postmodernista – ricorreva più volte negli interventi pronunciati dal Gruppo 63 al convegno sul romanzo sperimentale, pur con giudizi che oscillavano tra due poli praticamente opposti. Da un lato c’era chi, come Furio Colombo, lo considerava un romanziere sperimentale, anzi il «massimo sperimentatore americano» assieme a William Burroughs; dall’altro chi, come Aldo Tagliaferri, credeva invece di riconoscervi «l’inconscio collaboratore di una ideologia ferocemente competitiva e individualistica» obiettando comunque che «le sue storielle, “autentiche” o no» non gli apparivano «tanto diverse da quelle che intellettuali spiritosi inventano chiacchierando al bar»²³⁵.

Al di là dei giudizi discordanti, comunque, pare di buon senso ritenere che dagli anni Ottanta ai nostri giorni si sia verificata, a livello di analisi storico-letteraria, una sorta di frattura percettiva: ciò che negli anni Sessanta appariva come la prova di una connessione tra le esperienze artistiche sorte in contesti molto differenti²³⁶, si è configurato oggi come il motivo principale di una discrasia temporale

²³⁵ A. Tagliaferri, *Dibattito*, in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p. 60.

²³⁶ Su questo punto sembra concordare, seppure indirettamente, anche Peter Brooks. Nel suo *Trame*, infatti, anche il critico americano mette in relazione la sperimentazione di Robbe-Grillet con quella di

che condanna il contesto europeo ad una sorta di ineludibile ritardo rispetto alla narrativa angloamericana. L'insistenza sull'aspetto "avanguardistico" del postmodernismo delle origini lascia il passo nel giro di poco tempo a interpretazioni che insistono particolarmente sui concetti di metanarrazione, di incredulità di fronte ai grandi *récit* della modernità, di *double coding*, oltre che sugli aspetti *pop*, sulla mescolazione tra registri, sulla "fine della storia". Aspetti che, dunque, finirebbero per escludere le nozioni di rottura e critica, per esaltare semmai quelle di imitazione e ironico distacco. La prima fase del postmodernismo statunitense è così ricondotta anche all'esplosione del postmodernismo europeo degli anni Ottanta, con tutta la propria carica teorica, tra "pensiero debole" e "fine delle ideologie", e, più sopra, abbiamo già ricapitolato le implicazioni speculative della questione. Ma come si è potuto produrre questo distacco? È esso derivato dalla correzione di un abbaglio storico, o non sarà piuttosto il portato di una rilettura ideologica indotta dall'egemonia culturale del postmodernismo nel senso che esso è venuto ad assumere a partire dagli anni Ottanta? E ancora, che tipo di paralleli possono essere posti oggi, alla luce di quanto è poi accaduto nel campo della critica letteraria e più in generale del pensiero

alcuni narratori americani. Cfr. P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto del discorso narrativo* [1984], trad. D. Fink, Torino, Einaudi, 2004², pp. 130-131: «Robbe-Grillet resta a mio avviso uno degli esempi più felici di come si possano combinare insieme i resti del romanzo tradizionale e i luoghi comuni della società consumistica, la moda e le riviste patinate, i cliché del desiderio e la banale seduzione erotica che pervadono i suoi romanzi e i suoi film. I luoghi comuni e i resti (il "surplus") possono essere trattati come elementi affettati, o più semplicemente come un oggetto di divertito interesse, da mettere alla prova in differenti contesti e combinazioni. La narrazione diviene infatti una *combinatoire*, un gioco di assemblaggio, quasi una metonimia generale in cui gli elementi dati, alla pari dei prodotti e paradigmi culturali e sociali a disposizione, provvedono, per così dire, il collante metaforico. Il concetto di plot che cogliamo nei romanzi di Robbe-Grillet è quindi molto frequentemente di natura seriale, per rubare il termine dal genere di musica così chiamato: assistiamo alla prova generale dei possibili ordini imposti a questo materiale, ordini soppiantati poi da un'altra "bobina" che a sua volta si svolgerà fino in fondo. Al lettore non viene mai concesso qualcosa di simile al tradizionale nome di *plot*: al contrario, egli è costretto a prendere parte a questo *plotting*, se non per raggiungere la creazione di un significato, almeno per esplorare le condizioni richieste da un ipotetico significato narrativo. [...] Altri romanzieri appartenenti a questo moderno genere sperimentale, in particolare quelli delle due Americhe, hanno contribuito soprattutto alla parodia della trama tradizionale, sviluppando in parte il modello rappresentato dall'uso joyciano del *plot* omerico. John Barth, ad esempio, costruisce *The Sot-Weed Factor* su un elaborato revival parodistico del *plotting* settecentesco (Fielding, per intenderci): il risultato è un'avvincente trama di congiure e macchinazioni, che in un contesto moderno appare necessariamente sia un sistema di significato ormai obsoleto, sia un paradigma del nostro desiderio di avventure epiche e di una loro coerente conclusione». Sul concetto di cliché si veda anche M. McLuhan, *From cliché to archetype*, New York, Viking, 1970.

filosofico, tra il postmodernismo americano, il *Nouveau Roman* e la neoavanguardia italiana?

In un saggio del 2004, Alberto Rollo sottolinea che tra il 1965 e il 1974 si colloca il «primo mero tentativo, per lo più di carattere editoriale»²³⁷, di far conoscere il romanzo postmodernista americano in Italia. E, poco oltre, anch'egli aggiunge che John Barth e Donald Barthelme, tra i primi ad essere tradotti, sarebbero «sostanzialmente letti come scrittori sperimentali, di uno sperimentalismo per altro che poco ha a che fare con le neoavanguardie italiane e neppure con le lambiccate intellettualizzazioni del *nouveau roman* francese»²³⁸. Secondo Rollo, dunque, «ciò che, in questa prima fase, non “passa” è la complessità di quanto in America sta accadendo a livello letterario: la relazione fra *new journalism*, *beat*, *camp*, *iperrealismo* e la sorprendente vitalità di quel gruppo di autori che saranno poi battezzati postmoderni tremola appena e non appare del tutto. La dimensione “pop”, l'arte “intermediale” (l'aggettivo è di Barth), la strategia parodica del riuso di materiali esistenti, l'aspetto serissimamente giocoso del racconto che racconta se stesso, le connessioni internazionali (Messico e Sudamerica, innanzitutto) tutto ciò, nella cultura degli sessanta-settanta, non emerge»²³⁹. Per il critico, in definitiva, «è solo in un secondo momento che emergono i tratti ora considerati canonici del postmodernismo romanzesco: intertestualità, metaletteratura, mescolanza dei generi, recupero ironico della tradizione alta come di quella popolare. Ed è soprattutto in un secondo tempo che si fa strada una nozione antielitaristica di pubblico»²⁴⁰.

Ora, nel “secondo momento” di cui parla Rollo devono essersi modificati, e in maniera sostanziale, anche i parametri in base ai quali formulare il giudizio. D'altra parte, lo sostiene Žižek, ciò avviene comunemente nelle imprese conoscitive della storiografia, in corrispondenza per lo meno con i maggiori momenti di “rottura

²³⁷ A. Rollo, *Gli sbarchi del postmoderno in Italia*, in *Che fine ha fatto il postmoderno*, a cura di V. Spinazzola, Milano, il Saggiatore, 2004, p. 18.

²³⁸ Ivi, p. 20.

²³⁹ Ivi, pp. 20-21.

²⁴⁰ B. Pischedda, *Il romanzo: la pienezza del postmoderno*, in *Che fine ha fatto il postmoderno*, cit., pp. 26-27.

storica”²⁴¹. A proposito del significato di questa mutazione, però, l’interpretazione di Rollo appare sorreggersi fin troppo fiduciosamente sopra l’efficacia distintiva, la coerenza e la pertinenza dei parametri attualmente «considerati canonici del postmodernismo letterario». Essa, cioè, concepisce come una correzione migliorativa la revisione dei criteri di giudizio applicati sui primi romanzi postmodernisti americani rispetto alle letture degli anni Sessanta. Eppure c’è anche chi, come Roberto Cagliero, ammette una forte congiunzione tra le prime esperienze postmoderniste americane e quelle neoavanguardiste europee. Nella postfazione all’edizione italiana di *Un lento apprendistato* di Thomas Pynchon, il critico scrive:

il romanziere John Barth, ad esempio, agli inizi degli anni Sessanta scrive un saggio sull’esaurimento della letteratura, dando così una paternità teorica al romanzo postmoderno e al suo progetto metanarrativo, che trasforma l’artificio del raccontare nella storia stessa, l’oggetto del racconto. In questi atteggiamenti sono riconoscibili certe movenze tipiche non solo della narrativa d’ispirazione borgesiana, ma anche del *nouveau roman* francese. Gli stessi scrittori americani si dichiarano indebitati con tali forme²⁴².

E prosegue, poi, a proposito dell’autore di *V*, sottolineando che comunque:

il rapporto di Pynchon con le avanguardie indica piuttosto una necessità sentita di premere sulla forma, di cancellare la convenzione di una letteratura come rappresentazione. Nella tradizione americana, la tendenza anti-realistica del romanzo risale all’Ottocento, e a partire da questo accanimento prolungato si può facilmente intuire il concetto di “esaurimento” proposto da John Barth²⁴³.

Anche per quel che riguarda il contesto italiano, calcolate le implicazioni che se non saldano di certo intrecciano tra loro le teorie del *Nouveau Roman* e quelle del Gruppo 63, è verosimile immaginare che quel legame che veniva posto dagli stes-

²⁴¹ Cfr. S. Žižek, *I sette veli dell’immaginario*, in Id., *L’epidemia dell’immaginario* [1997], Roma, Meltemi, 2004, p. 27: «le vere rotture storiche sono, semmai, più radicali rispetto ai meri sviluppi narrativi, poiché quello che cambia in essi è l’intera costellazione di acquisizioni e perdite. In altre parole, una vera 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*».

²⁴² R. Cagliero, *Thomas Pynchon e le integrazioni segrete*, in T. Pynchon, *Un lento apprendistato*, cit., pp. 184-185.

²⁴³ Ivi, pp. 185-186.

si critici negli anni Sessanta tra lo sperimentalismo statunitense e quello europeo non sia anodino. Pare corretta, ad esempio e nonostante la forma vagamente *tranchante*, priva di giustificazioni probatorie, l'interpretazione di Monica Jansen. Nel commentare un saggio di Daniela Daniele²⁴⁴ sulla ricezione del romanzo postmodernista americano in Italia – saggio che per più di un verso risulta consonante all'interpretazione di Rollo – la studiosa ha affermato:

al contrario di Daniele, che giudica la ricezione del romanzo postmoderno americano in Italia senza tener conto sufficientemente della logica interna del dibattito italiano sul postmoderno, credo che esista piuttosto una continuità fra le metafinzioni dei postmodernisti americani e quelle dei neoavanguardisti italiani degli anni Sessanta, una continuità che viene messa in discussione negli anni Ottanta proprio dalle nuove tematiche mutate tra l'altro dal dibattito filosofico che mettono in questione i valori innovativi della sperimentazione²⁴⁵.

Anche Jansen è disposta ad ammettere che il dibattito degli anni Ottanta metta in discussione la continuità tra la sperimentazione della neoavanguardia italiana e quella dei primi romanzieri postmodernisti americani, ma il suo discorso, rispetto a quello di Rollo, appare come ribaltato di senso. In questo caso si può pensare infatti ad una sorta di applicazione a posteriori di una surrettizia congiunzione ideologica tra la stagione letteraria degli anni Sessanta e le teorie sociologiche e filosofiche degli anni Ottanta: non quindi una correzione di giudizi superficiali, ma un'imposizione tarda di un senso ideologicamente consustanziale all'ideologia del capitalismo avanzato. Se infatti una continuità tra le metafinzioni dei postmodernisti americani e quelle dei neoavanguardisti italiani esiste, allora la lettura di Rollo, centrata su una presunta "differenza" o "unicità" americana, appare insensibile alla specificità della ricezione italiana di quegli anni. Ora, è chiaro che i modelli importati dall'esterno servono generalmente alla neoavanguardia per finalità ideologico-politiche sconosciute al contesto di partenza. Vi è dunque, indubbiamente, una

²⁴⁴ Cfr. D. Daniele, *The Fate of Postmodern American Fiction in Italy*, in *Closing the Gap. American Postmodern Fiction in Germany, Italy, Spain and the Netherlands*, a cura di T. D'hean e H. Bertens, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, pp. 148-170.

²⁴⁵ M. Jansen, *Postmoderno: una categoria ambigua*, in Ead., *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, cit., p. 39.

reinterpretazione, o, se si preferisce, un riuso manipolatorio delle fonti, che, deprivate spesso dei loro contenuti anarco-libertari, restano valide per i soli aspetti retorico-formali – si pensi in particolare alla figura di William Burroughs e alla tecnica del *cut-up*. Ma, d'altra parte, la neoavanguardia compie la stessa operazione di sofisticazione delle fonti anche con i ben più noti modelli modernisti Pound e Eliot. Da un lato, quindi, è senza dubbio corretto ritenere con Rollo che nel contesto italiano “non passi” l'intricata ragnatela dei rapporti tra «new journalism, beat, camp, iper-realismo e la sorprendente vitalità di quel gruppo di autori che saranno poi battezzati postmoderni»; per quanto, poi, si potrebbe addirittura dimostrare che molte di queste manifestazioni vengono in qualche modo sussunte dal contesto di arrivo, sebbene sotto forme, maschere e iconologie diverse. Dall'altro lato non è lecito assimilare le prime opere di Pynchon, di Gaddis, di Barth alla letteratura europea degli anni Ottanta e Novanta solamente per il tramite di una parola, “postmodernismo”, che, come abbiamo già mostrato, è croce e delizia del dibattito intellettuale da almeno trent'anni, col suo portato tanto larvatamente ambiguo quanto mistificante.

Occorre poi considerare che negli stessi Stati Uniti le opere di Pynchon, Gaddis, Brautigan, Barth e altri venivano accusate di neo-elitarismo, ovvero le si poteva incolpare di iper-intellettualismo, di messa in crisi della narrazione romanzesca, di “canzonatura” del genere. Portatrici non raramente di una caustica critica al sistema dei consumi statunitense, o di un nichilismo conoscitivo senza precedenti, nonché di letteraria insubordinazione nei confronti della letteratura dei padri, le prime opere postmoderne americane rimangono certo distanti e non omogenee a quelle europee. Tuttavia – si pensi al titolo della prima raccolta di racconti di Donald Barthelme (*Come back, dr. Caligari*) – esse si richiamano a loro volta, più o meno esplicitamente, alla lezione delle avanguardie storiche, e da esse ripartono²⁴⁶. Come gli scrittori neoavanguardisti, anche quelli del primo postmodernismo statunitense si nutrono di una cultura essenzialmente composta di esistenzialismo, fenomenologia e mimesi realistica, ma presto ne superano o ne forzano i limiti, ne esasperano gli ef-

²⁴⁶ La connessione tra *Nouveau Roman* e la narrativa americana degli anni Sessanta e Settanta è, pur indirettamente, segnalata da Mas'ud Zavarzadeh in un intervento del 1975. Cfr. M. Zavarzadeh, *The Apocalyptic Fact and the Eclipse of Fiction in Recent American Prose Narratives*, in «Journal of American Studies», No. 1, 1975, pp. 69-83.

fetti ovvero ne cauterizzano gli aspetti sentimentali o patetico psicologici, in direzione di costruzioni narrative che fanno della fredda ironia il fulcro della propria costruzione. E viene in mente, a epitome di ciò, il sarcastico scimmiettamento dell'angoscia sartriana presente nel primo capitolo del romanzo V. di Pynchon: «la vita è la cosa più preziosa che hai? Senza saresti morto!». Ha notato il critico Franco La Polla in un capitolo dedicato al romanzo americano degli anni Sessanta:

tutti [i romanzieri postmoderni] sono accomunati dalla volontà di strappare il romanzo dalle secche di una tradizione che da tempo si è rivelata inadeguata alla concorrenza dei tempi, e specificamente di forme di conoscenza incalcolabilmente più immediate, anche quando, come il cinema, operano sul terreno dell'arte²⁴⁷.

E poco oltre, specificamente su Barth:

Barth agisce sul terreno della forma. Il suo gioco, che può apparire freddo a una critica ancorata a un concetto ricevuto di letteratura, è in realtà una dissezione del genere, un lavoro tecnico che ha il senso di una speranza, la speranza che "history will turn our way again"²⁴⁸.

Se ciò è vero, come non vedere la connessione tra Barth e le esperienze neoavanguardiste? Utilizzando categorie jamesoniane per motivare l'idea del passaggio dalla cultura moderna a quella postmoderna, e pur includendo il discorso goldmaniano all'interno di tale passaggio, si dovrà tenere probabilmente conto del fatto che i legami che si stabiliscono tra il contesto americano – e dunque il centro del sistema imperialista che organizza a livello strutturale il "sistema della moda" – e l'Europa che ne è la provincia, saranno di per sé ambigui. Ciò è complicato, poi, da una serie di implicazioni che abbiamo provato a elencare nei capitoli precedenti: la tendenza recente della critica a uniformare sotto la stessa insegna di postmodernismo prove artistiche di discosta natura e cronologicamente sfalsate organizza un metadiscorso che se non sterilizza di certo appiattisce il dibattito. Epperò toccherà alla lettura dei

²⁴⁷ F. La Polla, *John Barth: «Letters»*, in Id., *Un posto nella mente. Il nuovo romanzo americano: 1962-1982*, Ravenna, Longo, 1983, p. 87.

²⁴⁸ *Ibidem*.

testi dimostrare quanto ci sia di corretto in questi legami, nonché quanto invece si debba oggi ripensare.

1.3 Che cos'è “sperimentale”

*La legge tollera le trasgressioni
che la riconoscono.*

PH. SOLLERS

Oggi, a distanza di cinquant'anni dalle parole di Fiedler e dalle teorie delle neoavanguardie, un semplice sguardo alle classifiche di vendita, o anche una visita in libreria, bastano a far sorridere di quell'idea di “morte del romanzo” tanto diffusa negli anni Sessanta: se c'è un genere in salute, un genere che ha attraversato senza danni o con danni molto contenuti la “mutazione antropologica” avvenuta dal passaggio dalla modernità alla postmodernità, quello è, appunto, il romanzo. Di contro, le esperienze che si proponevano di distruggerlo o di oltrepassarlo, fatto salvo per alcuni sporadici casi divenuti in verità “di culto”²⁴⁹, restano, al più, paragrafi della storia letteraria. E non ci sarà nemmeno bisogno di ricordare che in Italia i romanzi di Robbe-Grillet non vengono ristampati da metà degli anni Novanta, per rendersi conto che si è innescata una sorta di rimozione. Rimozione che lascia il terreno libero allo spirito irrisorio di chi, come per esempio Roberto Barbolini, esalta uno scrittore come Stephen King quale prototipo, a suo modo di vedere, del “romanziero totale”, in contrapposizione proprio col Gruppo 63, preso a campione di tutte quelle avanguardie che magnificavano la crisi del genere, celebrandone anzitempo il trapasso²⁵⁰. Nel far questo, forse non troppo consapevolmente, Barbolini finisce per acco-

²⁴⁹ Si pensi alla fortuna popolare di Burroughs, ma anche al successo accademico di Claude Simon, insignito nel 1985 del Premio Nobel per la Letteratura.

²⁵⁰ Cfr. R. Barbolini, *Stephen King contro il Gruppo 63*, in Id., *Stephen King contro il Gruppo 63*, Ancona, Transeuropa, 1998, pp. 24-37.

stare il Gruppo 63 anche ai “sosticcati” postmodernisti alla Pynchon o alla Barth, pure essi “responsabili” di concepire una letteratura che magnificherebbe intellettualmente se stessa rifiutando o snobbando il gusto del pubblico. La funzione che se ne ricava è che il mercato, sostanzialmente, vince sempre, ovvero che il romanzo ha trionfato sull’anti-romanzo: in maniera palesemente democratica esso avrebbe ottenuto il proverbiale “consenso popolare” a danno di quelle prove “cervelliche” e/o “illeggibili” che avrebbero voluto esserne la critica continuazione. Naturalmente, l’eventuale sorriso suscitato da tale non avverata previsione, o dalla perfida ironia di chi i romanzi “ben fatti” ha continuato a leggerli, potrebbe poi convertirsi da riflesso di baldanzosa sicumera e consapevolezza per gli errori dei padri e dei nonni, in amarissima o insoddisfatta constatazione del fatto che ancora oggi

nelle nazioni democratiche si considera compito della cultura di massa ciò che altrove è di solito affidato alla polizia segreta, e se c’è qualcuno che si permette di deridere le istituzioni, seppure non viene scaraventato in carcere, sarà comunque difficilissimo che riesca ad elevare la sua voce sopra il compatto baccano della stampa impegnatissima a frastornare i lettori²⁵¹,

ma questo è un altro discorso. Esistono buone ragioni, comunque la si pensi, per dare ascolto a chi sostiene che, nonostante le numerose profezie sulla sua morte, il romanzo sia sopravvissuto e abbia mantenuto, per giunta, un pubblico che va ben oltre quello ultraspecialistico e autoreferenziale a cui è oggi costretta, ad esempio, la poesia. Si badi bene, però, che ciò non può finire per pregiudicare l’urgenza di una riflessione che rispetti *i perché* di quella previsione in ossequio a chi, come ad esempio Bloch-Michel, già nel 1963 denunciava che «se certi scrittori oggi distruggono il romanzo tradizionale, non è per capriccio, ma perché esprimono la condizione intellettuale in cui si trovano, loro e tutti i loro contemporanei»²⁵². Invece di rimuovere quella stagione, si dovrà cercare di illuminarla diversamente, di dare il via, cioè, ad un riesame al fine di comprendere in tutta la sua complessità un momento riconosciuto da molti, al di là del giudizio assiologico, come lo spartiacque tra due epoche, e dunque, inevitabilmente, come “pionieristico” e seminale per moltissime prove ar-

²⁵¹ L. Fiedler, *Aspettando la fine*, cit., p. 33.

²⁵² J. Bloch-Michel, *L’indicativo presente* [1963], Milano, Bompiani, 1965, p. 33.

tistiche successive, con buona pace di Barbolini e del suo King, nonché di altri più anziani e autorevoli difensori della “leggibilità”. Tale riflessione, considerando quanto la Francia e gli Stati Uniti abbiano già rispettivamente celebrato e il *Nouveau Roman* e i lavori di William Burroughs, Thomas Pynchon, John Barth o di Donald Barthelme, si rende necessaria specialmente al contesto italiano. Se altrove, infatti, quella stagione è ragionevolmente considerata imprescindibile per afferrare il senso dell’evoluzione dell’arte narrativa odierna – merito anche delle accademie, che hanno messo a disposizione degli interpreti una serie disparata di etichette per descriverne i frutti: anti-romanzo, nuovo romanzo, romanzo sperimentale, romanzo postmoderno, ecc. –, qui la narrativa del Gruppo 63 è quanto mai sommersa, dimenticata, cancellata²⁵³.

A questa urgenza, è pur vero, si è cominciato negli ultimi anni a far fronte. In un intervento del 2007, per esempio, Francesco Muzzioli invitava gli studiosi a “ritornare a visitare”, per comprendere meglio sviluppi e problematiche attuali, la stagione narrativa della neoavanguardia, adducendo esattamente la motivazione che essa sarebbe da considerare come il momento primigenio, una sorta di nuovo punto di partenza, per la narrativa successiva²⁵⁴. In tale contesto Muzzioli ha proposto una interessante ripartizione delle tendenze di quella stagione in tre linee principali: «1) quella del romanzo per frammenti e della associazione narrativa; 2) la narrativa dello sguardo e della percezione; 3) l’iperromanzo della parodia e del pastiche»²⁵⁵. Sotto la prima tendenza il critico riunisce le prove di quei poeti che «si avventurano sul territorio del romanzo», ovvero Sanguineti, Porta, Balestrini e Giuliani, a cui aggiunge Spatola, Celli, la scuola di Palermo (Di Marco, Perriera e Testa), Massimo Ferretti e Francesco Leonetti. Per costoro, in generale, bisognerebbe parlare piuttosto di “testi” che di romanzi. La compattezza e la densità semantica propria della poesia troverebbe infatti una forma narrativa attraverso l’utilizzazione di unità prosastiche dette *las-*

²⁵³ A proposito di ciò Luigi Weber parla di vera e propria “damnatio memoriae”. Si veda anche M. Borelli, *Introduzione* in Id., *Prose dal dissesto*, p. 13 e sgg.

²⁵⁴ F. Muzzioli, *Le tendenze narrative della neoavanguardia*, in *Narrativa italiana degli anni Sessanta e Settanta*, a cura di G. Ania e J. Butcher, Napoli, Dante & Descartes, 2007, pp. 17-34.

²⁵⁵ Ivi, p. 20.

se, «blocchetti di scrittura raramente superiore alla pagina»²⁵⁶. La seconda tendenza, quella maggiormente influenzata dal gruppo dei *nuoveaux romanciers*, comprenderebbe invece Germano Lombardi, Enrico Filippini e Carla Vasio, con motivazioni diverse, ma per una stessa certa vicinanza al cosiddetto “monologo esteriore” di derivazione robbe-grilletiana. Nella terza tendenza, infine, Muzzioli include le “caricature linguistiche”, «i tic verbali della buona società borghese» e le parodie di Arbasi- no, l’«eccesso barocco» di Manganelli, l’abbassamento comico e il «raccontare [...] divorato dall’interno» di Malerba.

Un lavoro più organico sulla narrativa della neoavanguardia è stato presentato, nello stesso 2007, da Luigi Weber. Il suo volume *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d’avanguardia nel secondo Novecento italiano* ben testimonia la necessità di coniugare l’aspetto teorico e tassonomico ad un’analisi testuale attentissima, che rende la complessità, le sfaccettature e l’eterogeneità dell’argomento. Weber, mutuando la definizione da Contini, estrae dapprima due “funzioni”, la “funzione Joyce” e la “funzione Beckett”, «da intendersi come un tipo di profilo operativo rintracciabile a posteriori, non collimante con precise questioni intertestuali»²⁵⁷, a suo avviso postulabili non soltanto a partire dai romanzi analizzati, ma soprattutto in corrispondenza di un’immagine allegorica del conflitto, che taglia il Novecento intero, tra avanguardia e sperimentalismo»²⁵⁸ di cui il «nodo relazionale Joyce-Beckett»²⁵⁹ sarebbe emblema. Secondo Weber «Joyce rimane sempre un artista sperimentale, non affiliabile in alcun modo [...] ai modi dell’avanguardia romanze- sca, perché è un uomo d’ordine, e per di più un aristotelico, mentre il grande tentati- vo del Novecento fu quello di decapitare definitivamente l’aristotelismo in arte»²⁶⁰. Beckett invece, nella ricerca di una lingua negativa, di «un’antilingua dell’antipensiero»²⁶¹ comunicherebbe «secondo strategie non pre-comprese dal con-

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ L. Weber, *Avanguardia e sperimentalismo: la «funzione Joyce» e la «funzione Beckett»*, in Id., *Con onesto amore di degradazione*, cit., 2007, p. 11.

²⁵⁸ Ivi, p. 10.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ Ivi, p. 19.

²⁶¹ Ivi, p.13.

sumatore di narrativa»²⁶² e imporrebbe dunque «una codifica nuova»²⁶³ a chi legge, ponendosi, pur “araldicamente”, come alfiere dell’avanguardia. In base a questa distinzione Weber procede all’analisi interpretativa di alcuni dei romanzi riconducibili alla neoavanguardia tra cui *Settembre* di Enrico Filippini, *Hilarotragoedia* e *Nuovo Commento* di Manganelli, *L’Oblò* di Adriano Spatola, *Il Giuoco dell’Oca* di Sanguineti, *Partita* di Antonio Porta, *Tristano* di Balestrini.

Tanto lo studio di Muzzioli che quello di Weber forniscono alcuni strumenti interpretativi di estremo interesse, cui converrà riferirsi di qui in poi. Tuttavia, precisare subito che della tripartizione praticata dal primo non potremmo accettare la sostanza, mentre, per quel che riguarda il secondo, si dovranno avanzare alcune puntualizzazioni, al fine di accogliere preliminarmente le sue ipotesi. Anzitutto preme ribadire che l’influenza esercitata dal *Nouveau Roman* francese e, in particolare, da Robbe-Grillet sulla letteratura della neoavanguardia sembra andare ben oltre ciò che Muzzioli racchiude sotto l’insegna di “romanzo dello sguardo e della percezione”. È ormai chiaro, infatti, che l’insistenza sul dato visivo rintracciata dalla critica a proposito dei romanzi francesi non è che una delle caratteristiche esteriori di tali opere²⁶⁴, e lungi da sostanziare l’impresa letteraria dei *nouveaux romanciers*, come volevano quei critici che a loro tempo parlarono di “écoles du regard”, essa si pone piuttosto come la restituzione formale di una trasformazione della funzione della letteratura nell’epoca del tardo capitalismo²⁶⁵. In questo senso, e avremo modo di tornerci, sarà piuttosto il distacco, l’umorismo senza umorismo di cui parla Baudrillard a proposito della Pop Art²⁶⁶, a costituire l’essenza del *Nouveau Roman*, il suo porsi

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ Cfr. G. Genette, *Vertigine immobile*, in Id., *Figure. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 63-82.

²⁶⁵ Cfr. M. Butor, *Il romanzo come ricerca*, in Id., *Repertorio* [1960], Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 13: «da tutto ciò risulta che ogni vera trasformazione della forma romanzesca, ogni feconda ricerca in questo ambito, non può che collocarsi all’interno di una trasformazione della nozione stessa di romanzo, che evolve assai lentamente ma inevitabilmente (tutte le grandi opere romanzesche del XX secolo possono testimoniare) verso una specie nuova di poesia ad un tempo epica e didattica, all’interno di una trasformazione della nozione stessa di letteratura che comincia ad apparire non più come semplice svago o lusso, ma nel suo ruolo essenziale all’interno del funzionamento sociale, e come esperienza metodica».

²⁶⁶ J. Baudrillard, *La Pop: un’arte di consumo?*, cit., p. 135: «la Pop Art è contemporaneamente un’arte piena di umorismo e priva di esso. Conseguentemente non ha nulla a che vedere con l’umorismo sovver-

come ad un tempo opera narrativa e critica di sé stessa, con un secondo grado ovunque esibito che è il vero contrassegno formale della letteratura sperimentale francese di quegli anni. In questo senso si deve riconoscere a Robbe-Grillet la capacità di esercitare un ascendente diretto o indiretto ben al di là di quanto Muzzioli e la critica italiana in generale siano disposti a concedergli²⁶⁷. L'influenza dello scrittore francese sembra anzi pervadere tutte e tre le tendenze individuate dal critico. Si pensi alla soluzione formale della frammentazione in *lasse*: la scrittura di Robbe-Grillet – poniamo ad esempio ne *La Jalousie* – si caratterizza per le continue reiterazioni, le ripetizioni e la desincronizzazione dei piani temporali, tanto da creare una sorta di gioco combinatorio con periodi che ritornano nel testo più volte, uguali ma, naturalmente, differenti, o meglio, differiti. Pur rispetto ad una trama se si vuole “ricostruibile”, “riordinabile” e “riscrivibile” – e nonostante sia poi lo stesso scrittore francese a considerare impossibile qualsivoglia ordine degli eventi narrati²⁶⁸ – tale dispersione linguistica paradossalmente contribuisce a creare una maggiore densità semantica, proprio nel senso descritto da Muzzioli per il concetto di *lassa*. Si potrebbe obiettare, quindi, che in Robbe-Grillet non si arrivi mai ad una scrittura per giustapposizione

sivo, aggressivo, con lo scontro di oggetti surrealisti. Non si tratta più propriamente di cortocircuitare gli oggetti nella loro funzione, ma di giustapporli per analizzarne le relazioni. Questo processo non è terroristico, esso comporta tutt'al più degli effetti che risentono piuttosto del disorientamento culturale [...]. Un “certo sorriso” fa parte dei segni obbligati del consumo: esso non costituisce più un umorismo, una distanza critica, ma solamente il ricordo di questo valore critico trascendente, al giorno d'oggi materializzato nella strizzatina d'occhio. Questa falsa distanza è ovunque presente: nei film di spionaggio, in Godard, nella pubblicità moderna, che l'utilizza continuamente come allusione culturale, ecc. Al limite in questo sorriso cool non si può più distinguere il sorriso pieno di umorismo da quello pervaso di complicità commerciale. È proprio questo quel che accade nell'arte Pop».

²⁶⁷ Ciò che generalmente la critica italiana tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta non afferra è proprio il carattere di rivoluzione cognitiva praticato dalla Pop Art e dal Nouveau Roman. Sintomatica di tale incomprendimento, ad esempio, la critica di Luigi Baldacci a Robbe-Grillet: «Quando il romanzo del futuro (e in parte del presente) si sia limitato a dare una pura misurazione visiva delle cose, forse con questo la tragedia sarà eliminata o non sarà piuttosto passata sotto silenzio? Come non basta nominare l'isola perfettamente beata perché essa esista, così non basta tacere l'isola infelice perché essa non esista. Non si proporrà, così facendo, una letteratura d'evasione?». Cfr. L. Baldacci, *Robbe-Grillet e il «nouveau roman»*, in Id., *Le idee correnti*, Firenze, Vallecchi, 1968, p. 43 e sgg.

²⁶⁸ Cfr. A. Robbe-Grillet, *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui*, in Id., *Pour un nouveau roman*, cit., p. 167: «il était absurde de croire que dans le roman *La Jalousie* existait un ordre des événements, clair et univoque et qui n'était pas celui des phrases du livre, comme si je m'étais amusé à brouiller moi-même un calendrier préétabli. Le récit était au contraire fait de telle façon que tout essai de reconstitution d'une chronologie extérieure aboutissait tôt ou tard à une série de contradictions, donc à une impasse».

di frammenti verbali perché vi è pur sempre un ordine dettato dall'aspetto romanzesco dei suoi romanzi. D'altra parte, però, si può altrettanto verosimilmente riconsiderare l'idea di "lassa": sintetizzare l'operazione narrativa di Spatola, Ferretti o Leonetti in una semplice giustapposizione di frammenti narrativi appare quanto meno limitante. Il progetto della narrazione semmai è rifranto su più piani che potranno essere spaziali o temporali, la focalizzazione potrà moltiplicarsi sino a dissolvere in un infinito gioco di prospettive qualsiasi tentativo di ricostruzione globale della fabula, o addirittura il materiale verbale utilizzato dalla narrazione potrà riprodursi uguale a sé in diversi momenti, in un intricato gioco combinatorio che esalta la potenzialità della diegesi, consegnando al lettore la responsabilità di "scrivere" a partire dal testo una propria particolare storia. Tuttavia tali effetti continuano a interessare l'ordine del genere letterario "romanzo" (o talvolta del racconto). Essi dunque si installano pur sempre sopra un piano diegetico e funzionano, al massimo grado, come critica radicale della narrazione realista, a dimostrazione che in fin dei conti è improprio definire tali romanzi come "romanzi di poeti", almeno se con ciò si volesse mettere in stretta relazione romanzi e raccolte poetiche da un punto di vista tecnico-formale. D'altra parte, laddove si ritornasse al momento primigenio che sta alla base dell'auto-rivendicazione del Gruppo 63, e dunque del suo auto-porsi come movimento d'avanguardia, si faticerebbe non poco a rincanalare quelle prove narrative nello schema di Muzzioli. Ciò è spiegato, in massima parte, da inequivocabili ragioni diacroniche.

La prima antologia che ospita testi narrativi sotto l'insegna collettiva di *Gruppo 63* è pubblicata, per i tipi di Feltrinelli e la cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, nel 1964. Sotto il titolo programmatico di *La nuova letteratura* viene qui proposta una serie di testi critici, poetici, narrativi e teatrali, a corollario di ciò che era avvenuto alla prima riunione del Gruppo 63, a Palermo appunto nell'ottobre del 1963. Rispetto alla sistemazione più recente, quale emerge, in particolare, nel volume *Il Gruppo 63. L'antologia* pubblicato da Testo & Immagine nel 2002, la composizione dei narratori palesa non poche differenze. Né le inclusioni, le esclusioni e i cambiamenti introdotti appaiono inessenziali. Nella sezione "narrativa" l'antologia del 2002 ospita anzitutto i nomi di Baruchello, Celli, Celati, Ceresa, Orengo e Vassalli, non presenti tra i 34 scrittori del 1964. Inoltre sono ora inclusi, anche in qualità di narratori Malerba, Manganelli, Balestrini e Sanguineti, prima presenti solo con opere tea-

trali o poetiche. Nel '64, evidentemente, gli scrittori più giovani (Celati, Vassalli, Orengo) non avevano ancora pubblicato la loro opera prima, né, alcuno di loro, aveva partecipato ai lavori del Gruppo. Ma, soprattutto, non si era potuto tener conto, ancora, dei frutti del secondo convegno palermitano, quello del 1965, interamente dedicato al romanzo sperimentale. Insomma, i tratti del romanzo della neoavanguardia non erano ancora delineati, né si era tracciata, in fin dei conti, una teoria comune, foss'anche costruita sulle sole ragioni dialettiche e contrappositive in merito a cosa dovesse essere definito "sperimentale" in quegli anni. La via per il nuovo romanzo vive, quindi, un ritardo di qualche anno rispetto a quella della nuova poesia. Appare indicativa, perciò, la scelta effettuata dai curatori nel '64 per quel che riguarda i casi di Malerba, Manganelli e Sanguineti, oggi universalmente riconosciuti come tre fra i più importanti narratori legati al Gruppo. Nel '64 Malerba aveva già pubblicato i racconti de *La scoperta dell'alfabeto*, la casa editrice Feltrinelli si accingeva a stampare *Hilarotragoedia* di Manganelli, e Sanguineti non aveva mancato di accendere numerose polemiche col suo *Capriccio Italiano*, pubblicato l'anno prima. Eppure, nell'antologia del 64, il cui progetto prevedeva un solo testo per ogni autore, Sanguineti aveva optato per alcuni frammenti poetici, mentre Malerba e Manganelli erano stati inclusi con opere scritte per il teatro. Questa scelta non si ripete nell'antologia del 2002: qui gli autori compaiono con più di un testo ciascuno e dunque Sanguineti è presente sia come poeta che come narratore, mentre Manganelli con un brano narrativo e uno per il teatro. Fa eccezione Malerba che, significativamente, ora compare solamente in quanto narratore.

Se l'interesse per le inclusioni del 2002 è perciò piuttosto limitato, le ragioni cronologiche non essendo obbligatoriamente legate alle necessità di poetica del Gruppo, di altro tenore è l'aspetto delle esclusioni. Nell'archivio ideale dei narratori del Gruppo 63, la continuità tra la sistemazione del 1964 e quella del 2002 è data dai nomi di Arbasino, Colombo, Ferretti, Leonetti, Lombardi, Lucentini, Marmori oltre alla Scuola di Palermo (Testa, Di Marco e Perriera). A fronte dei 34 scrittori del '64, però, nel 2002 non sono più presenti in qualità di narratori Salvatore Bruno, Oreste Del Buono, Raffaele La Capria, Gianni Novak, Emilio Tadini e Cesare Vivaldi. Le ragioni di questa scelta, seppur ragionevolmente dettate da considerazioni diverse per ciascun autore, possono già risultare sintomatiche di una volontà di circoscrivere una poetica globale, condivisa e rispondente alle pur eterogenee visioni o alle altret-

tante “ricette” emerse nel dibattito sul romanzo sperimentale. A ciò andranno aggiunte poi le necessità di propaganda e autopromozione che il Gruppo ha certamente assecondato. Vediamo le esclusioni nel dettaglio.

L’estratto *La barba lunga* di Salvatore Bruno è l’inizio del secondo capitolo del romanzo *L’allenatore*, pubblicato da Vallecchi nel 1963. Come ricorda Massimo Raffaelli nella *Nota introduttiva* alla seconda edizione del romanzo, *L’allenatore* è forse «il primo romanzo a trattare di calcio come allegoria esistenziale e spia del boom economico»²⁶⁹. Dedicato a Omar Sivori e scritto come una sorta di continuo monologo interiore, il romanzo è soprattutto un *assemblage* linguistico nel quale l’amore per la Juventus diventa il nucleo di tutti gli «spostamenti reali e virtuali» del protagonista narratore. In questo senso il romanzo si colloca in un ambito pienamente *radical-pop*. L’esclusione del brano di Bruno non sembra dunque legata a ragioni di poetica, se, come appare, l’aspetto *radical-pop* del romanzo della neoavanguardia troverà il proprio compimento solo qualche tempo dopo, in opere come *L’Oblò* di Adriano Spatola, *Il Giuoco dell’Oca* di Edoardo Sanguineti, per non dire nelle specchiate frivolezze borghesi narrate da Arbasino nella *Narcisata* e nel *Supereliogabalo*. Il romanzo di Bruno, allora, dev’essere stato escluso piuttosto per ragioni extratestuali, che possiamo anche immaginare connesse con la biografia o la volontà dell’autore. Bruno, infatti, si è dedicato alla letteratura in maniera molto marginale, e *L’allenatore* è il suo unico romanzo. Qualcosa di simile, del resto, potrebbe ben valere anche per Gianni Novak. Questi, dopo la pubblicazione del romanzo *Il Bagatto*²⁷⁰, si è occupato soprattutto di arti visive e ciò può aver in qualche modo condizionato le scelte dei curatori nel 2002. A ripercorrere il suo brano antologizzato nel 1964, *Lo strano caso di Julius Henniot*, si ha l’impressione, al di là di alcuni accorgimenti particolari nell’uso dell’interpunzione, che l’aspetto narratologico si configuri in maniera affatto lineare. Due, però, sono le spie di una sensibilità sperimentale nutrita di letture imprescindibili in quegli anni per il côté neoavanguardista, per quanto, forse, non integralmente metabolizzate. Da un lato l’ambientazione da romanzo spionistico riconnette questo brano ad una tendenza al riuso di un “Mondo Finzionale” pre-

²⁶⁹ M. Raffaelli, *Nota introduttiva* a S. Bruno, *L’allenatore*, Milano, Baldini&Castoldi, 2003², p. 7.

²⁷⁰ Cfr. G. Novak, *Il bagatto*, Milano, Rizzoli, 1964.

costituito e stereotipico, o meglio, secondo l'accezione di Doležel²⁷¹, alla tendenza ad applicare la *texture* diegetica a quel particolare mondo finzionale che risulta già dato, e si dovrà pensare, oltre che al Robbe-Grillet delle *Gomme* anche al Pynchon di *V.* o del più tardo *Incanto del Lotto* 49. Dall'altro lato, la presenza delle didascalie che indicano in maniera diaristica luogo, ora e data dell'azione innesca una riflessione sul tempo che pare pervadere gran parte della letteratura sperimentale degli anni Sessanta. Il tempo, infatti, è così messo in relazione con la scrittura in quanto memoria mendace, con la scrittura come piano irrimediabilmente separato da quello dell'esperienza, in maniera non troppo diversa da quella usata da Claude Ollier nella *Messa in scena* o da Michel Butor nell'*Impiego del tempo*. Il cortocircuitare della dimensione temporale, le accuse di Robbe-Grillet all'uso del tempo passato come mistificazione del racconto, la distinzione tra scrittura e realtà e dunque l'autonomizzarsi dell'universo finzionale del romanzo, segnano evidentemente una frattura tra l'esperienza della neoavanguardia e quelle precedenti: non si tratta tanto di applicare qualche regola stilistica nata in ambito teoretico, quanto di verificare nello scrivere la disposizione e la funzione dell'artista nella società neocapitalista. La frattura non è insomma di ordine puramente stilistico, ma è dapprima, concernendo l'aspetto produttivo, materiale e sociale, di ordine economico-politico. Proprio da ciò, paradossalmente, pare dipendere l'insopprimibile tendenza alla esasperazione metaromanzesca che accomuna gran parte delle esperienze artistiche più radicali di quegli anni. Una tendenza che, nella scrittura narrativa, si declina generalmente in modalità di autocommento, autoanalisi e implicita critica sul farsi stesso della scrittura. Analogamente a quanto descrive Celati a proposito dell'uso di materiali di recupero in ciò che egli definisce racconto di superficie, tali tendenze sembrano indicare il carattere "non originario" del discorso²⁷². Per rimanere all'interno dell'antologia del '64, si può prendere come esempio il brano di Enrico Filippini, *In negativo*. Si tratta di un racconto che, per così dire, tenta di scriversi scrivendosi, un racconto che, parimenti al più noto *Settembre*, si autoriflette, si pone continuamente in ipotesi, esasperando un aspetto che, nella pratica robbe-grilletiana di riutilizzare

²⁷¹ Cfr. *infra* II,2.2.

²⁷² Cfr. G. Celati, *Il racconto di superficie*, in "il verri", V, 1, 1973, p. 93-114.

un plot stereotipico come quello del romanzo giallo o del romanzo coloniale, restava sospeso – come vedremo – tra la diegesi e l’autoesegesi.

Tornando alle esclusioni del 2002, paiono di discosta natura i casi di Oreste Del Buono e Emilio Tadini. In una recente intervista Nanni Balestrini ricordava che «nella prima antologia del Gruppo 63 erano presenti alcuni autori che non avevano partecipato all’incontro di Palermo, come Gramigna, Lucentini, Tadini e appunto Del Buono. Autori della generazione precedente a quella dei componenti del Gruppo, che si ritenevano validi e interessanti sul piano della scrittura di ricerca»²⁷³. In questo senso però, si deve notare che, mentre Gramigna, Tadini e Del Buono saranno esclusi dall’antologia del 2002, Lucentini verrà riproposto, a dimostrazione che le scelte non dipendono da questioni generazionali, né – ma ciò è dichiarato dagli stessi curatori – sono prese sulla base dell’effettiva partecipazione agli incontri del Gruppo. Di Oreste Del Buono l’antologia del ‘64 proponeva *Le api*, breve racconto diviso in 5 parti, che è la prima redazione del paragrafo *Le api elbane*, pubblicato, poi, nel 1976 nel *Diario di un superstite*²⁷⁴. La trasformazione subita dal testo nella riscrittura è pure molto significativa. In essa infatti l’autore, oltre ad accorciare notevolmente il brano, espunge l’aspetto metanarrativo e quello di deformazione linguistica che lo accomuna al Lucentini di *Notizie degli scavi*. In questo senso Lucentini è forse il narratore del Gruppo più prossimo alle modalità dello “speech language” tipico della letteratura americana, ed è forse questo il motivo per cui, pur generazionalmente distante, questi rientra a pieno nell’archivio ideale del 2002. *Paesaggio con figure* di Tadini, invece, è il frammento di un racconto del 1955: in esso una serie di descrizioni di immagini fotografiche forma una sorta di patchwork che diventa persino allegoria di un recente passato – quello della generazione dei nonni contadini –, ma che poi, mascherata dietro un’immaginazione creativa, si esercita in metamorfiche evoluzioni. Una descrizione che, come in molte prove del *Nouveau Roman*, si carica di una potenzialità che non è statica e precisa resa di qualcosa di preesistente, ma crea ponendo in ipotesi l’oggetto del suo descrivere. Sia nel caso di Tadini che in quello di Raffaele La Capria, comunque, è possibile ipotizzare che alcune ragioni più stretta-

²⁷³ Cfr. <<http://isbnedizioni.it/facile-da-usare/nanni-balestrini/>>

²⁷⁴ O. Del Buono, *Diario di un superstite*, in Id., *Tornerai*, Einaudi, Torino, 1976, pp. 235-8.

mente poetiche siano intervenute nel determinarne l'esclusione del 2002. Il brano *Giuoco di specchi* dello scrittore napoletano ci può chiarire questo punto. Si tratta di un rifacimento di brani del suo primo romanzo *Un giorno di impazienza*. In esso si assiste ad una sorta di messa in potenza di un'azione che non si compie, in corrispondenza con quella schizofrenia produttiva di cui anni dopo parleranno Deleuze e Guattari. Tuttavia nel caso del *Giuoco di specchi*, il risultato appare in fin dei conti piuttosto distante da quella sorta di sospensione epistemica a cui conducono alcune prove di Robbe-Grillet e degli altri nuovi romanzieri francesi. L'azione, infatti, è qui immaginata da un soggetto narrante in condizioni di ebrezza alcolica a partire, appunto, dall'osservazione di uno specchio. Essa quindi non solo risulta perfettamente coerente dal punto di vista diegetico ma, addirittura, viene esplicitata nel finale con la messa in evidenza dell'alterazione psicotropica di chi narra. Niente a che vedere, dunque, con l'ambigua superficialità, l'imponderabile assenza di profondità psicologica e l'indistinguibile confusione tra reale e immaginato, tra scritto e rappresentato che caratterizza ad esempio *Le Voyeur* di Robbe-Grillet. Eppure, ancora nel 1972, Giulio Cattaneo poteva considerare La Capria, insieme a Bruno e Arbasino, uno degli sperimentatori più tipici e assoluti accostabili al Gruppo 63, in contrapposizione con altre forme di sperimentalismo, meno radicali:

da un lato quindi i testi del vero, o quasi, neosperimentalismo, con *Ferito a morte* di La Capria, *L'allenatore* di Bruno, *Fratelli d'Italia* di Arbasino, dall'altra i romanzi di Moravia, i film di Pasolini, il teatro di Patroni Griffi, il Porcospino ecc. Certo, la scelta tra il vero e il falso diventava sempre più difficile perché buona parte della letteratura italiana attraversava la fase del neosperimentalismo²⁷⁵.

Segno evidente che, nel corso del tempo, sia intervenuta o sia stata imposta una sorta di modificazione percettiva a proposito di ciò che andasse considerato come "romanzo sperimentale". Sono le opere pubblicate dal 1964 al 1972-73 ad aver riordinato profondamente l'archivio ideale della narrativa del Gruppo 63. Opere come *Il serpente* e *Salto mortale* di Malerba o *Il Giuoco dell'Oca* di Sanguineti hanno chiuso i conti con quell'ambito neo-sperimentale che ancora si teneva a distanza dalla società di massa e i suoi nuovi miti, che ancora rifletteva sulle possibilità narrative della di-

²⁷⁵ G. Cattaneo, *Anni Sessanta* in Id., *Letteratura e ribellione*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 93.

storsione percettiva individuale e, se si vuole, espressionistica, attraverso Joyce, attraverso Kafka, e in parte anche attraverso Gadda. Invece di abbandonare, deridere o far esplodere le funzioni di edificazione, di divertimento, di aspirazione conoscitiva del romanzo, quello sperimentalismo tentava di aggiornare il genere alla lezione dell'*high modernism* internazionale, senza aver ancora fatto i conti con una modificazione strutturale che aveva già frapposto un'irriducibile differenza fra il dopoguerra e ciò che lo aveva preceduto. Di contro, il Gruppo 63 fu in grado di proporre, soprattutto dopo il convegno sul romanzo sperimentale, una poetica che prendesse seriamente (e irreversibilmente) consapevolezza del rinnovato ruolo del romanzo e della narrativa in genere nella società postmoderna. In questo senso, idealmente, le due antologie del Gruppo 63, pur condividendo un non indifferente numero di testi e un ancor maggiore numero di autori, sono in realtà due ordinamenti archivistici ideali completamente differenti. Il primo legato a una società in cui la percezione dei meccanismi del neocapitalismo e dunque i suoi riflessi in ambito sovrastrutturale sono presenti solo in parte, e in maniera affatto implicita. Ordinamento dunque inclusivo e particolarmente eterogeneo, che si sostanzia delle prove di scrittori della generazione precedente, per giustificarsi e proporsi all'esterno. Il secondo che, invece, muove dalla consapevolezza di quanto è avvenuto nel post-sessantotto, e che dunque traccia un diagramma di quella condizione liminare tenuta dalla neoavanguardia negli anni Sessanta: ultima e aggressiva declinazione della modernità, prima e critica manifestazione della postmodernità. E infatti, se si volesse controllare la pagina delle fonti negli indici dell'antologia del 2002, si potrebbe realizzare che, tranne per pochissimi casi, le opere scelte sono posteriori al 1964, a dimostrazione del fatto che la via tracciata dal romanzo sperimentale non solo è più tarda di quella della poesia, ma che, proprio perciò, le implicazioni, le connessioni e i legami tra essa e la letteratura postmodernista successiva sarebbero ancora tutti da studiare.

2. Robbe-Grillet e la dominante ontologica

Dove cadono le decisioni essenziali della nostra storia, da noi raccolte o lasciate perdere, disconosciute e nuovamente ricercate, lì si mondifica il Mondo.

M. HEIDEGGER

Il problema del valore della verità ci si è fatto innanzi – oppure siamo stati noi a farci innanzi a questo problema? Chi di noi è in questo caso Edipo? Chi la Sfinge?

F. NIETZSCHE

2.1 «Il più piccolo errore...» ovvero *Les Gommès*

«Bientôt malheureusement le temps ne sera plus le maître. Enveloppés de leur cerne d'erreur et de doute les événements de cette journée, si minimes qu'ils puissent être, vont dans quelques instants commencer leur besogne, entamer progressivement l'ordonnance idéale, introduire ça e là, sournoisement, une inversion, un décalage, une confusion, une courbure, pour accomplir peu à peu leur œuvre: un jour, au début de l'hiver, sans plan, sans direction, incompréhensible e monstrueux»²⁷⁶. Così nelle prime pagine di *Les Gommès*, attraverso un fin troppo chiaro

²⁷⁶ A. Robbe-Grillet, *Les Gommès*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1953, p. 11.

riferimento meta-romanzesco, viene a stabilirsi un dialogo, certo implicito ma virtualmente propedeutico alla lettura, tra la dimensione diegetica del testo e quella extra-diegetica. L'ipotetico fruitore che seguisse fideisticamente tali indicazioni non potrebbe improntare la propria lettura all'insegna di ciò che abitualmente si intende per ordinato: l'alone di errore e dubbio investirà infatti gli eventi (minimi) che saranno narrati. Eventi distribuiti nell'arco temporale di una giornata, ma (dis)ordinati in maniera "non ideale". La soppressione delle coordinate temporali tradizionali tuttavia non dovrà né "spaventare" né "creare dubbi" siccome, si dirà poco più avanti attraverso ulteriori prescrizioni ad un tempo diegetiche e extra-diegetiche, «le parcours immuable se poursuit. A mouvements comptés. La machinerie, parfaitement réglée, ne peut réserver la moindre surprise. Il ne s'agit que de suivre le texte, en récitant phrase après phrase, et la parole s'accomplira [...] Celui qui s'avance ainsi, dans le secret, pour exécuter l'ordre, ne connaît pas ni la peur ni le doute [...] Ses pas sont silencieux comme ceux du prêtre; ils glissent sur le tapis et sur les dalles, aussi réguliers, aussi impersonnels, aussi définitifs»²⁷⁷. Occorre, invece, eseguire l'ordine del testo: in primo luogo seguirlo, nel senso etimologico di seguirlo fino in fondo, parola per parola, ripercorrendo il senso medesimo che la tessitura creata dai vocaboli, rimandando l'uno all'altro, impone; ma, in secondo luogo, eseguirlo dovrà essere inteso come (ri)costruirlo, nel senso che, individuati i meccanismi, si potrà, o meglio si dovrà, "riscrivere" il testo, esattamente come fa il musicista al momento di eseguire un brano. Esecuzione e interpretazione che poi appaiono come movimenti opposti. Il primo implica una fruizione passiva, e offre l'idea, direbbe Barthes, di un testo *leggibile*²⁷⁸, quand'anche, se preso in senso letterale e strutturale, tale movimento sembrerebbe porsi come commentario "finzionale" di quel *differimento* del senso che,

²⁷⁷ Ivi, p. 23.

²⁷⁸ Si ricorderà la celebre distinzione praticata da Roland Barthes. Cfr. R. Barthes, *S/Z* [1970], Torino, Einaudi, 1973, p. 10: «la nostra letteratura è segnata dal divorzio inesorabile mantenuto dall'istituzione letteraria fra il fabbricante e l'utente del testo, il proprietario e il cliente, l'autore e il lettore. Questo lettore si trova allora immerso in una sorta di ozio, d'intransitività, e, per dir tutto, di *serietà*: invece di essere lui a eseguire, di accedere pienamente all'incanto del significante, alla voluttà della scrittura, non gli resta in sorte che la povera libertà di ricevere o di respingere il testo: la lettura si riduce a un *referendum*. Rispetto al testo scrivibile si definisce così il suo contro-valore, il suo valore negativo, reattivo: ciò che può essere letto ma non scritto: il *leggibile*. Noi chiamiamo classico ogni testo leggibile».

qualche anno più tardi, avrebbe reso celebre l'intervento di Jacques Derrida presso il Colloquio Internazionale su *I linguaggi critici e le scienze dell'uomo* della John Hopkins University (Baltimora, 1966). Il secondo richiede invece l'attiva partecipazione del fruitore nella ricostruzione del senso: il testo in questo caso sarà un testo *scrivibile*²⁷⁹, il lettore, come un esecutore delle partiture di Luigi Nono, dovrà ben creare il senso, *disegnarne* i contorni attraverso la propria capacità interpretativa.

Si potrebbe già, da queste poche indicazioni, tracciare un doppio binario critico che riassume una serie di opposizioni deliberatamente sussumibili dalla tessitura romanzesca de *Les Gommès* e irriducibili: dif-ferimento o ri-creazione, immersione nell'apparente disordine o tentativo di riordinare gli eventi narrati, trasporto o distacco. Un doppio binario che per altro classificherebbe, almeno in parte, la straordinaria proliferazione di interpretazioni dell'opera²⁸⁰, storicamente quanto semplicisticamente suddivisibili tra quelle che hanno azzardato una ricostruzione della trama e quelle che invece hanno accettato la sostanziale contraddittorietà della stessa²⁸¹.

Gli interrogativi posti dal *plot*, dal linguaggio, dall'utilizzazione dei tempi verbali, dai riferimenti intratestuali, da quelli ipertestuali, dai significati allegorici, hanno

²⁷⁹ Cfr. *Ibidem*: «da una parte sta ciò che è possibile scrivere: ciò che è nella pratica dello scrittore e ciò che ne è uscito: quali testi accetterei di scrivere (di ri-scrivere), di desiderare, di avanzare come una forza nel mondo che è il mio? Tutto quello che la valutazione trova è questo valore: ciò che può essere oggi scritto (ri-scritto): lo *scrivibile*. Perché lo scrivibile è il nostro valore? Perché la posta del lavoro letterario (della letteratura come lavoro), è quella di fare del lettore non più un consumatore ma un produttore del testo».

²⁸⁰ Dalla data della pubblicazione (1953) ad oggi, moltissimo è stato scritto su *Les Gommès*. Nel solo 2010, per dare un'idea della vastità dei contributi dedicati all'opera, si sono tenuti in Francia due convegni di rilevanza internazionale interamente dedicati alle prima fase dell'opera di Robbe-Grillet. Cfr. *Lectures de Robbe-Grillet. Les Gommès, La Jalousie*, Rennes, a cura di F. Wagner et F. Dugast-Portes, Presses universitaire de Rennes, 2010; nonché *Robbe-Grillet, la déconstruction du roman. Les Gommès, La Jalousie*, cit.

²⁸¹ Cfr. R. Baroni, *La face obscure de l'intrigue dans Les Gommès*, in *Lectures de Robbe-Grillet. Les Gommès, La Jalousie*, cit., p. 35: «la compréhension de l'intrigue des *Gommès* change radicalement lorsqu'on aborde cette dernière non pas comme une propriété formelle du texte visant à inscrire les événements dans une totalité compréhensible, mais comme un dispositif narratif visant à produire une certaine dynamique dans l'acte de lecture. Dans une approche que l'on pourrait qualifier de rhétorique, l'intrigue est un dispositif narratif visant à "érotiser" la lecture, à l'orienter vers un avenir certes possible, mais encore incertain. Qu'elle recycle ou non des stéréotypes populaires, il s'agit de construire une "progression" soutenue par un intérêt qui dépend de la représentation d'événements instables ou mystérieux».

rappresentato nel caso de *Les Gommès* una sfida ermeneutica piacevolmente complessa e sono diventati oggetto di numerosi e spesso fruttuosi studi. Come è stato ampiamente messo in luce – e il merito maggiore spetta probabilmente a Bruce Morrisette²⁸² – il romanzo è sorretto da una complicata architettura che allude da un lato al mito di Edipo, dall'altro ad una serie di stereotipi letterari che includono il mito del Labirinto, il mito del doppio, le carte dei Tarocchi²⁸³. Struttura che, in primo luogo, non configura il romanzo come mera opera dimostrativa di demolizione del romanzo tradizionale, ovvero di informale sperimentazione delle infinite possibilità compositive del linguaggio, ad abolire trama e personaggi in un'esaltazione "fredda" degli oggetti così come a loro tempo pensarono di dimostrare Barthes e Blanchot. Al contrario, se essa si prende gioco degli stereotipi a cui si ispira, lo fa in maniera affatto seria, corrompendo il lettore attraverso la seduzione di un intreccio che è come un puzzle da ricomporre, se se ne ha la pazienza²⁸⁴.

Le fondamenta della costruzione narrativa vedono il materiale edipico, evidentemente pre-esistente, performato dal testo e *disseminato* all'interno del *plot* di cui rappresenta l'esempio prodromico²⁸⁵: il *romanzo a enigma*. Struttura classica della

²⁸² Per la ricostruzione dettagliata della trama del romanzo si veda B. Morrisette, *Oedipus and Existentialism: "Les Gommès" of Robbe-Grillet*, in «Wisconsin Studies in Contemporary Literature», Vol. 1, No. 3, Autunno, 1960, pp. 43-73.

²⁸³ Cfr. Id., *Games and game structures in Robbe-Grillet*, in «Yale French Studies», n. 41, 1968, pp. 159-167. Si veda anche V. Minogue, *The Workings of Fiction in "Les Gommès"*, in «The Modern Language Review», vol. 62, n. 3, 1967, pp. 430-442.

²⁸⁴ Cfr. L. M. Albérès, A. Robbe-Grillet e la sacralizzazione del romanzo poliziesco, in Id., *Romanzo e anti-romanzo* [1966], Milano, Jaka Book, 1967, p. 144: «quest'opera romanzesca che è stata accusata di essere solo una descrizione esteriore e neutra degli oggetti, al di fuori della presenza dell'uomo e dei sentimenti umani, in realtà, ed è paradossale constatarlo, si fonda soprattutto sull'intreccio. Sotto l'apparenza di un "nuovo stile" che dovrebbe essere fatto di descrizioni "oggettali", i romanzi di Robbe-Grillet restano dei romanzi d'intreccio. Ma in questo racconto ingegnosamente contraffatto, reso sfocato e indecifrabile, l'intreccio diventa una sorta di mito e di mistero, sotto le apparenze dell'enigma, e quasi dell'indovinello...».

²⁸⁵ Cfr. R. Baroni, *La face obscure de l'intrigue dans Les Gommès*, cit., p. 34: «l'un des clients du café ne cesse de proposer des devinette auxquels les autres personnages ne prêtent aucune attention et qui ne sont jamais résolues, à la manière des intrigues ouvertes du roman. On peut dès lors considérer la devinette comme l'image d'une intrigue élémentaire qui se pratique dans le langage ordinaire. De plus, la première de ces énigmes est particulièrement intéressante, puisqu'elle ne reflète pas uniquement l'intrigue du roman, mais qu'elle évoque également un mythe que l'on considère comme l'archétype ou, du moins, l'ancêtre de la forme policière».

detective fiction, il romanzo a enigma riproduce, secondo le classiche definizioni di Todorov, la forma del racconto per eccellenza, poiché esibisce due aspetti peculiari: l'inchiesta, da identificarsi con l'intreccio e il crimine che, invece, corrisponde alla fabula. Secondo Todorov il romanzo a enigma risulterebbe dalla composizione di due «romanzi "puri"» per cui:

la prima storia, quella del crimine, termina prima che inizi la seconda (e il libro stesso). Ma che cosa accade poi? Molto poco. I personaggi della seconda storia, quella dell'inchiesta, non agiscono: si limitano ad acquisire dei dati²⁸⁶.

Effettivamente la divisione in capitoli di *Les Gommès*, pur richiamandosi nominalmente a quella della tragedia classica, per cui ad un *Prologo* fanno seguito cinque capitoli conclusi da un *Epilogo*, permette una netta distinzione tra la storia del crimine e quella dell'inchiesta. A livello temporale, come ha ben riassunto Morrissette,

there are, in fact, two "circles" of twenty-four hours in *Les Gommès*, each of which could be considered a classical unity of time. The prologue begins at 6:00 A.M. and the epilogue ends at 6:00 A.M. the following morning with an almost-identical scene. But the action of the main plot has begun with a first pistol shot at 7:30 P.M. of the evening before the morning of the prologue, and is concluded with a second (and fatal) shot fired at 7:30 P.M. of the evening before the morning of the epilogue. Thus two circular time spans overlap, or interlock; even the "classical" unity of time is split, syncopated, or doubled in a decalage of structure that is, as it will become apparent, reflected or reinforced throughout the novel by displacements and mutations in objects, gestures, itineraries or "parcours," and events²⁸⁷.

Il primo semicerchio di 10 ore e mezzo, narrato nel *Prologo*, riassume l'insieme degli accadimenti che precedono le indagini vere e proprie. La trama appare assolutamente lineare: un uomo di nome Garinati è stato incaricato dal capo di una organizzazione segreta di matrice anarchica, Jean Bonaventura detto Bona, di uccidere il professore di economia Daniel Dupont. Bona ha fornito scrupolosamente tutte le indicazioni necessarie al killer, calcolando alla perfezione anche i tempi dell'omicidio. Questo deve compiersi alle 19:30 esatte, per assecondare un macabro

²⁸⁶ S. Todorov, *Tipologia del romanzo poliziesco*, in Id., *Poetica della prosa* [1978²], trad. E. Ceciarelli, Milano, Bompiani, 1995, p. 10.

²⁸⁷ B. Morrissette, *Oedipus and Existentialism: "Les Gommès" of Robbe-Grillet*, cit., p. 45.

rituale dell'organizzazione, che da una settimana uccide alla stessa ora personaggi influenti dell'economia e della politica. Nonostante la perfezione del disegno criminale di Bona, Garinati fallisce il colpo:

Bona était bien renseigné, comme d'habitude, et lui-même n'a eu qu'à exécuter ses ordres scrupuleusement. N'aurait eu, plutôt, car tout vient d'échouer par sa faute: à peine égratigné probablement, Dupont pourra bientôt revenir derrière ses fusains et se replonger dans ses dossiers et ses fiches au milieu des reliures en veau vert²⁸⁸.

Siccome l'azione comincia alle 6 di mattina del giorno successivo, martedì, le vicende che costituiscono la storia del crimine sono ricostruite tramite alcuni *flashback* di Garinati e i commenti dei giornali del mattino. Dalle 6 si risale dunque sino alle 19:30 del giorno precedente, quando Garinati spara a Dupont ferendolo leggermente. Una doppia aporia impedisce a questo punto di sovrapporre la trama delle *Gomme* al meccanismo narrativo a enigma: per un verso l'omicidio che mette in moto le indagini, in effetti, non è mai stato compiuto; per un altro la fabula si dà come immediatamente presente al lettore e non viene ricostruita attraverso le indagini, invalidando l'impianto poliziesco. Il contenuto dell'enigma, che avrebbe indirizzato il lettore ad una sorta di forzata identificazione con chi conduce le indagini, è assente. La canonica evoluzione del genere viene posta in scacco, sebbene, come ha scritto Michel Sirvent:

l'on reconnaît tous les acteurs conventionnels: l'assassin (Garinati), son commanditaire (Bona), la victime (Daniel Dupont), un complice (le Dr. Juard), l'enquêteur (Wallas), le commissaire (Laurent), le chef de la police (Fabius), les témoins (le gouvernante Anna Smite, Mme Bax), les suspects (un éventuel fils de la victime qui est étudiant). S'y retrouvent tous les ingrédients traditionnels: l'événement diégétique central est bien un crime, en l'occurrence, une tentative d'assassinat; s'y succèdent interrogatoires et récits contradictoires des témoins et suspects²⁸⁹.

L'architettura formale del genere "a enigma" viene negata proprio là dove la si vorrebbe affermare, rendendo presente la storia del crimine, che nello specifico del genere non dovrebbe apparire che ricomposta dall'intreccio. L'errore del sicario, pe-

²⁸⁸ A. Robbe-Grillet, *Les Gattes*, cit., p. 20.

²⁸⁹ M. Sirvent, *Les Gattes: un anti-roman policier?*, in *Lectures de Robbe-Grillet*, cit., p. 42.

rò, esalta, al livello delle indagini, l'aspetto potenziale della vicenda, provocando una prima trasformazione dello schema narrativo. Come ha scritto Raphaël Baroni, infatti, «l'un des thèmes fondamentaux du roman policier est également exploité de manière extensive par Robbe-Grillet: la multiplication des versions concurrentes concernant un événement passé le conduit à briser la linéarité du récit et à obscurcir les faits racontés»²⁹⁰. Si aziona così una vera e propria “messa in scena” per cui Dupont, ferito lievemente al braccio, decide di simulare la propria morte, con l'aiuto del compiacente ginecologo dott. Juard, che firma i documenti relativi al decesso, e di un suo amico fidato, Marchant, a cui il professore chiede di recuperare alcuni documenti indispensabili per lasciare la città. La concatenazione degli eventi funziona come espediente per aumentare l'effetto di *suspense*, nel senso previsto da un'altra declinazione del genere poliziesco individuata da Todorov. Come avviene ad esempio nella classica pellicola hitchcockiana *Rope*, modello esemplare di narrazione a *suspense*, nella quale – si ricorderà – gli spettatori sono messi al corrente dell'omicidio del giovane David Kentley sin dall'avvio del film, qui i lettori sono informati dal *Prologo* degli accadimenti che precedono il “dramma” vero e proprio. Salvo che, in questo caso, non si tratta di un delitto, ma dell'errore di un sicario, di un mancato omicidio. Proprio in questo senso *Les Gomme*s si configura come un romanzo a *suspense*, nel quale in effetti:

l'attenzione del lettore si rivolge non soltanto a ciò che è accaduto, ma a quello che in seguito accadrà: egli è portato ad interrogarsi sia sull'avvenire che sul passato²⁹¹.

Come di fronte ad un primo specchio assistiamo alla creazione di un mondo parallelo e speculare a quello di partenza: Daniel Dupont, infatti, è a sua volta affiliato ad un'associazione segreta, opposta rispetto a quella di Garinati e Bona, al cui vertice troviamo il ministro Roy-Dauzet. Ed è proprio il ministro a favorire l'inganno, facendo in modo che la polizia locale del commissario Laurent non si preoccupi dell'analisi del presunto cadavere. Quando i giornali del mattino riportano la notizia della morte del professore, molti personaggi del romanzo sono naturalmente indotti in errore: gli avventori del Café des Alliés, la vecchia governante di casa Dupont (Anna Smite), lo stesso Bona, tutti inseguono il riflesso di tale specchio, credendo

²⁹⁰ R. Baroni, *La face obscure de l'intrigue dans Les Gomme*s, cit., p. 31.

²⁹¹ S. Todorov, *Tipologia del romanzo poliziesco*, cit., p. 17.

Dupont morto. Una perplessità epistemologica permea l'intera narrazione moltiplicando i riflessi di possibili versioni alternative e concorrenti della stessa storia:

Bona avait dit d'éteindre la lumière; il ne l'a pas fait, et tout a échoué. La plus petite faille... Est-ce tellement sûr? Le couloir était resté éclairé, c'est vrai; mais si la chambre avait été dans l'obscurité, Dupont n'aurait peut-être pas attendu d'avoir ouvert la porte en grand pour tourner le commutateur. Peut-être? Savoir! Ou bien l'aurait-il fait vraiment? Et la plus petite faille a suffi. Peut-être²⁹².

Il *Prologo* si chiude con la sintetica presentazione del protagonista del romanzo, l'"agente speciale" Wallas, che scopriremo essere stato appositamente inviato dalla Capitale dal capo della polizia Fabius, per far luce sul caso. Le indagini di Wallas si concentrano nei cinque capitoli centrali, che percorrono un secondo semicerchio temporale, questa volta di 13 ore e mezza: dalle 6 di mattina del martedì, si arriva infatti fino alle 19:30 dello stesso giorno, seguendo una cronologia che appare come lo specchio contrario rispetto al *Prologo*. Si noterà che le 13 ore e mezza dei cinque capitoli sommate alle 10 ore e mezza rivissute nel *Prologo* danno esattamente 24 ore totali. Se quindi si volessero sovrapporre le strutture della tragedia classica a quelle del romanzo poliziesco, emergerebbe un'incongruenza per il fatto che il *Prologo* mina, da subito, l'impianto di quest'ultimo, su cui pure il materiale verbale è apparentemente disposto. Contemporaneamente però si potrebbe riaffermare l'unità di tempo dell'ipoteso sofocleo, che del resto era stata riferita dall'indicazione metanarrativa iniziale, «un jour, au début de l'hiver, sans plan, sans direction, incompréhensible e monstrueux». La ciclicità delle giornate, che si susseguono l'una all'altra quasi uguali, scandite, sempre alle 19:30, da un omicidio rituale, in cui varia solo il nome della vittima, è d'altra parte il mascheramento di una durata che, data la temporalizzazione verbale ineccepibilmente declinata al presente, esaspera l'effetto di ripetizione in una falsa direzione suggerita talvolta dagli stessi personaggi:

J'oubliais de vous dire: ici ils ont coupé le téléphone. Oui! Depuis avant-hier... non, avant ça encore; je perds le compte à présent. Nous sommes aujourd'hui... lundi...
Mardi, corrige Wallas timidement.
Comment dites-vous?

²⁹² A. Robbe-Grillet, *Les Gommages*, cit., p. 21.

Nous sommes mardi aujourd'hui, répète Wallas.
Elle remue les lèvres en le regardant parler, puis écarquille des yeux incrédules. Mais elle passe outre: il faut bien faire de petites concessions aux enfants têtus²⁹³.

Nel corso delle indagini i dubbi e i *qui pro quo* indotti dalle supposizioni dell'ispettore e dei molti personaggi provocano, in piena conformità con gli stereotipi del genere poliziesco, un'esplosione di versioni alternative e concorrenti del *plot*. Si pensi per esempio all'attacco del Capitolo 3, quando Laurent immagina che il professore si sia suicidato, oppure all'ipotesi di Wallas che vorrebbe Dupont ucciso da un ipotetico figlio, in realtà mai propriamente presente sulla scena. Tali versioni, tuttavia, non sono che una serie di piste errate, di cui il lettore è perfettamente in grado di stabilire l'erroneità: la verità sul caso Dupont è nota sin dal prologo, tutto ciò che interviene nei cinque capitoli centrali non può che confondere. In ciò pare evidente un intento parodico che, nella sostanziale assurdità della costruzione diegetica, s'acuisce per il fatto che molte indicazioni metanarrative, pure concepite come corollario autoriflessivo e autocritico del romanzo stesso, risultano a loro volta sostanzialmente errate. Sostanzialmente perché, beninteso, esse continuano a ricoprire una doppia funzione, al primo grado partecipando dell'azione diegetica e al secondo impedendo una fruizione del testo in chiave, diciamo pure, naturalistica o balzacchiana. Eppure, paradossalmente, è proprio il loro aspetto extradiegetico ad ingannare il lettore, che deve fare i conti con una sorta di implicito libretto di istruzioni che si rivela passo dopo passo totalmente errato. Se, così, vengono evidenziati i tratti compositivi del romanzo, che nella narrazione realista si vorrebbero invece invisibili, al contempo si offre al lettore più accorto una chiave in realtà difettosa per scalfire la superficie narrativa disegnata dalla narrazione di primo grado. *In-seguire* ed *e-seguire* il testo, come indica anche Michel Bertrand, condurranno allora rispettivamente ad una lettura che deve accettare l'assurdo e ad un'altra che traduce questo assurdo con una semplice traslazione parodica della costruzione romanzesca²⁹⁴.

In verità, la questione dei riferimenti autocritici disseminati nel romanzo è, se possibile, di natura ancor più ambigua. Anzitutto le indicazioni che possono essere

²⁹³ Ivi, p. 91.

²⁹⁴ Cfr. M. Bertrand, *Les Gommès, enquêtes dans la pénombre et en eau trouble*, in Robbe-Grillet, *la déconstruction du roman. Les Gommès et La Jalousie*, cit., p. 67.

lette come extradiegetiche sono frutto reiterato di *monologhi interiori* e supposizioni dei personaggi. È il cono percettivo di questi, esattamente come una soggettiva cinematografica, a elevarsi surrettiziamente al secondo grado del racconto, attraverso una modalità che inganna chi legge, siccome la trama si dà, in verità, solo come restituzione frammentata delle percezioni di tutti i personaggi, come un montaggio di soggettive cinematografiche, con pochissimi, ambigui e a volte mendaci raccordi dell'occhio di un narratore-regista:

cet homme s'appelle Garinati. C'est lui qu'on vient de voir entrer au Café des Alliés pour demander ce Wallas qui ne s'y trouvait plus. C'est également lui l'assassin maladroit de la veille, qui n'a fait que blesser légèrement Daniel Dupont²⁹⁵.

Per di più gli aspetti metaromanzeschi funzionano come un secondo specchio che trasforma la stessa costruzione romanzesca in una sorta di implicita auto-critica di se stessa. L'aspetto di simulazione, apparentemente desunto dal contenuto del romanzo, si sdoppia infatti in un secondo grado di "messa in scena". Per tentare di inquadrarlo si deve tornare un momento ad una delle citazioni iniziali:

le parcours immuable se poursuit. A mouvements comptés. La machinerie, parfaitement réglée, ne peut réserver la moindre surprise. Il ne s'agit que de suivre le texte, en récitant phrase après phrase, et la parole s'accomplira [...] Celui qui s'avance ainsi, dans le secret, pour exécuter l'ordre, ne connaît pas ni la peur ni le doute [...] Ses pas sont silencieux comme ceux du prêtre; ils glissent sur le tapis et sur les dalles, aussi réguliers, aussi impersonnels, aussi définitifs.

Si ricorderà, a questo punto, che, al di là della loro aspirazione metanarrativa, queste indicazioni sono precisamente indirizzate a Garinati, il killer prescelto per l'omicidio di Albert Dupont. Garinati, infatti, non deve far altro che «eseguire il testo» degli ordini di Bona alla lettera, come fosse un copione da mettere in scena. Copione che, appunto, il *regista* delle operazioni criminali che sappiamo ripetersi da una settimana sempre alla stessa ora, affida a uno dei suoi leali esecutori, sebbene

voilà plusieurs jours qu'il paraissait un peu fatigué. Il se plaignait de maux de tête; et, une o deux fois, il lui a échappé des paroles bizarres. Au cours de la dernière entre-

²⁹⁵ A. Robbe-Grillet, *Les Gommès*, cit., p. 20.

vue il s'est même montré franchement difficile: inquiet, susceptible, s'informant sans cesse de détails réglés depuis longtemps, présentant par surcroît, à plusieurs reprises, des objections tout à fait déraisonnables qu'il s'irritait de voir rejeter trop vite²⁹⁶.

Per portare a termine il proprio compito, in altre parole, Bona chiede a Garinati di recitare una “parte” che questi conosce alla perfezione. Eppure Garinati sbaglia: non spegne la luce al momento di tirare il colpo di rivoltella, così come gli era stato indicato, e, alla maniera di un attore di teatro che si blocchi durante una messa in scena, compie un atto che inceppa un “oleato meccanismo”. Il congegno del romanzo poliziesco, fino a quel momento pensato come infinitamente reiterabile, si blocca:

soudain, l'eau si limpide se trouble. Dans ce décor fixé par la loi, sans un pouce de terre à droite ni à gauche, sans une seconde de battement, sans repos, sans regard en arrière, l'acteur brusquement s'arrête, au milieu d'une phrase... Il le sait par cœur, ce rôle qu'il tient chaque soir; mais aujourd'hui il refuse d'aller plus loin. Autour de lui les autres personnages se figent, le bras levé ou la jambe à demi fléchie. La mesure entamée par les musiciens s'éternise... Il faudrait faire quelque chose maintenant, prononcer des parole quelconques, des mots qui n'appartiendraient pas au livret...²⁹⁷

Non sarà tanto la mancata uccisione di Dupont, quindi, a pesare sulla coscienza del sicario, quanto la palese violazione degli ordini che aveva ricevuto da colui che, non troppo fantasiosamente, Evdokia Kimoliati ha immaginato come «la personnification du destin»²⁹⁸. Così, se al primo grado del racconto, questo *atto mancato* permette la finta morte di Dupont e diventa propulsore delle vicende poliziesche, al secondo ne sconvolge la struttura narrativa, costringendo, per così dire, gli altri “attori” ad uscire dai propri ruoli per riparare ciò che ha inceppato il congegno narrativo. I personaggi, prima costretti ad interpretare rispettivamente un ruolo stereotipico, l'assassino, l'assassinato, l'ispettore, ecc., perdono durante le fatali ore del “dramma”, la loro peculiare funzione. Come ha scritto Sirvent infatti:

tous le protagonistes contreviennent à leur stéréotype, les personnages n'étant que les ombres parodiques de leurs modèles: la victime (D. Dupont) fait semblant de

²⁹⁶ Ivi, p. 100.

²⁹⁷ Ivi, p. 24.

²⁹⁸ E. Kimoliati, *L'écriture du labyrinthe: Les Gommés d'Alain Robbe-Grillet*, in *Lectures de Robbe-Grillet*, cit., p. 85.

l'être: c'est un «faux mort»; l'assassin (Garinati) n'en est pas un: sa mission a échoué tandis que son commanditaire (Bona) prétend le contraire; le commissaire (Laurent) passif et sédentaire défend la thèse du suicide; le vieux chef (Fabius) «a cessé de croire à l'existence d'une solution quelconque»; avant d'endosser la fonction de son opposant (VS), l'enquêteur de terrain (Wallas) n'est pas à la hauteur de sa tâche: c'est un apprenti détective qui passe son temps à se perdre dans la ville labyrinthe. Pour le Dr Juard, il a tout l'air d'un «faux policier»²⁹⁹.

È allegoricamente questo errore a impedire al protagonista Wallas di svolgere il proprio ruolo di “agente speciale”, ossia risolvere il caso, poiché, paradossalmente, prima di risolverlo, Wallas sarà costretto a compierlo. Questa “riparazione”, che occupa per intero i cinque capitoli del romanzo, è costituita ad un tempo dalle indagini stesse e dalla loro conclusione: per errore, infatti, sarà l'agente speciale a compiere l'omicidio che non si era consumato il giorno precedente. Wallas, mal consigliato da Marchant, si introduce infatti nel villino del professor Dupont nel tentativo di evitare un potenziale nuovo omicidio, proprio mentre lo stesso Dupont rincasa per recuperare i documenti di cui ha bisogno prima di lasciare la città. Per un banale incidente Wallas realizza ciò che è molto di più di un semplice omicidio. Egli uccide la presunta vittima delle proprie indagini, uccide colui che probabilmente, a giudicare dai suoi frammentati ricordi, è suo padre, rinverdendo la tragedia edipica attraverso l'involontario parricidio, e, infine, come ha scritto Sirvent, «répare un acte manqué, celui initial prémédité par Garinati vingt-quatre heures plus tôt»³⁰⁰, ristabilendo un ordine alla trama poliziesca che fatalmente ritrova la vittima e il carnefice. Come ha scritto Paduano «*Les Gommès* capovolge lo statuto del romanzo poliziesco: se in esso infatti c'è un'indagine perché c'è stato un delitto, qui c'è un delitto perché, e solo perché, c'è stata un'indagine»³⁰¹. D'altra parte, quella «minaccia di identificazione»³⁰² tra Wallas e il sicario, che pervade l'intera durata delle indagini e si riverbera in un ulteriore gioco di specchi, rimandi e somiglianze tra questi, Garinati e un presunto sosia, vero e proprio doppio del protagonista, André VS, si ricompone nel preciso istante in cui l'agente speciale fa fuoco su Dupont. È in quel momento infatti che

²⁹⁹ M. Sirvent, *Les Gommès: un anti-roman policier?*, cit., p. 46.

³⁰⁰ Ivi, p. 44.

³⁰¹ G. Paduano, *Robbe-Grillet*, in Id., *Edipo. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2008, pp. 162-163.

³⁰² Ivi, p. 162.

Wallas s'invera come novello Edipo, alla fine costretto ad indagare su se stesso e doppiamente cieco: cieco perché nel corso delle indagini non capisce il reale concatenarsi degli eventi, cieco perché al momento dell'uccisione di Dupont spara senza guardare, abbagliato da quella stessa luce che era stata la causa dell'errore di Garinati, senza riconoscere nel proprio bersaglio né Dupont né, come Edipo nel fatale incrocio della via di Daulis, il padre:

[Wallas] s'il devient ce qu'il recherche, s'il supplante celui qui est fonctionnellement son opposant, s'il devient *l'opposé de lui-même*, son aventure dessine un *parcours antithétique*. Cette figure s'oppose à une autre, l'oxymore qui réalise l'union des contraires (modèle *Dr Jekyll and Mr Hyde*). Différemment, son périple opère la *substitution de l'agent par l'objet de sa quête*³⁰³.

Nello stesso modo in cui Edipo risulta ad un tempo colui che libera i tebani dalla violenza della sfinge e colui che causa la pestilenza che li opprime, così l'agente speciale Wallas è la causa e la soluzione delle vicende poliziesche legate all'anonima città portuale che fa da sfondo al romanzo: colpevole e innocente, assassino e vittima, eroe e mostro.

2.2 «E ciò ridir, ch'io dissi, a me non torna»

Se si è così insistito sopra la struttura del primo romanzo di Robbe-Grillet³⁰⁴ non è per oziosa pedanteria. È a partire da essa, infatti, che si può scorgere il senso di uno scarto rispetto alla tradizione letteraria che è la più evidente riprova della frattura tra modernità e prima postmodernità. E, considerata la data di pubblicazione, 1953, si sarebbe perfino indotti a proporre una qualche revisione sopra le periodizzazioni attualmente vigenti nella storiografia letteraria. Dalla lettura de *Les Gommès*, infatti, si possono evincere i tratti principali di ciò che proviamo qui a definire come *Nuovo Romanzo*. Tratti che lo scrittore francese approfondirà nelle opere successive e che intertestualmente proveremo poi a rintracciare in altri presunti *Nuovi Romanzi*. Qui,

³⁰³ M. Sirvent, *Les Gommès: un anti-roman policier?*, cit., p. 45.

³⁰⁴ Non si considera qui il romanzo *Un régicide*, «già terminato nel '49» ma «respinto, o distrattamente smarrito, dagli editori cui l'aveva sottoposto». Cfr. R. Barilli, *Un eden fuori campo*, in Id., *Robbe-Grillet e il romanzo postmoderno*, cit., pp. 13-30.

precisiamo comunque, non si vuole stabilire alcuna priorità testuale: l'opera di Robbe-Grillet non è l'ipotesto ideale del Nuovo Romanzo. Tuttavia, in considerazione del suo carattere particolarmente sintomatico, del suo porsi come momento estremo dell'evoluzione del genere romanzo, della sua precocità cronologica rispetto a prove sperimentali paragonabili, a partire da tale opera si potrà pur ricavare criticamente, e, si badi bene, non storicamente, una sorta di modello esemplare che pare dominare il genere romanzo nella sua declinazione sperimentale in questa prima fase della postmodernità. Intanto proviamo a darne una breve schematizzazione.

2.2.1 Utilizzazione di sistemi semiologici preesistenti

Les Gommès, abbiamo detto, è costruito a partire dalla struttura canonica del romanzo poliziesco: gioca con i *cliché* del genere, ne mina lo svolgimento, ma di fatto ne accetta le modalità, le trame e perfino il linguaggio. Accettazione che propone in maniera distaccata e scientemente aliena una sorta di riscrittura nella quale l'effetto di irrisione nei confronti del modello di partenza se c'è è solo indiretto. Se, insomma, la struttura del romanzo è riconducibile alla saga del Maigret di Simenon, oltre che ai gialli americani cui allude il nome vagamente anglicizzato del protagonista Wallas, la "decostruzione" operata da Robbe-Grillet al momento dell'applicazione, diciamo prendendo a prestito il vocabolario di Doležel, della *texture* ad un mondo finzionale pre-esistente³⁰⁵, assume la forma di ciò che Jameson ha definito "parodia bianca" o *pastiche*³⁰⁶. Come in un quadro di Warhol, infatti, si "mette in scena" un "oggetto" che è già noto a livello di immaginario collettivo e ciò impone al fruitore un rapporto

³⁰⁵ Cfr. L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili* [1998], trad. M. Botto, Milano, Bompiani, 1999.

³⁰⁶ Cfr. F. Jameson, *La logica culturale del tardo capitalismo*, in Id., *Il postmodernismo*, cit., p. 34: «in questa situazione la parodia si viene a trovare priva di una sua vocazione; ha fatto il suo tempo e quella strana cosa che è il pastiche viene a prendere lentamente il suo posto. Il pastiche è, come la parodia, l'imitazione di una particolare maschera, un discorso in una lingua morta: ma è una pratica neutrale di questa mimica, senza nessuna delle ulteriori motivazioni della parodia, monca dell'impulso satirico, priva di comicità e della convinzione che accanto a una lingua anormale presa momentaneamente in prestito esista ancora una sana normalità linguistica. Il pastiche è dunque una parodia bianca, una statua con le orbite vuote».

sostanzialmente inedito con l'opera³⁰⁷. Superficialmente, infatti, il romanzo di Robbe-Grillet altro non è che un romanzo giallo. Più concretamente, però, esso si pone, per così dire, come un "romanzo di un romanzo giallo", con una *mise en abîme* che riguarda da principio l'"oggetto libro". Ora, un'operazione del genere non solo adotta una tanto raffinata quanto complessa strategia narrativa, ma denuncia evidentemente una disposizione dell'artista al momento della realizzazione dell'opera, almeno laddove si voglia assumere, per esempio con Marina Mizzau, che «una delle caratteristiche fondamentali del romanzo contemporaneo sia questo porsi su un piano "n+1" rispetto al romanzo stesso, lavorando a livello non del linguaggio oggetto ma del metalinguaggio»³⁰⁸. Disposizione, questa, che caratterizza specificamente la produzione robbe-grilletiana e che pare raggiungere – lo vedremo meglio nel prossimo capitolo – una sorta di punto di non ritorno con la *Jalousie*. Qui infatti, sebbene il modello di partenza non sia più offerto dalla letteratura poliziesca ma dal romanzo coloniale, il significato profondo dell'operazione non solo non cambia, ma viene anzi esaltato da tutta una serie di riferimenti allegorici interni alla narrazione. Anche *La Jalousie* si pone in primo luogo come "un romanzo di un romanzo coloniale", ma in esso, per di più – avremo modo di ritornarci – la *mise en abîme* all'interno della diegesi narrativa si materializza, per così dire, nel libro che i protagonisti sono impegnati a leggere, appunto un romanzo coloniale, nel quale, specchiati, sono riproposti gli stessi cliché che segnano la narrazione di primo grado³⁰⁹. Questo effetto, che poi è soprattutto una sorta di forzata presa di distanza rispetto al materiale narrativo che lo scrittore stesso dispone e ordina, si riverbera allora dal mondo finzionale anche alla natura dei personaggi. Sia Wallas ne *Les Gomme* che Mathias, il commesso viaggiatore protagonista de *Le Voyeur*, appaiono, perciò, funzioni predeterminate del mondo finzionale prescelto, piuttosto che personaggi dotati di spessore psicologico e di autentica interiorità. Non a caso Adriano Spatola, già nel 1964, si domanda-

³⁰⁷ Cfr. A. C. Danto, *A trent'anni dalla fine dell'arte*, in Id., *Dopo la fine dell'arte*, cit., p. 36: «fino al XX secolo vigeva la tacita convinzione che un'opera d'arte fosse sempre identificabile; il problema filosofico oggi è spiegare perché qualcosa è un'opera d'arte. Con Warhol diviene chiaro che non c'è nessuna caratteristica specifica che un'opera d'arte debba possedere, può assomigliare a una scatola di Brillo o a una lattina di zuppa pronta».

³⁰⁸ M. Mizzau, *La logica della finzione*, in *Gruppo 63. Critica e teoria*, cit., p. 222.

³⁰⁹ Cfr. *infra* II,3.3

va se «è forse possibile che Robbe-Grillet si serva del voyeur come di un personaggio già esistente, appropriandosene, e adempiendo così al suo dovere di scrittore d'avanguardia, costretto a tener conto degli eroi che la realtà produce e che si offrono alle sue manipolazioni già confezionati, già pronti per l'uso?»³¹⁰. E aggiungeva, a corollario di ciò: «in verità, non è il puro e semplice trarre personaggi tipici dalla realtà che caratterizza lo scrittore: lo scrittore è caratterizzato dall'uso che fa di questi personaggi. Essi non possono essere per lui che delle pedine da spostare a piacimento su una scacchiera»³¹¹. L'utilizzo della *mise en abîme* assume evidentemente tratti vertiginosi che, nondimeno, funzionano come fondamenta per l'architettura formale del Nuovo Romanzo. E se ne *Le Voyeur* ciò è esasperato dalla scelta del titolo, poiché resta ambigua denominazione di "guardone", utilizzabile sia per Mathias che per altri personaggi della vicenda, ne *Les Gommès* si trovano addirittura tracce diegetiche di un sospetto, per così dire, di "prefabbricazione" del protagonista Wallas. Si pensi a questo dialogo tra Bona e Garinati:

- et ce Wallas qu'on nous envoie, qu'a-t-il fait depuis son arrivée?

Garinati expose ce qu'il sait: la chambre au Café des Alliés, rue des Arpenteurs; le départ, ce matin de très bonne heure...

- Vous l'avez laissé s'échapper. Et vous n'avez pas retrouvé sa trace?³¹²

È evidentemente ricercata l'ambiguità di quel «qu'on nous envoie», non solo perché non si specifica se Wallas sia stato inviato "contro" o "a favore" dell'associazione di Bona – e, per inciso, il fatto che sarà proprio questi a compiere veramente l'omicidio non fa che aumentare il sospetto –, ma anche perché l'insistenza sul carattere di "straniero" dell'agente speciale appare consona alla ricercata "superficialità" con cui egli è delineato. Privo di passato, privo di memoria, Wallas è un puro meccanismo verbale, una costruzione chiamata a far funzionare il "sistema romanzo".

Questa disposizione artistica votata al riuso, non è di dominio esclusivamente robbe-grilletiano. Essa in realtà appare diffusa in gran parte della letteratura e

³¹⁰ A. Spatola, *Dibattito*, in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p. 88.

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² A. Robbe-Grille, *Les Gommès*, cit., p. 105.

nel cinema di quegli anni. A proposito di ciò, a metà degli anni Sessanta, Susan Sontag rilevava che:

molti scrittori contemporanei, nella ricerca di forme atte a ravvivare il romanzo, si sono fermati proprio sui tipi di narrazione più calcificati, più consueti, più “chiusi” (ciò che è veramente banale diventa a maggior ragione disponibile per un'utilizzazione originale). Un esempio è l'uso del racconto di fantascienza da parte di Burroughs. Altro esempio: l'uso del “romanzo spionistico” in V di Thomas Pynchon dove le convenzioni della *suspense* e le particolari regole di comportamento di questo genere sono riempite di mistificazioni filosofiche e storiche. (In modo analogo i registi cinematografici francesi si sono serviti degli schemi del film gangster e del film B americano; così Truffaut per *Tirez sur le pianiste*)³¹³.

L'elenco della studiosa è notevolmente estensibile, ma sarà sufficiente ricordare, per ciò che riguarda il contesto italiano, almeno i “gialli” di Malerba, il “romanzo epistolare” approntato da Alberto Arbasino ne *L'Anonimo Lombardo* se non la particolarissima forma di “romanzo-catalogo pop” tentata da Sanguineti ne *Il Giuoco dell'Oca*. La trattazione particolareggiata di tali esempi sarà affrontata nel capitolo 3.

2.2.2 De-autenticazione e sospensione epistemica

L'aspetto metaromanzesco eccede quello della sola riscrittura o del riuso di mondi finzionali collaudati. Come ha scritto Doležel la *metafiction* postmodernista, all'interno della quale, si badi bene, il semiologo include anche l'esperienza del *Nouveau Roman*, «mette a nudo non solo l'atto di creazione del mondo, ma tutti gli atti e le attività della comunicazione letteraria: lettura, interpretazione, commento, critica, intertestualità»³¹⁴. In questo senso si dovrà intendere che narrazioni così concepite, autoinvalidando se stesse, rendano i mondi finzionali nei quali si proiettano privi di possibilità di autenticazione. Così:

da un parte, sembra che i possibili accedano all'esistenza finzionale, poiché viene redatto un testo narrativo standard; dall'altra, l'esistenza finzionale non è compiuta,

³¹³ S. Sontag, *William Burroughs e il romanzo*, in Ead., *Contro l'interpretazione*, cit., p. 165-166.

³¹⁴ L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, cit., p. 165.

poiché la forza di autenticazione del testo è annullata. Non disponiamo di un meta-linguaggio soddisfacente per descrivere lo statuto semantico dei mondi narrativi che mancano di autenticità: il nostro pensiero e il nostro linguaggio sono dominati da opposizioni binarie. Le narrazioni letterarie che propongono mondi privi di autenticità rivelano i limiti di questo binarismo; esse usano propriamente e impropriamente la forza di costruzione di mondo per mettere in discussione l'universalità e la validità delle nostre dicotomie metalinguistiche³¹⁵.

Nel suo *Postmodernist Fiction* il critico Brian McHale ha tentato, dal canto suo, di prendere le distanze da una definizione di postmodernismo ricavata attraverso l'indagine sugli aspetti stilistici ricorrenti nella produzione narrativa postmodernista (metanarrazione, parodia, riscrittura, citazionismo). Nel tentativo di descrivere in maniera più chiara la distinzione tra modernismo e postmodernismo, in chiave, per così dire, gnoseologica, conoscitiva e figurazionale, McHale individua dunque una cesura tra romanzi modernisti e postmodernisti proprio nel tipo di interrogazione conoscitiva che questi imporrebbero a chi legge. Come riporta Remo Ceserani per McHale «il tratto dominante della narrativa modernista è epistemologico. Ciò vuol dire che il romanzo modernista impiega delle strategie che danno forza e preminenza a domande come quella avanzata da Dick Higgins: “Come posso interpretare questo mondo di cui faccio parte? E che posto ho io in esso?” [...] Il tratto dominante della narrativa postmodernista è ontologico. Ciò vuol dire che il romanzo postmodernista impiega delle strategie che danno forza e preminenza a domande come quelle che Dick Higgins considera “postcognitive”: «Che mondo è questo? Che cosa si deve fare in esso? Quali dei miei io devono farlo?».

A ben guardare l'ipotesi di McHale e quella di Doležel sono più prossime di quanto potrebbe sembrare superficialmente: l'impossibilità di autenticazione infatti impone forzatamente una dominante di tipo ontologico, e ciò spiega anche la proliferazione, la fortuna e a volte l'abuso di strategie metanarrative in epoca postmoderna. Ciò naturalmente intreccia l'aspetto metanarrativo con quello della riscrittura e del riuso di mondi finzionali. Per quanto riguarda le *Gomme*, ci si può quindi chiedere quale tra le due potenziali interrogazioni dovrebbe interessare l'interprete. Quale sarà la dominante del romanzo? Si potrà considerare il capolavoro robbe-

³¹⁵ Ivi, pp. 165-166.

grillettiano come già postmodernista? In verità in esso è presente, almeno in filigrana, una riflessione che metanarrativamente investe addirittura le questioni appena poste. A proposito delle modalità della *detection* diegetica, anzi, il romanzo sembra allegorizzare la necessità di una significativa scelta, delegata appunto a chi legge, tra due modalità di concepire e la ricerca descritta dall'intreccio e la conseguente ricostruzione della fabula. È in fondo il testo stesso a rispecchiare sorprendentemente i due possibili atteggiamenti: la tensione epistemologica di Wallas, infatti, si scontra con una complessità dell'ordito criminale che trova origine in forme di potere segrete e imperscrutabili – l'associazione anarchica capeggiata da Bona, il segreto legame che unisce Dupont a Roy-Dauzet – in maniera non dissimile da quanto avviene per esempio a Oedipa Maas, protagonista de *L'Incanto del lotto 49* di Thomas Pynchon. Ci si può perciò domandare, rimanendo sotto l'insegna di una dominante epistemologica, fino a che punto la vicenda poliziesca sia reale, fino a che punto possiamo autenticare l'idea del complotto anarchico, o, d'altra parte, se non si tratti piuttosto di una allucinazione, del portato di un gioco di specchi infinito dal quale non si può che cogliere l'interminabilità dei rimandi. Epperò a tale domanda sarà pur possibile dare una risposta ontologica per cui, davvero, le vicende di Wallas hanno corso in una "realtà altra", sottoposte alle leggi di un "mondo finzionale altro"³¹⁶. Così, alla tensione epistemologica di Wallas fa quasi da controcanto il nichilismo gnoseologico a cui è giunto il capo della polizia Fabius. Di questi si dice infatti che:

en plus de son attachement à des méthodes un peu désuètes, ses fidèles eux-mêmes lui reprochent parfois une espèce d'irrésolution, une prudence maladive, qui lui font

³¹⁶ Di ciò sembra già perfettamente consapevole Nanni Balestrini in uno dei suoi interventi al convegno sul romanzo sperimentale del Gruppo 63. Questi infatti pur utilizzando una terminologia differente da quella che stiamo adottando e per molti versi ambigua, sottolinea: «due importanti esempi di romanzo artificiale, cioè di puri meccanismi verbali, sono allora Robbe-Grillet e Sanguineti, che non descrivono una realtà preesistente ma ne inventano un'altra inedita che sta lì in quel romanzo e basta (equipaggiata naturalmente di una sua ideologia e di tutto il resto!). Mentre tutti gli altri stranieri di cui abbiamo parlato finora (ma perché nessuno, mi sembra, ha nominato Burroughs?) non c'entrano niente, tanto meno Günter Grass, e se il suo linguaggio funziona nei discorsi politici mi sembra proprio un brutto segno, come i suoi ultimi libri del resto dimostrano. Oltre a Sanguineti, poi, penso anche a Spatola come a un esempio di romanziera artificiale; ma credo in fondo che un po' tutti vadano compiendo questa operazione di taglio definitivo dei fili con la realtà». Cfr. N. Balestrini, *Dibattito*, in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p. 134.

remettre éternellement en question les données les plus sûres. Le flair avec lequel il décelait dans une situation suspecte le moindre point sensible, le mouvement passionné qui le portait au foyer de l'énigme, sa patience ensuit, infatigable, pour recomposer les fils mis à nu, tout cela semble, tourner par moment en un scepticisme stérilisant de maniaque. On disait déjà qu'il se méfiait des solutions simples, on chuchote maintenant qu'il a cessé de croire à l'existence d'une solution quelconque³¹⁷.

L'aspetto "fatale" riguardante le sorti del caso poliziesco, con Wallas chiamato a compiere il suo doppio destino, potrebbe, allora, essere stato davvero macchinato, predisposto o almeno previsto da tale invisibile potere. Ciò spiegherebbe, in fondo, i numerosi accenni all'indistruttibilità di un meccanismo, volta volta allegorizzato in diversi oggetti presenti nel testo:

il suffirait d'introduire un objet dur – qui pourrait être de dimensions très réduites – dans un engrenage essentiel et tout le système s'arrêterait, avec un grincement de mécanique détraquée. Un petit objet très dur qui résisterait au broyage; le cube de lave gris...

A quoi bon ? L'équipe de secours arriverait aussitôt. Demain tout marcherait comme à l'ordinaire – comme si rien ne s'était passé³¹⁸.

La sospensione forzata della *detection* epistemica per come razionalmente poteva essere concepita dal genere giallo, e più in generale dunque l'evidente "non necessità" o, talvolta, l'impossibilità di ordinare o riordinare il disordine, almeno con gli strumenti della ragione, appare a ben vedere il tratto specifico del Nuovo Romanzo. Essa si può ottenere per vie anche notevolmente differenti da quella robbe-grilletiana, ma è da presumere come essenziale alla nuova narrativa, in quanto risultato della disposizione intellettuale di chi scrive nei confronti tanto della scrittura quanto del senso di questa nella società di massa, ovvero dell'operatore d'avanguardia rispetto alla propria funzione. A proposito del "continuo volgersi" della scrittura verso se stessa, nella pratica del romanzo sperimentale del Gruppo 63, Massimiliano Borelli ha ravvisato un «uso eminentemente critico della parte narrativa»³¹⁹. Essa infatti, inarcandosi su di sé «porta alla massima tensione la problematici-

³¹⁷ A. Robbe-Grillet, *Les Gommages*, cit., pp. 60-61.

³¹⁸ Ivi, p. 220.

³¹⁹ M. Borelli, *Criticità*, in Id., *Prose dal dissesto*, cit., p. 51.

tà dell'atto narrativo, l'impossibilità di concludersi in un circolo immunizzato, separato dai conflitti della realtà, in uno "specchio" cristallino in grado di restituire una visione affidabile e oggettiva»³²⁰. Tale disposizione, effettivamente, oscilla dall'assoluta esibizione delle modalità di costruzione narrativa a forme rigorosamente concluse in meccanismi che cancellano, per così dire, qualsiasi rapporto con il proprio esterno, con un oltre-testo, restituendo perciò stesso un binomio negativo che si potrebbe sinteticamente riassumere nel motto "né naturalismo né simbolismo". Al primo polo non c'è forse esempio più chiaro di *Settembre*³²¹ di Enrico Filippini: in esso la narrazione è continuamente interrotta da una riflessione su se stessa, sino a divenire pura narrazione di come si costruisce una narrazione. Del resto è pur chiaro che la metanarrazione può considerarsi come la forma suprema dello straniamento linguistico: un guardare da fuori anche ciò stesso che si sta compiendo, l'atto stesso di scrivere il romanzo che si sta scrivendo. Come ha scritto Luigi Weber, sopra una «trascrizione diretta di un monologo solo in minima parte sporcato di dialogismo» si incastra una «radiografia del racconto stesso», «quasi una *mise en abîme*. Cui segue, proprio secondo la logica dei piani sovrapposti di cui dicevamo, una seconda immagine, altrettanto pertinente a descrivere insieme *Settembre* e l'incompiuto romanzo»³²² che qui viene descritto. Ne risulta che «il pensiero si ripiega su se stesso nella forma della tautologia [...] mentre l'intenzione enunciata dall'autore viene continuamente smentita dal testo»³²³.

Al vertice del secondo polo, invece, si dovrà collocare il romanzo "potenziale" e seriale *Tristano* di Nanni Balestrini, su cui avremo modo di tornare nel prossimo capitolo³²⁴. Basti sapere, per il momento, che in esso il testo si assolutizza diventando una rete infinitamente intersecabile di rimandi linguistici, ripetizioni, interconnessioni rizomatiche, interpretabili ipertestualmente in maniere tanto differenti quanti sono i lettori disposti a impegnare la propria intelligenza (e la propria pazienza) in

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ E. Filippini, *Settembre* [1961], in Id., *L'ultimo viaggio*, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 52-70.

³²² L. Weber, *Enrico Filippini: Settembre (1961) tra malattia mentale e metaromanzo*, in Id., *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 173.

³²³ Ivi, pp. 179-180.

³²⁴ Cfr. *infra* II,3.5.

tale “fatica”. Quindi, non si tratterà forse di confortare la scrittura non solo come momento originario della narrazione nel senso della storia come, appunto, storia della scrittura, ma anche come momento potenzialmente inarrivabile perché proprio potenzialmente infinito?

2.2.3 Condizionamento sociale e «la logica culturale del tardo capitalismo»

Nelle *Gommes* Robbe-Grillet inserisce numerosi momenti di sospensione dell'indagine. Momenti apparentemente morti, in cui l'agente speciale Wallas passa dall'analisi dei propri pensieri, relativi al caso che sta tentando di risolvere, e che, lo sappiamo, beffardamente risolverà, alla visione e interazione con la quotidianità. Immerso nello stretto e labirintico reticolo di viuzze di una città che non conosce, o meglio, che non ricorda di conoscere, egli si scontra con la propria sostanziale incapacità di relazionarsi con gli altri. Da cosa ciò derivi non è certo: da un lato, innegabilmente, Wallas è un personaggio problematico. Privo di memoria, egli si muove quasi casualmente all'interno del tessuto urbano nel quale si trova a operare, tra fantasmi personali rimossi e necessità d'interazione con gli altri. Dall'altro lato è però lo stesso ambiente ad apparire disumanizzato, meccanico e stereotipico. Sintomatico di una sensazione sia macchinale che automatizzante, tanto da comprendere l'intero spettro delle percezioni fisiche dei personaggi nel loro rapporto con gli oggetti, è il pranzo di Wallas presso un “ristorante automatico”:

revenu sur ses pas, Wallas avise, de l'autre côté de la rue Janeck, un restaurant automatique de dimensions modestes mais équipé des appareils les plus récentes. Contre les murs s'alignent les distributeurs nickelés; au fond, la caisse où les consommateurs se munissent de jetons spéciaux. La salle, tout en longueur, est occupée par deux rangées de petites tables rondes, en matière plastique, fixée au sol. Debout devant ces tables, une quinzaine de personnes – continuellement renouvelées – mangent avec des gestes rapides et précis. Des jeunes filles en blouse blanches de laborantines desservent et essuient, au fur et à mesure, les tables abandonnées. Sur les murs laqués de blanc, une pancarte maintes fois reproduite : «Dépêchez-vous. Merci»³²⁵.

³²⁵ A. Robbe-Grillet, *Les Gommes*, cit., p. 160.

La descrizione dell'ambiente rivela già di per sé una forte carica spersonalizzante. Il dominio del colore bianco rende il quadro asettico, ed esaspera l'effetto di mostruosa geometrizzazione dello spazio. I cartelli con cui si raccomanda agli avventori di consumare il pasto rapidamente, poi, evidenziano una deprivazione volontaria del tempo individuale non lavorativo, la cui buona dose di assurdità, di certo percepita all'epoca, appare oggi ben più problematica, e si pensi al planetario successo del fast-food. È tuttavia l'interazione di Wallas con i macchinari e l'osservazione dell'effetto reificante che tale interazione ha sugli altri esseri umani, a dare la cifra esatta dell'azione che si esercita nella società robotizzata:

Wallas fait le tour des appareils. Chacun d'eux renferme – placées sur une série de plateaux de verre, équidistants et superposés – une série d'assiettes en faïence où se reproduit exactement, à une feuille de salade près, la même préparation culinaire. Quand une colonne se dégarnit, des mains sans visage complètent les vides, par derrière.

Arrivé devant le dernier distributeur, Wallas ne s'est pas encore décidé. Son choix est d'ailleurs de faible importance, car les divers mets proposés ne diffèrent que par l'arrangement des articles sur l'assiette; l'élément de base est le hareng mariné³²⁶.

Riproduzione, serializzazione e denaturalizzazione del cibo appaiono qui condizioni che sopravanzano l'aspetto "inessenziale" dell'alimentazione nella società dei consumi. Siamo cioè oltre quel "di più" come plusvalore del necessario (la cottura, la manipolazione³²⁷) denunciato poi da un *maître à penser* del Sessantotto come Norman Brown nel celebre *La vita contro la morte*³²⁸. Lì, infatti, s'insiste sulla confusione tra il superfluo e il primario, sulla maschera, cioè, attraverso cui, in definitiva, l'irrazionale diventerebbe razionale, l'uomo acquisterebbe un'anima come supplemento del corpo, l'escremento si farebbe commestibile. Qui, al contrario, il cibo serializzato, che Wallas vede scorrere davanti agli occhi spostandosi da un distributore all'altro, pertiene l'ambito dell'universalizzazione di tale irrazionalità, dell'irreversibile condizionamento sociale che la merce esercita sul soggetto sociale:

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ È forse superfluo ricordare a questo proposito il fondamentale *Il crudo e il cotto* di Claude Lévi-Strauss.

³²⁸ N. O. Brown, *La vita contro la morte*, Milano, Adelphi, 2002², p. 322 e sgg.

dans le vitre de celui-ci Wallas aperçoit, l'un au-dessus de l'autre, six exemplaires de la composition suivante; sur un lit de pain de mie, beurré de margarine, s'étale un large filet de hareng à la peau bleu argenté; à droite cinq quartiers de tomate, à gauche trois rondelles d'œuf dur; posées par-dessus, en des points calculés, trois olives noires. Chaque plateau supporte en outre une fourchette et un couteau³²⁹.

Così assieme agli oggetti, gli uomini stessi appaiono riproduzioni seriali:

à la table voisine trois hommes sont installés, trois employés des chemins de fer. Devant eux, toute la place disponible est occupée par six assiettes et trois verres de bière.

Tous les trois découpent des petits cubes dans trois disques de pain au fromage. Les trois autres assiettes contiennent chacune un exemplaire de l'arrangement hareng-tomate-œuf dur-olives dont Wallas possède également une copie. Les trois hommes, outre leur uniforme identique en tout point, ont la même taille et la même corpulence; ils ont aussi, à peu de chose près, la même tête³³⁰.

Nello stesso modo in cui al cibo viene sottratta la propria essenza naturale, il proprio aspetto e il proprio gusto, nello stesso modo in cui esso viene ridotto a icona e dunque serializzato dall'industria, gli esseri umani, anche loro, si rivelano cloni l'uno dell'altro. Non è più solamente la "divisa" a determinare la sostanziale spersonalizzazione del soggetto: vi è invece un'identica fisicità tanto esasperata da riguardare persino "la testa"³³¹. Identità che non può perciò non rispecchiarsi nelle voci, ormai indistinguibili le une dalle altre, e nelle storie – l'atto del narrare rimanendo pur sempre specifico dell'uomo – ormai infinitamente replicate e replicabili:

³²⁹ A. Robbe-Grillet, *Les Gommès*, cit., p. 160.

³³⁰ Ivi, pp. 160-161.

³³¹ Ciò si riscontra, ovviamente, anche in area italiana. M. Borelli, sulla scorta della teorizzazione debennettiana, ha sostenuto: «la narrativa sperimentale negli anni Sessanta adotta dunque un personaggio espropriato di sé, privato della "signoria" della propria integra interiorità, la cui esperienza si porrà tutta dentro uno spossato "vissuto di spossessamento". È dunque attraverso questo cinico abbandono dell'umano [...] a favore di un corpo-marionetta disarticolato, metamorfico, plurimo, proprio di una condizione nucleare [...] che, per varie strade, viene oltrepassato il personaggio uomo». Cfr. M. Borelli, *Personaggio*, in Id., *Prose dal dissesto*, cit., p. 111.

ils ont tous les trois des mines graves, mais sans passion; ils parlent d'une voix égale et neutre, comme s'ils n'accordaient pas trop d'attention à leurs propres paroles. Sans doute s'agit-il d'une chose de peu d'intérêt – ou bien dix fois rabâchée déjà³³².

Cos'è allora *Les Goggles* se non una di queste storie? Cos'è *Les Goggles* se non una riproduzione serializzata di un romanzo giallo che, calata la propria maschera, si offre per ciò che è, presentandosi appunto come una “histoire à la gomme”? E non starà forse proprio in questo il suo legame col mito di Edipo? Non dipenderà proprio da questo il rapporto privo di memoria, sostanzialmente disseminato, differente nello spazio e nel tempo tra Wallas e Edipo?

Lo sdoppiamento dello stesso Wallas, per la verità, sembra dipendere dal ruolo bicefalo che questi assume non soltanto al primo grado del racconto, e di ciò abbiamo già riferito, ma anche al secondo. Qui la sua presenza pertiene evidentemente la necessità di ristabilire un ordine perduto. Ordine che non riguarda l'intreccio ma il significato, comunque duplice, della sovrapposizione tra carattere stereotipico e mitico dei personaggi stessi. Allo stesso modo non sono pochi i “Nuovi Romanzi” che mettono in scena protagonisti scissi tra la propria origine mitica e la propria presenza stereotipata³³³. La prima dipende dalla tradizione, l'altra dalla serializzazione: sottoposto a due diversi tipi di pressione, uno interno alla diegesi e uno metanarrativo, il protagonista del Nuovo Romanzo è in genere chiamato a reagire ad un oblio della

³³² A. Robbe-Grillet, *Les Goggles*, cit., pp. 162-163.

³³³ David Hayman ha parlato di “double-distanced text” a proposito dell'opera di diversi autori appartenenti a una categoria che il critico definisce, in perfetta conformità con i termini che abbiamo posto nel presente lavoro, “avanguardia postmoderna”. Farebbero parte di tale categoria, oltre a Robbe-Grillet, autori come Philippe Sollers, Maurice Roche, Kurt Vonnegut, William Gass e Donald Barthelme. Cfr. David Hayman, *Double-Distancing: An Attribute of the "Post-Modern" Avant-Garde*, in «NOVEL: A Forum on Fiction», Vol. 12, No. 1, Autunno 1978, pp. 33-47. Si veda in particolare p. 47: «the first of these narratives brilliantly modifies the Robbe-Grillet approach to stereotyped fears; the second reverses the focus of the flood myth and the impact of the dialect tale to allegorize the atomic age. Each in its way oscillates between ready melodrama and all too visible manipulation. However, this essay is not dealing in analogies, or in schools, or even in tendencies, but in techniques and in a particular tactic capable of creating a wide range of effects. We are concerned, that is, with a reactive mechanism symptomatic of an age given to scrutinizing its forms and distrusting but not discarding its predecessors' means. The double-distanced text is not nearly so open as it would seem at first glance, not nearly so alien to the aesthetic universe; it is simply more openly self-aware. At its worst it may become self-involved and self-indulgent like the late films of Fellini and Wells, but at its best it will exhibit the sort of control we expect of our classics».

memoria individuale che non ha niente di panico né di trascendente. Tale oblio ha invece a che fare con la scrittura, con la posteriorità della scrittura rispetto all'azione, con il differire inteso come condizione stessa dello scrivere, con la resa della stessa scrittura al proprio carattere finzionale, post-esperenziale, superficiale, con il differire, in altri termini, della storia in quanto storia della scrittura, o, per usare un gioco di parole, della storia del suo raccontarsi come storia. Sono molti i personaggi che lottano con una sorta di privata ed estesa amnesia, la quale amnesia corrisponde, spesso, ad una incapacità di gestire, organizzare ed esplorare lo spazio: Wallas nelle *Gomme* ricorda ad intermittenza di essere già stato nella città in cui è stato inviato come agente speciale; il commesso viaggiatore Mathias, ne *Le Voyeur*, non ha che istantanee vaghe della topografia dell'isola nella quale si reca per vendere la propria merce, e dove, pure, egli è nato; Giuseppe detto Giuseppe, narratore protagonista di *Salto mortale*³³⁴ di Luigi Malerba, non si identifica più con l'ambiente in cui vive a causa dell'invasione dell'industria moderna; il venditore di francobolli protagonista de *Il serpente* stenta a riconoscere nella Roma industriale l'antica città che fu. E gli esempi potrebbero essere molti altri.

È in questo senso che si determina uno stacco tra scrittura ed esperienza, tra potenzialità e atto, tra immaginazione e realtà all'interno della diegesi stessa: il marito narratore ne *La gelosia* tenta di ricostruire i movimenti della moglie e del presunto amante Frank, ma la cronologia che offre è piena di incongruenze, salti, disconnessioni; il protagonista de la *Messa in scena* di Claude Ollier, Lasalle, scrive un diario ma non riesce a dare alla scrittura la giusta continuità e dunque si trova costretto a ricordare gli eventi prima di trascriverli rendendo finzionale la realtà, così continuamente reinventata da un presente che modifica con la propria consapevolezza il passato; la stessa cosa succede a Jaques Ravel ne *L'impegno del tempo* di Butor: il soggiorno nella cittadina inglese di Bleston è via via registrato da un diario scritto però a 5 mesi di distanza rispetto alle esperienze vissute inizialmente, e dunque non rispondente al reale dispiego degli eventi³³⁵. Anche nel *Capriccio italiano* di Sanguineti, per

³³⁴ Cfr. *infra* II,3.

³³⁵ Cfr. M. Butor, *Butor su Butor*, in Id., *Lezioni e risposte sulla letteratura* [1985], Milano, Franco Angeli, 1988, p. 151: «nell'*Emploi du temps* un personaggio passa dodici mesi in una cittadina inglese, e li narra nello spazio di cinque. Durante il primo mese però ne racconta uno, durante il secondo due, il terzo tre,

un altro verso, il trattamento del tempo assume i tratti dello scacco all'ordine della fabula. Attraverso l'ambientazione onirica e ad un linguaggio appropriato a tale *pattern*, infatti, gli eventi si accavallano, si inframezzano e si confondono rendendo impensabile una loro ricostruzione all'interno dell'ordinamento linguistico conscio e razionale³³⁶.

Affronteremo il problema della topologia del Nuovo Romanzo nel capitolo 4.

2.2.4 Strutture circolari e irreversibilità del tempo: per una mitologia postmoderna

I “Nuovi Romanzi”, abbiamo già detto, prediligono strutture chiuse, spazi definiti, e punti limitati dai quali introdurre lo sguardo, la voce, la narrazione. La forma del cerchio rappresenta, tra le tante possibili strutture, un caso molto particolare, siccome, spazializzato il tempo sulla propria superficie, può renderne una apparente reversibilità cronologica. Nel cerchio, ovviamente, la fine e l'inizio devono coincidere. Se tuttavia il tempo è di per sé irreversibile, e proprio su questo punto riflette, come scrive Paduano, l'intera parabola edipica, allora, questa congiunzione non sarà perfetta, oppure non sarà reale. Si dovrà considerare invece che l'apparente coincidenza tra la fine e l'inizio allestisca un rapporto per così dire falsato, doppio, impreciso tra una utopica ripetizione del tempo e la sua apparente e nominale simulazione: una ciclicità che, deprivata dell'aspetto culturale e religioso proprio, ad esempio, della percezione del tempo nella società contadina, permetta un “ritorno” del non-identico, o, se si preferisce, consenta la ripetizione di una differenza. In primo luogo, dunque, ciò si determina perché tale ciclicità è articolata su sistemi oggettuali e non naturali. Così, per esempio, non è il ciclo del sole a determinare la struttura temporale de *Les Gommès*, ma quello dell'orologio del protagonista Wallas, bloccato significativamente per ventiquattro ore precise. I due cerchi temporali che costituiscono la dimensione “ordinale” del romanzo e la sua apparente unità di tempo si sovrappon-

il quarto quattro ed il quinto cinque. In totale quindici mesi e non dodici, perché tre mesi sono raccontati due volte».

³³⁶ Cfr. M. Borelli, *Criticità*, cit., p. 61: «come avveniva nella prima, paradigmatica opera poetica sanguinetiana, anche qui [in *Capriccio italiano*] il disordine, razionalmente sorvegliato, fornisce un modello strutturale imprescindibile, il termine da cui partire per una rappresentazione (o meglio per la fondazione di una finzione mitica) “autenticamente realista”».

gono, si scambiano, si intersecano proprio in virtù della sospensione del tempo allegorizzata dall'orologio di Wallas. Quando questi uccide Dupont, quindi, sembra di assistere ad una restaurazione dell'ordine perduto tanto del romanzo a enigma quanto della struttura della tragedia classica, di modo che il prologo e l'epilogo superficialmente coincidano: in quel preciso momento, quando parte il colpo di pistola con cui Wallas uccide Dupont, l'orologio dell'agente speciale ricomincia a funzionare. Robbe-Grillet, per esasperare tale effetto di ripetizione, utilizza addirittura lo stesso attacco per prologo e epilogo. Eppure qualcosa è irrimediabilmente mutato: non vi è corrispondenza tra le azioni del primo giorno e quelle del secondo. Permane solamente una serie di tracce, di piste errate, di banali fraintendimenti. Proprio in questo senso, dunque, ciò che nell'*Edipo re*, attraverso l'espiazione di una colpa, emendava un disordine morale, ristabiliva cioè un ordine etico e politico, qui si trasforma in un atto che trasforma una vicenda poliziesca non canonica, nella quale abbiamo detto sono assenti o camuffati gli attanti e le specificità della fabula, in una vicenda poliziesca assolutamente standard, conforme invero alle leggi di serializzazione del prodotto "romanzo giallo" imposte dalla nuova società di massa. Ciò dovrebbe suggerire, d'altro canto, una più vigile attenzione in merito ai rapporti tra l'ipotesto sofocleo e la riscrittura di Robbe-Grillet. Come ha ricordato Paduano a proposito dell'opera sofoclea, infatti,

la rappresentazione di *Edipo* si confronta con l'aspetto tautologico del principio di realtà, con il carattere inattaccabile di ciò che è già avvenuto e che è noto allo spettatore – anche allo spettatore cosiddetto ideale, quello della prima recita³³⁷.

Ciò significa che:

la trasgressione dunque, che non è nei contenuti, si esercita verso un codice che non sta sul piano dei codici regolativi della vita associata, bensì è ad esso sovraordinato, perché appunto non ha contenuti, ma nella sua organizzazione formale determina la condizione di esistenza degli altri e in generale di ogni attività umana: questo iper-codice è l'irreversibilità del tempo³³⁸.

³³⁷ G. Paduano, *Sofocle*, in Id., *Edipo. Storia di un mito*, cit., p. 44.

³³⁸ Ivi, p. 45.

Concretamente, allora, la relazione tra i due testi risulta ben più complessa di quanto molti critici siano disposti a concedere³³⁹. Bisognerà dapprima riconsiderare un vincolo profondo, di natura propriamente filosofica e morale, che il modello sembra imporre al rifacimento. Il romanzo dello scrittore francese appare segnato infatti dalla medesima aporia che contraddistingue le vicende di Edipo nel capolavoro greco: la diegesi de *Les Gomme* cos'altro fa se non interrogarsi sull'irreversibilità del tempo, sulla reiterazione impossibile di una stessa giornata, sulla ripetizione degli eventi e sull'inevitabile differenza di essi? Certo, nel caso delle *Gomme* ciò è trapian-tato, piuttosto violentemente per giunta, in un mondo finzionale serializzato, in uno schema semiotico standard e, soprattutto, nel contesto della società di massa. L'esserci dell'uomo, del singolo in rapporto alla società e del soggetto in rapporto all'agire appare qui disposto da funzioni temporali nelle quali le variabili sono costituite piuttosto dagli oggetti materiali e dal sistema ciclico della moda, che dal libero arbitrio di chi agisce. Come ha scritto Baudrillard

l'uomo non trova negli oggetti l'assicurazione di poter sopravvivere, ma di vivere d'ora innanzi il processo della propria esistenza continuamente secondo una modalità ciclica e controllata e di superare dunque simbolicamente l'esistenza reale il cui svolgersi irreversibile gli sfugge³⁴⁰.

Tuttavia l'aspirazione utopica a fermare, rimemorare o ripetere il tempo s'inquadra in una stessa percezione finale di fallimento. Niente ritorna, niente si ripete identico e ciò che accade accade per sempre. Così, se anche si volesse dar ragione al celebre motto di Hegel, per il quale, si ricorderà, tutte le cose si ripetono due volte, andrebbe sottolineato che tale ripetizione è piuttosto simulata che reale, proprio perché, come notò Marx nel *18 brumaio di Luigi Bonaparte*³⁴¹, e come oggi ci

³³⁹ Si pensi emblematicamente ad un critico dell'importanza di Genette, il quale non individua nel romanzo di Robbe-Grillet che «vari ammiccamenti sparsi» in una sostanziale quanto inedita emancipazione rispetto al modello di partenza. Cfr. G. Genette, *Palinsesti* [1982], trad. R. Novità, Torino, Einaudi, 1997, pp. 367-368.

³⁴⁰ J. Baudrillard, *Il sistema marginale: la collezione*, in Id., *Il sistema degli oggetti* [1968], Milano, Bompiani, 1972, p. 125.

³⁴¹ Cfr. K. Marx, *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte* [1852], trad. P. Togliatti, Roma, Editori Riuniti, 1964, p. 43: «Hegel nota in un passo delle sue opere che tutti i grandi fatti e i grandi personaggi della storia universale si presentano, per così dire, due volte. Ha dimenticato di aggiungere la prima volta come tra-

rammenta il titolo di un importante studio di Slavoj Žižek³⁴², la prima volta le cose avvengono sotto forma di tragedia, la seconda, mai identica alla prima, sotto forma di farsa. E se così nella tragedia di Sofocle l'irreversibilità del tempo perteneva a un ordine morale e destinale, nella farsa di Robbe-Grillet essa riguarda piuttosto un rapporto con gli oggetti e con la società della serializzazione di massa. È forse depositato in tale scarto rispetto all'ipotesto il senso di quel titolo, *Le Gomme*, ancora oggi tanto enigmatico: la gomma che Wallas ricerca morbosamente per tutta la durata del romanzo è in effetti un prodotto "fuori mercato", fuori produzione, introvabile. Proprio in base al valore d'uso di quella gomma, però, l'agente speciale misura la qualità delle altre che, cartoleria dopo cartoleria, acquista: la gomma perfetta allegorizza in un certo senso quella "merce esclusa" di cui Marx ha dato preciso conto nella sua *Critica dell'economia politica*³⁴³.

gedia, la seconda volta come farsa. Caussidière invece di Danton, Louis Blanc invece di Robespierre, la Montagna del 1848-1851 invece della Montagna del 1793-1795, il nipote invece dello zio. È la stessa caricatura nelle circostanze che accompagnano la seconda edizione del 18 brumaio».

³⁴² Cfr. S. Žižek, *Dalla tragedia alla farsa*, cit.

³⁴³ K. Marx, *Per la critica dell'economia politica* [1859], introduzione di M. Dubb, Roma, Editori Riuniti, 1993⁴, pp. 29-31: «Solo mediante la propria alienazione come valore d'uso, la quale dipende dal suo affermarsi come oggetto di un bisogno nel processo di scambio, la merce si trasforma realmente dalla sua esistenza come caffè nella sua esistenza come tela, assumendo così la forma di equivalente generale e diventando realmente valore di scambio per tutte le altre merci. Viceversa, trasformandosi tutte le merci, mediante la loro alienazione in quanto valori d'uso, in tela, quest'ultima diventa la esistenza trasformata di tutte le altre merci; e solo come risultato di questa trasformazione di tutte le altre merci in essa tela, quest'ultima diventa *direttamente oggettivazione del tempo di lavoro generale*, ossia prodotto dell'alienazione generale, superamento dei lavori individuali. Se in questo modo le merci raddoppiano la propria esistenza per apparire come reciproci valori di scambio, la merce esclusa in quanto equivalente generale raddoppia il proprio valore d'uso. Oltre al proprio valore d'uso particolare come merce particolare, acquisisce un valore d'uso generale. Quest'ultimo suo valore d'uso è esso stesso una determinatezza formale, vale a dire risulta dalla funzione specifica che essa esercita nel processo di scambio in virtù dell'azione generale esercitata su di essa dalle altre merci. Il valore d'uso di ogni merce, quale oggetto di un particolare bisogno, ha un valore differente in mani differenti, ad esempio ha valore differente in mano di colui che l'aliena da quello che ha in mano a colui che l'acquista. La merce esclusa in qualità di equivalente generale è ora oggetto di un bisogno generale derivante dallo stesso processo di scambio, e ha per ognuno il medesimo valore d'uso, di essere rappresentante del valore di scambio, cioè mezzo di scambio generale. Così, in quest'unica merce, è risolta la contraddizione racchiusa dalla merce come tale, di essere, come valore d'uso particolare, contemporaneamente equivalente generale e quindi valore d'uso per ognuno, di essere valore d'uso generale. Mentre dunque tutte le altre merci esprimono in un primo tempo il proprio valore di scambio come equazione ideale, non ancora realizzata, con la merce esclusa, in questa merce esclusa il valore d'uso, benché reale, nel processo stesso appare come una esistenza meramente formale, la quale è da realizzarsi appena compiuta la trasformazione in valori d'uso reali. In origi-

La gomma che Wallas cerca è la merce che non è più merce in quanto vale per il suo valore d'uso, ma non per il suo valore di scambio. E quella merce trova naturalmente il proprio corrispettivo reale nella letteratura stessa, nell'arte: essa sarebbe infatti strumento che cancella con un'azione anti-reificante le tracce precedenti, che consente quel nuovo che, la società alienata delle equivalenze dello scambio non concepisce più. Metaforicamente, però, quella gomma è introvabile, è l'utopia, nel senso di puro modello col quale misurare il reale. La memoria, il segno, l'azione di resistenza al trascorrere del tempo praticata dall'uomo è ormai dispersa in un mondo fatto di oggetti, un mondo cioè in cui anche i rapporti tra persone sono in tutto e per tutto ridotti al rango di rapporti tra gli oggetti, in un ribaltamento che, invero, restituisce come mondo reale un universo paradossalmente inanimato, una finzione accettata come realtà, da cui tutto il resto segue. Ha scritto Baudrillard che:

gli oggetti ci aiutano a risolvere e superare l'irreversibilità della nascita verso la morte. L'equilibrio che ne deriva è necrotico, questo è chiaro, e la lotta contro l'angoscia è regressiva, poiché il tempo è oggettivamente irreversibile e perfino gli oggetti che per funzione hanno quella di preservarci dal tempo sono soggetti ai limiti da questo imposti; il meccanismo di difesa discontinua a livello degli oggetti è continuamente rimesso in discussione, dal momento che il mondo e gli uomini sono immessi in un ciclo continuo. Ma è giusto parlare di normalità o di anomalia? Il rifugio all'interno di una sincronia arrestata artificialmente può essere qualificato come negazione e fuga dal reale se si prende in considerazione il fatto che nell'oggetto viene investito ciò che "dovrebbe" essere investito nei rapporti umani, ma l'immenso potere regolatore che gli oggetti hanno richiede questo prezzo. In un'epoca in cui spariscono le istanze

ne la merce si presentava come merce in genere, come tempo di lavoro generale, oggettivato in un particolare valore d'uso. Nel processo di scambio tutte le merci si riferiscono alla merce esclusiva come merce in genere, come *la* merce, esistenza del tempo di lavoro generale in un valore d'uso particolare. Come merci *particolari* sono quindi in un rapporto antitetico con una merce particolare in qualità di merce *generale*. [...] Le qualità fisiche necessarie della merce particolare, nella quale deve cristallizzarsi l'essere denaro di tutte le merci, per quanto derivino direttamente dalla natura del valore di scambio, sono la divisibilità a piacere, l'uniformità delle parti e la identità in tutti gli esemplari di questa merce. Come materializzazione del tempo di lavoro generale, questa merce deve essere materializzazione uniforme e capace di esprimere differenze puramente quantitative. L'altra qualità necessaria è la durevolezza del suo valore d'uso poiché la merce deve durare entro il processo di scambio. I metalli nobili posseggono queste qualità in misura eminente. Siccome il denaro non è un prodotto di una riflessione o di un accordo, ma è formato quasi istintivamente nel processo di scambio, merci differentissime, più o meno inadatte, si sono alternate nella funzione di denaro».

religiose e ideologiche gli oggetti stanno diventando la consolazione delle consolazioni, la mitologia quotidiana che assorbe l'angoscia del tempo e della morte³⁴⁴.

In questo senso si potrebbe allusivamente rileggere la celebre frase che Ulisse utilizza nel XII dell'Odissea per non ripetere una storia già nota al lettore – «quando la storia è nota detesto ripeterla» – come il senso stesso di tutta la letteratura sperimentale nella prima fase della postmodernità: una ripetizione infinita del non identico. «Quando manca la coscienza del sapere o l'elaborazione del ricordo» ha sostenuto Deleuze «il sapere così come è in sé non è altro che la ripetizione del suo oggetto, ed è recitato, vale a dire ripetuto, messo in atto invece di essere conosciuto»³⁴⁵. E cosa manca a Wallas come a Mathias, a Lasalle come a Giuseppe detto Giuseppe, al narratore di *Capriccio italiano* come ai protagonisti di Arbasino, se non la “coscienza del sapere” e l’“elaborazione del ricordo”³⁴⁶?

³⁴⁴ J. Baudrillard, *Il sistema marginale: la collezione*, in Id., *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 1972, pp. 124-125.

³⁴⁵ G. Deleuze, *Ripetizione e differenza*, in Id., *Ripetizione e differenza* [1968], Bologna, il Mulino 1971, p. 31.

³⁴⁶ Cfr. *infra* II,3.

3. Abitare un meccanismo

Civiltà dell'immagine? In realtà è una civiltà del cliché, in cui tutti i poteri sono interessati a nasconderci le immagini, non necessariamente a nasconderci la stessa cosa, ma a nasconderci qualcosa nell'immagine.

G. DELEUZE

«Questa rosa finta è così bella che sembra vera», allo stesso modo si dice però «questa rosa è tanto bella che sembra finta».

E. SANGUINETI

I grandi racconti si riconoscono dal fatto che la finzione che essi propongono è nient'altro che la drammatizzazione del loro funzionamento.

J. RICARDOU

Con una frase celeberrima apparsa nel saggio *Costruire abitare pensare*, Martin Heidegger colloca entro lo spettro semantico del verbo “abitare” l'intera essenza

umana: «essere uomo significa: essere sulla terra come mortale; e cioè: abitare»³⁴⁷. “Abitare” sarebbe in questo senso un’azione che precede il “costruire” e il “pensare”. Essa risulterebbe inerente ad un tratto inalienabile dell’essere uomo: l’essere al mondo.

Se, per ipotesi, si volesse prendere a prestito la terminologia heideggeriana e la si volesse per un momento applicare al contesto letterario di questa prima fase della postmodernità si sarebbe perfino tentati di assecondare l’idea per cui “abitare la letteratura”, piuttosto che costruirla o pensarla, sintetizzi, in un certo qual modo, e vedremo quale, la condizione di esistenza della letteratura stessa. Ad un livello che, ben inteso, dovrà considerarsi eminentemente allegorico, si può supporre, infatti, che tale idea, nella coscienza di una intera generazione di scrittori sperimentali, precorra ontologicamente e sopravvanti ideologicamente il mito, pur decantato più di quanto venisse realmente perseguito già nelle prime fasi della modernità, dell’“artista demiurgo”. Quell’artista, cioè, capace di forgiare attraverso il solo proprio pensiero individuale, di trarre fuori dal nulla, per dirlo con un linguaggio pseudonietzschiano, l’opera. Anche calcolata, ora, la pervasività di una serializzazione industriale che porta alle estreme conseguenze le divisioni in generi letterari e le destinazioni psicologico-pratiche dettate dagli interessi di mercato dell’editoria, la letteratura sembra essere percepita come meccanismo già e perennemente in atto. E del resto, anche ad un livello intraletterario, ci si potrà appellare a un limite concettuale imposto dallo *Ulysses* di Joyce: scrivere dopo il capolavoro dello scrittore irlandese, ha detto una volta e non senza ragione Massimo Cacciari³⁴⁸, è come “sfidare l’impossibile”, siccome in Joyce si concentrerebbero, secondo il filosofo, le caratteristiche magico-creatrici dell’“ultimo fabbro” di parole. Ora, l’affermazione di Cacciari, per quanto apparentemente iperbolica, risulta assolutamente pertinente, laddove si riesca ad uscire da un’idea molto parziale oltre che storicamente determinata e ideologicamente ben inquadrata della figura dell’“artista creatore”. Scrivere dopo Joyce è evidentemente possibile: gli scaffali delle librerie e delle biblioteche sono stracolmi di romanzi cronologicamente posteriori, grandi successi letterari, talvolta esaltati dalla critica oltre

³⁴⁷ M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in Id., *Saggi e discorsi* [1954], trad. G. Vattimo, Milano, Mursia, 1976, p. 97.

³⁴⁸ Cfr. M. Cacciari, *Hamletica*, Milano, Adelphi, 2009.

che dal pubblico. Ciò che Cacciari sembra voler dire, però, è che con Joyce pare estinguersi quel mito che Stephen Greenblatt avrebbe chiamato mito del «genio come unica origine delle energie della grande arte»³⁴⁹. Se avesse ragione Cacciari, effettivamente, fare letteratura dopo Joyce non assomiglierebbe forse di più ad “abitare” un meccanismo già in atto, piuttosto che a crearlo? E non riflette proprio su questo punto anche Roberto Cagliero, quando, a proposito di John Barth, sostiene che si tratta di «uno di quegli autori che scrivono “come se” il *Finnegans Wake* di Joyce fosse stato pubblicato»? E la stessa Sarraute non ha forse affermato che «non si possono rifare Joyce o Proust»? Ciò non giustificherebbe, inoltre, la tendenza del Nuovo Romanzo a connettere narrativa e critica nelle proprie opere, a considerare, cioè, l’aspetto meta-narrativo come fondante della prassi letteraria? O non avrà magari ragione Alberto Arbasino a sostenere che l’interesse critico di un romanziere sopra i problemi del romanzo è consustanziale al proprio stesso mestiere e da sempre³⁵⁰ è presente nelle grandi opere?

Rispondere a tali questioni è certamente molto complesso. Tuttavia risulta innegabile che, se il *Nouveau Roman* appare come il primo movimento letterario (post)moderno in grado di avvertire la critica e di cogliere esso stesso che, come ha scritto Daniel Couégnas, «le costrizioni di una struttura formale possono essere fonte di creatività»³⁵¹, qualcosa di simile emerge anche dalle teorizzazioni e dalle opere della neoavanguardia italiana. In entrambi i contesti, infatti, «il racconto

³⁴⁹ Cfr. S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 7 e sgg.

³⁵⁰ Cfr. A. Arbasino, *Certi romanzi*, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 18-19: «molti narratori contemporanei dimostrano clamorosamente falsa quella ipotesi quasi luogo comune per cui oggi non esisterebbe più la figura del “creator”, e impazzirebbe al suo posto il critico, usurpandone ogni funzione. Così da avere invece dell’artista “puro (è mai esistito?...) critici che scrivono romanzi e compongono poesie e musica e dipingono quadri e dirigono film: in quanto l’atto critico precederebbe, sistematicamente e cronologicamente, la creazione artistica. Che sia invece il contrario? Paradossalmente oggi da noi rischia di passare per vanesio o petulante o “insolito” il romanziere che tratti dei propri rapporti non con il giardinaggio o la cucina o il turismo, ma con il romanzo *che è il suo mestiere*. [...] Se ci interessano le idee di un narratore intorno al romanzo, si sa sempre dove andare a cercare una recensione di George Eliot al *Wilhelm Meister* o un articolo di Proust su George Eliot, un saggio di Henry James su se stesso o su Conrad, o la Woolf su Conrad, o Conrad su se stesso o sulla Woolf. [...] Sarebbe questa autocoscienza critica, in fondo, il carattere che distingue principalmente un Autore Responsabile da un Artista della Domenica».

³⁵¹ D. Couégnas, *Dalla «Bibliothèque bleue» a James Bond: mutamento e continuità nell’industria della narrativa*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. II, *Le forme*, p. 437.

dell'indagine si ammantata metaforicamente di virtù ermeneutiche, o rappresenta con una *mise en abîme* il processo di decifrazione del testo»³⁵². E dunque, senza azzardare conclusioni, è pur necessario prendere atto di questa tendenza, provando, naturalmente, a decrittirla nel dettaglio, attraverso alcuni esempi.

3.1 Gialli d'avanguardia

Le Nouveau Roman, c'est le roman policier pris au sérieux.

L. JANVIER

Non è per caso che nei romanzi di Robbe-Grillet aleggia continuamente un'atmosfera di romanzo giallo: la sua fiducia nell'intreccio è veramente commovente.

A. SPATOLA

Nel romanzo *La promessa. Requiem per il romanzo giallo* (1958) lo scrittore svizzero Friedrich Dürrenmatt sembra concretizzare finzionalmente i dubbi epistemologici che, abbiamo detto, affliggono anche Fabius ne *Les Gommès* di Robbe-Grillet³⁵³. Dürrenmatt, infatti, pare impegnato soprattutto nel tentativo di dimostrare la sostanziale insufficienza dei procedimenti di razionalizzazione che sovrintendono le modalità del romanzo poliziesco. Attraverso una costruzione narrativa che insiste su aspetti metafinzionali, *La promessa* irride la sicurezza epistemologica che caratterizza storicamente l'indagine poliziesca, mostra la vacuità delle tecniche della criminologia – l'appostamento, l'interrogatorio, l'inseguimento –, degli strumenti applicati alla criminologia – la costruzione del quadro psichiatrico del ricercato –, della supposta moralità degli ispettori. Ma ciò che soprattutto viene criticato è il meccanismo stesso

³⁵² *Ibidem.*

³⁵³ Cfr. *supra* II,2.

della *detection*: non è sufficiente ricostruire razionalmente gli eventi per arrivare ad una soluzione. Si dovrà riconsiderare la funzione del caso, dell'accidente, dell'imprevisto: il mondo non può ridursi ad un ordine rispondente ad un modello razionale perfetto.

Se, tra le moltissime possibilità di riutilizzo degli schemi semiotici standardizzati dall'industria culturale, gli scrittori riconducibili alle neoavanguardie sono stati particolarmente sensibili a quelli del romanzo poliziesco, ciò dipende, almeno in parte, da ciò che il romanzo di Dürrenmatt sembra suggerire. Accanto a fattori per così dire extratestuali – il successo del giallo col boom editoriale del dopoguerra, la nascita di collane storiche come i gialli Mondadori, l'arrivo in Europa di molte narrazioni a enigma, non solo in narrativa, e si pensi alla grande fortuna di registi cinematografici come Jean-Pierre Melville, Nicholas Ray e del più popolare Alfred Hitchcock, poi assunti, tutti e tre, come maestri dalla *Nouvelle Vague* – vi sarebbe da considerare una serie di motivi di natura filosofico-conoscitiva.

Non è certo scorretto ritenere con Giuseppe Petronio che la crescita di consumo dei romanzi gialli e un modificato atteggiamento degli scrittori, avvertibile secondo il critico a partire dagli anni Quaranta, starebbe alla base della nascita di vere e proprie "scuole nazionali"³⁵⁴. Tuttavia, sarà pure da sottolineare che a un sostanziale rifiuto delle forme dell'avanguardia e dello sperimentalismo³⁵⁵ nelle declinazioni del ro-

³⁵⁴ Tra i tanti contributi che affrontano il tema del romanzo poliziesco nel contesto anglo-americano – contesto che, come noto, eserciterà un'influenza determinante su quello europeo – si veda il recente L. Horsley, *Twentieth-Century Crime Fiction*, New York, Oxford University Press, 2005. In particolare il paragrafo *Transforming the tradition in the 1950s and 1960s*, pp. 53-65.

³⁵⁵ Cfr. G. Petronio, *Costanti e varianti*, in *Il punto su: il romanzo poliziesco*, a cura dello stesso, Roma-Bari, Laterza, 1985, p. 60: «a cominciare dagli anni Quaranta scrittori di ogni paese e assai diversi tra loro, di fronte al romanzo poliziesco (cioè a una storia fondata una volta sulla risoluzione di un enigma delittuoso), si posero con atteggiamento nuovo; un atteggiamento che doveva incidere profondamente sulle modalità con le quali inventare e strutturare un racconto di quella natura, e poteva portare addirittura – è il caso limite – alla negazione stessa del genere: impossibile se non solo la logica del detective ma anche quella del criminale è falsa, come falsa è una qualsiasi logica in un mondo che è tutto *Zufall*: caso, pasticcio, groviglio, guazzabuglio, imbroglio, o i tanti altri sinonimi con i quali Gadda battezza questo finimondo che è il mondo. A questi fatti (perché questi sono fatti dai quali non si può prescindere) se ne aggiunsero altri, almeno due. Da una parte il consumo crescente di gialli, la loro richiesta in una società che si faceva sempre più di massa, e dove dunque la consumazione di libri cresceva, ma secondo le esigenze di un pubblico che rifiutava l'avanguardia e lo sperimentalismo, e semmai ne accettava le premesse ideologiche solo se celate in strutture narrative tradizionali. Dall'altra parte, anche per la forza di quella

manzo giallo di consumo corrisponde una straordinaria proliferazione delle strutture poliziesche negli ambienti sperimentali e neoavanguardisti. Per spiegare tale fenomeno si dovranno integrare alle riflessioni sociologico-letterarie di Petronio alcune altre che riguardano invece la natura stessa del romanzo giallo. Come ha mostrato Carlo Ginzburg, il “paradigma indiziario” che fonda la *detection* poliziesca sta pure alla base dell’atto narrativo *tout court*. Esso, anzi, lo predispone storicamente in quanto il concetto di narrazione sarebbe connesso, secondo Ginzburg, all’esplorazione di un territorio esterno e a una definizione degli strumenti necessari ad affrontarla³⁵⁶. Ora, evidentemente, le neoavanguardie reagiscono ad alcune modificazioni strutturali. Tuttavia, il successo di articolazioni narrative storicamente legate ad ambiti letterari di consumo in ambienti come quelli neoavanguardisti, che, per propria natura, concepiscono la letteratura come ricerca, la critica come esercizio ideologico e politico, il mercato come anti-mercato, dovrà essere pure congiunto a questioni più propriamente gnoseologiche. La riutilizzazione di un mondo finzionale come quello del romanzo giallo non appare, in altre parole, una possibilità tra le molte. La scelta dei Nuovi Romanzieri sembra implicitamente connessa, semmai, a una messa in discussione del sistema deduttivo in quanto fondamento della narrazione in genere, di cui, in effetti, il romanzo poliziesco non sarebbe che la più esplicita declinazione. La *detection* poliziesca potrebbe essere concepita, allora, come esternalizzazione di modalità concettuali – deduzione e razionalizzazione – che eccedono il discorso del genere letterario particolare, palesandosi, nel caso, come il fondamento della capacità narrativa in generale³⁵⁷.

Nell’articolo *Une voie pour le roman futur*, datato 1956, Robbe-Grillet forniva una prima traccia per comprendere le ragioni dell’utilizzazione della struttura del poliziesco da parte dei *nouveaux romanciers*:

domanda, il costituirsi dovunque di scuole nazionali; in Francia, in Svezia, in Italia, in Olanda, in Germania; con le conseguenze che questo radicarsi del giallo in ambienti e culture diverse doveva naturalmente produrre».

³⁵⁶ Cfr. C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Id., *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209; si veda in particolare pp. 166-167.

³⁵⁷ A proposito di ciò, si veda anche R. Saint-Gelais, «*Détention science-fictionnelles*», in «Tangence», n. 38, 1992, pp. 74-84.

les pièces à conviction du drame policier nous donnent, paradoxalement, une assez juste image de cette situation. Les éléments recueillis par les inspecteurs – objet abandonné sur les lieux du crime, mouvement fixé sur une photographie, phrase entendue par un témoin – semblent surtout, d’abord, appeler une explication, n’exister qu’en fonction de leur rôle dans un affaire qui les dépasse. Voilà déjà que les théories commencent à s’échafauder: le juge d’instruction essaie d’établir un lien logique et nécessaire entre les choses; on croit que tout va se résoudre en un faisceau banal de causes et de conséquences, d’intentions et de hasard...³⁵⁸

A questo punto, però:

l’histoire se met à fonctionner de façon inquiétante: les témoins se contredisent, l’accusé multiplie les alibis, de nouveaux éléments surgissent dont on n’avait pas tenu compte... Et toujours il faut en revenir aux indices enregistrés: la position exacte d’un meuble, la forme et la fréquence d’une empreinte, le mot inscrit dans un message. On a l’impression, de plus en plus, qu’il n’y a rien d’autre de *vrai*. Ils peuvent bien cacher un mystère, ou le trahir, ces éléments qui se jouent des systèmes n’ont qu’une qualité sérieuse, évidente, c’est d’être là³⁵⁹.

Dalle parole dello scrittore si ricavano distintamente due consecutivi processi mentali che fondano la *detection*, ponendone altresì i limiti³⁶⁰. Il primo processo riguarda l’ordinamento degli oggetti che concernono il caso: l’ispettore, e con lui il lettore, tende difatti a ricostruire l’ordine degli eventi attraverso la formulazione di ipotesi legate alla posizione degli oggetti. Ciò, naturalmente, presuppone un ordine precedente all’evento delittuoso. Tale evento, d’altra parte, è concepito come la causa assoluta e spesso unica di un turbamento che sconvolge una data comunità di persone. Esso motiva la necessità delle indagini come strumento di ristabilimento della verità e della giustizia, attraverso la punizione del colpevole e la soluzione dell’enigma. Il secondo processo, invece, prevede una capacità selettiva e una organizzativa: in questo senso l’ispettore dovrà essere capace di districarsi tra false piste, dichiarazioni contraddittorie e prove incoerenti. L’ordine da restaurare andrà quindi

³⁵⁸ A. Robbe-Grillet, *Une voie pour le roman futur* [1956], in Id., *Pour un nouveau roman*, cit., p. 21.

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ Raffaella Petrilli, a proposito del “paradigma indiziario” del giallo “alla Sherlock Holmes”, ha distinto tre fasi consequenziali: l’osservazione «di entità materiali presenti sulla scena del delitto»; l’identificazione delle tracce; il collegamento tra quest’ultime. Cfr. R. Petrilli, *Delitti e spiegazioni*, in Ead., *Il detective e le parole. Le strutture semantiche del “giallo”*, Troina, Città Aperta, 2004, p. 16.

concepito come *un* determinato ordine, e non uno qualsiasi tra gli ordini possibili: la soluzione dell'enigma è sempre una e una sola, per quanto le vie per raggiungerla possano essere molte. Occorre approntare una rigida distinzione razionale tra ciò che è successo e ciò che non è successo, a partire, naturalmente, da ciò che potrebbe essere successo. Forzosamente, allora, tale processo mentale investe la natura dei personaggi coinvolti nella vicenda, che, come ha scritto Mandel, nel giallo tendono generalmente a polarizzarsi in due campi rigidamente distinti: «i criminali e i buoni (l'investigatore, e la polizia più o meno efficace)»³⁶¹. Questa idealizzazione «va di pari passo con una spersonalizzazione del bene e del male, essa stessa parte integrante dalla reificazione, e quindi della disumanizzazione dell'arte»³⁶² e ciò significa che «il bene e il male non sono incarnati da veri esseri umani, da vere personalità, con tutta la loro complessità»³⁶³. In sintesi:

disordine rimesso in ordine, ordine che svanisce in disordine; razionalità rovesciata dall'irrazionale, razionalità restaurata a seguito di sconvolgimenti irrazionali: ecco, in sintesi, l'ideologia del romanzo poliziesco³⁶⁴.

Ciò, naturalmente, si inserisce in una teoria generale del personaggio del Nuovo Romanzo, che molto ha impegnato la critica più e meno recente³⁶⁵, e su cui tornare-

³⁶¹ E. Mandel, *L'ideologia del romanzo poliziesco*, in Id., *Delitti per diletto. Storia sociale del romanzo poliziesco* [1989], Milano, Interno Giallo, 1990, p. 63.

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ *Ibidem*. A questo proposito si veda anche S. Kracauer, *Sociologia del romanzo poliziesco*, in Id., *Saggi di sociologia critica*, Bari, De Donato, 1975, pp. 121-122: «la ontologia negativa del romanzo poliziesco dimostra semplicemente che i suoi attori sono creature stereotipe dei quali la ratio possiede la chiave».

³⁶⁴ Ivi, p. 66.

³⁶⁵ È d'obbligo rinviare alle opere di Ricardou dedicate al *Nouveau Roman*. Per quanto riguarda l'area italiana, si ricorderà almeno il Giacomo Debenedetti della *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*. Cfr. G. Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, in *Avanguardia e neo-avanguardia*, cit., p. 113: «l'isolamento degli antipersonaggi comporta una loro esistenza esclusa da ogni scambio intersoggettivo, come risulta anche dai loro dialoghi falotici, da "manuale di conversazione". Esistenza depauperata e atona anche nei rapporti col mondo oggettivo, che essi si imputano talvolta come una perdita di capacità di presa sulla cose: se arrivassero a soffrirne, proverebbero quella che Moravia ha chiamato "noia". Perciò sono anche affetti da incomunicabilità, ossia dall'impotenza di trasmettersi a vicenda informazioni su ciò che sono e ciò che vivono, sulle loro recalcitranti nostalgie sentimentali o volitive: solo impropriamente, in un surrettizio paragone con la psicologia del personaggio-uomo, si potrebbe attribuire all'antipersonaggio una dolorosa coscienza di quella paralisi. Va aggiunta l'insignificanza, che deriva dall'ignorare il senso e il fine della propria vita, dalla sproporzione tra la bre-

mo più avanti. Per adesso interessa notare che i Nuovi Romanzi ispirati da un plot poliziesco, ovvero quelli installati su un mondo finzionale preconstituito e tipico del romanzo giallo, sono connessi tra loro da una sorta di comune scarto rispetto allo *standard* della *detection* poliziesca. Tale scarto si perfeziona proprio in relazione ai due processi mentali cui si accennava. In primo luogo, la concatenazione degli eventi sussunta dall'ordinamento degli oggetti e delle testimonianze è quasi sempre non ordinata e non ordinabile. Spesso, anzi, risulta impossibile ricostruire il contesto precedente all'evento delittuoso. Ne *L'inquisitoria* di Robert Pinget³⁶⁶, per fare un esempio tra i più illuminanti, il lungo interrogatorio cui è sottoposto il vecchio domestico, testimone oculare dell'omicidio che avvia la narrazione, non concede al lettore alcun quadro della situazione di partenza. Le incertezze, le difficoltà linguistiche, le incoerenze con cui l'interrogato risponde alle domande inducono alla formulazione di molteplici ipotesi, nessuna delle quali potrà poi essere verificata. Inoltre, come notò intelligentemente Luigi Baldacci in un intervento del 1966, a risultare problematica è anche la natura dell'inquisitore stesso. Lungi dal sembrare un «normale ispettore di polizia», questi potrebbe addirittura configurarsi come «la proiezione patologica di un delirio interiore»³⁶⁷. L'interrogatorio, d'altra parte, occupa la durata dell'intero romanzo e finalmente vi corrisponde: non vi sono altri elementi utili al lettore per un'eventuale ricostruzione autonoma di quanto è avvenuto. Ciò, dunque, occlude l'orizzonte di un'unica soluzione all'enigma. Del resto, che essa esista o meno è irrilevante poiché non sarebbe comunque sufficiente a emendare il caos provocato dall'evento delittuoso. Laddove l'ordine precedente al crimine risulta impossibile da dedurre, infatti, sarà impossibile anche risolvere il caso.

Lo stesso effetto di indeterminazione può essere ottenuto attraverso il ricorso a strategie differenti. Ne *Les Gommès*, come abbiamo già osservato, la struttura ciclica del tempo sembra ripetere se stessa all'infinito. In questo caso, l'impossibilità di par-

vità, lo scialo de quella vita e ogni vagheggiamento di dare un qualunque contributo alla storia. L'opinione di Robbe-Grillet è che il personaggio duri quanto la lettura del romanzo o la proiezione del film: oltre quel limite di tempo egli cessa, non solo di agire, ma di esistere». Occorre inoltre ricordare per quanto riguarda il personaggio nei romanzi del Gruppo 63 il terzo capitolo di M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., pp. 107-150.

³⁶⁶ Cfr. R. Pinget, *L'inquisitoire*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1962.

³⁶⁷ L. Baldacci, *Antiromanzi e antilettrici*, in Id., *Le idee correnti*, cit., p. 53.

tire da un inizio e giungere ad una conclusione impedisce di organizzare una struttura cronologica coerente. I diversi piani temporali, perciò, si confondono e l'indagine non può che avvolgersi su se stessa ad ogni nuovo ciclo del tempo, impedendo così la *detection*. Qualcosa di simile, ma traslato nell'ordine spaziale, avviene ne *La mise en scène* di Claude Ollier. Il luogo non cartografato che fa da sfondo alle vicende dell'ingegner Lasalle è imprecisato, confuso, irrappresentabile. Gli eventi legati all'omicidio di una giovane donna che pure innescano la personale indagine del protagonista non sono quindi contestualizzabili. Mancando una topografia coerente, l'atto ermeneutico per via deduttiva non può essere completato.

Se da un lato l'impossibilità di definire tempi e spazi dell'indagine annichilisce dunque le possibilità di riuscita della *detection*, dall'altro è spesso l'inaffidabilità del personaggio-narratore a rendere le possibili ricostruzioni degli eventi moltiplicate, aperte, indeterminabili. In questo senso le soluzioni si aprono nella forma di un ventaglio di possibilità che non prevede distinzioni sufficientemente coerenti tra ciò che è successo e ciò che non lo è. Lo stesso Mandel, in termini più generali, poteva ravvisare che:

nei romanzi di Nabokov, di Borges e di Robbe-Grillet, ci sono, al contrario, parecchie letture plausibili degli indizi; la soluzione dell'enigma è multipla e ambigua. In realtà, la soluzione non esiste. Questo spinge alcuni critici ad affermare che gli scrittori in esame hanno messo in scena il potenziale implicito, ma mai realizzato, del romanzo poliziesco³⁶⁸.

Tutto ciò si traduce quasi sempre nella sostanziale impossibilità di separare i personaggi buoni dai criminali, in un palese cortocircuito tra il carattere del personaggio stesso e il ruolo che questi ricopre nel plot. Non è un caso che ne *Les Gommès*, come abbiamo visto, i ruoli dell'ispettore e quello dell'assassino finiscono per sovrapporsi, contravvenendo una delle leggi basilari del genere. Qualcosa di simile avviene anche ne *Le Voyeur*. Qui, Robbe-Grillet esclude l'evento criminoso dalla diegesi, in perfetta ottemperanza alle leggi del romanzo poliziesco. Tuttavia, diversamente da quanto ci si aspetterebbe in un giallo *standard*, tale vuoto non avvia la vicenda ma ne occupa il centro. Esso, pur separando formalmente gli eventi veri e

³⁶⁸ E. Mandel, *L'ideologia del romanzo poliziesco*, cit., p. 90.

propri dalle speculazioni deduttive che vorrebbero ricostruirli, non riesce a dividere con altrettanta solerzia un ordine iniziale da un disordine occasionato dall'omicidio. È solamente attraverso il comportamento dello stesso protagonista, in realtà, che al lettore vengono forniti gli elementi del crimine. È lo stesso Mathias, cioè, ad alludere alla propria colpevolezza, a cercare alibi, a mostrarsi timoroso nei confronti di un presunto testimone oculare. Ciò innesca un effetto di *suspense* nel lettore ed attiva le modalità della *detection* poliziesca. Quest'ultima, tuttavia, si rivela ben presto fuorviante: Mathias, infatti, appare affetto da una forma di paranoia patologica, e, poiché l'azione è focalizzata su di lui, l'intera trama è come sospesa tra il piano dell'immaginato e quello del vissuto. Le sue amnesie, l'ossessionante senso di colpa che lo perseguita, la sostanziale incapacità di gestire tempi e spazi del proprio mondo finzionale fanno di Mathias un personaggio non credibile. Egli confonde nomi, spazi e tempi, sovrappone la propria immaginazione alla realtà che esperisce e finisce per falsare i piani del narrato. L'indagine del lettore, in questo modo, è come costretta ad avvitarci attorno a un omicidio che, in verità, potrebbe non essere mai avvenuto. Il procedimento epistemico che dovrebbe accompagnarsi, costituendone l'essenza, alla struttura del romanzo giallo è equivoco.

Un espediente non dissimile da quello robbe-grilletiano è utilizzato in area italiana da Luigi Malerba ne *Il serpente*³⁶⁹. La bizzarra storia d'amore tra un commerciante di francobolli e una donna di nome Miriam si conclude, qui, con l'omicidio di quest'ultima³⁷⁰. A proposito dell'aspetto poliziesco della trama malerbiana, Paolo Mauri ha sottolineato che:

³⁶⁹ L. Malerba, *Il serpente*, Milano, Bompiani, 1966. Sul rapporto tra Luigi Malerba e il genere giallo si vedrà almeno l'acuto intervento di Andrea Gialloretto, «*Il delitto rende ma è difficile*». *Riletture e sabotaggi sperimentali degli stereotipi della narrativa gialla*, in Id., *I cantieri dello sperimentalismo*, cit., pp. 215-250.

³⁷⁰ La riutilizzazione dell'impianto del giallo è perfettamente consapevole in Malerba, tanto che nello stesso romanzo si allude, attraverso i vari significati simbolici del colore giallo, proprio alla struttura poliziesca della composizione. Cfr. Ivi, p. 154: «una materassaia di Haarlem in Olanda, certa Josepha Gessner, nel cogliere un tulipano giallo venne morsiata da una vipera e morì. Già si sapeva che dietro il fiore giallo si nasconde il serpente velenoso. Siccome però anche l'oro è giallo e anche il Sole si dice che sia giallo, non tutti vogliono ammettere che dietro il giallo si nasconde il serpente velenoso, che il giallo è peggio di Attila, che dove passa semina la morte. È una polemica che non finisce mai. Giallo è il granoturco, il limone, la cera vergine, l'oro e il Sole, dicono gli uni. Giallo è lo zolfo, la febbre, il Sant'Uffizio, l'itterizia, gialli sono anche i cinesi dicono gli altri. Il caso della materassaia di Haarlem non è stato deci-

la ragione del protagonista del S[erpente] [...] si accanisce in una lunga ricostruzione di eventi e di esistenze continuamente messe in forse, in una serie di deduzioni illogiche, di “prove” che si vanificano. Il giallo si compie dunque “dentro” la storia narrata, o, meglio, persino al di qua dei fatti narrati, nella ossessiva incapacità del protagonista a coglierne i risvolti reali o irreali, stravolgendone, come fa, la cronologia e lo spessore³⁷¹.

Esattamente come avviene ne *Le Voyeur*, il processo di *detection* poliziesca viene vanificato sin dall’inizio per l’inaffidabilità del protagonista, che ne *Il serpente* è anche il narratore. La scena del presunto omicidio di Miriam, posta questa volta all’interno della diegesi³⁷², diventa problematica al momento della confessione resa dal filatelista alla polizia: il presunto omicida, infatti, non riesce a ricostruire correttamente l’accaduto, né la polizia ha ricevuto denunce a proposito di persone scomparse. L’evento delittuoso, insomma, si fonda su informazioni che non sono verificabili, che non trovano, cioè, alcuna corrispondenza ulteriore rispetto alle dichiarazioni del protagonista. Vi è, anche in questo caso, una sorta di sospensione epistemica che si realizza per lo scontro tra il piano del reale e quello dell’immaginario. Convincersi che le vicende narrate stiano accadendo davvero ovvero che siano solamente frutto della fantasia di chi le racconta è un atto puramente interpretativo: essendo il narratore stesso a compiere l’azione, la trama non può che risultare una sorta di restituzione delle sue stesse percezioni. Anche se la mente di questi appare quanto meno contraddittoria, incoerente, malata, e ciò non permette di affermare la veridicità di ciò viene raccontato, non può essere accertato nemmeno il contrario. Il fatto che ne *Il serpente* la scomparsa di Miriam non abbia alcuna conseguenza per la comunità romana frequentata dal protagonista assume a questo punto una valenza ancipite.

sivo, non ha risolto la polemica, forse perché i giornali non l’hanno messo nel dovuto rilievo o forse perché il tulipano, per giallo che sia è sempre un fiore. Le scintille elettriche non sono fiori e tanta gente muore per loro colpa. Anche la cattiveria, l’invidia, la gelosia sono gialle. I delitti più spaventosi sono gialli. Il segno del pericolo è giallo. Se al giallo associ il nero hai l’Inferno, come insegna l’Architetto, e allora è inutile fare distinzioni come fanno gli Accademici sul giallo cromo e il giallo paglierino».

³⁷¹ P. Mauri, *Malerba*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 23.

³⁷² Cfr. L. Malerba, *Il serpente*, cit., p. 164: «Miriam bevve l’acqua, aspirò due boccate di fumo. La vidi impallidire e afflosciarsi lentamente senza dire una parola. Fin troppo facile, pensai. Era caduta subito in un sonno profondo, completamente addormentata, in modo da non svegliarsi più. Ecco, era morta. Una bella svolta nella sua vita».

Da un lato, semplicemente, rende lecito domandarsi se Miriam non sia stata altro che un'allucinazione del narratore; dall'altro, però, potrebbe anche rivelarsi la spia di un particolare mondo finzionale nel quale, evidentemente, l'uccisione e la cannibalizzazione di una donna – o anche solamente il sospetto di tali crimini – non provocano alcuna incrinatura dell'ordine sociale. Non attenua questa ambiguità nemmeno il finale: la probabile detenzione del filatelista in manicomio poco ci dice sull'effettualità delle vicende da questi narrate. L'ordine referenziale del mondo finzionale con il mondo reale si dimostra a questo punto limitato soltanto a un vincolo, per altro contrappositivo, di natura etica e morale. Dopo la presunta morte di Miriam, infatti, è il filatelista medesimo a ricercarne ossessivamente le tracce. Tale ricerca appare contraddistinta dalla necessità di separare il piano della perversione da quello della normalità, piuttosto che dal tentativo di ristabilire la verità sull'omicidio.

In un'intervista del 1994 è stato lo stesso Malerba a chiarire che nella contemporaneità è «la dialettica del riscatto» ad aver perso valore rispetto allo schema classico del giallo poiché «il conflitto che nasce dalla violenza mette in evidenza soprattutto le frustrazioni e le contraddizioni sociali e individuali»³⁷³. In questo senso *Il serpente* palesa i propri debiti nei confronti del Robbe-Grillet de *Le Voyeur*. Nella piccola isola dove il commesso viaggiatore Mathias sta tentando di vendere i suoi orologi, infatti, la scomparsa della piccola Jacqueline viene accolta con assoluta indifferenza se non, addirittura, con sollievo. La natura incomprensibilmente “maligna” della giovane, il suo essere sessualmente attiva alla sua giovane età, apparivano già come i motivi di uno sconvolgimento degli equilibri della comunità, e, in questo senso, le procedure di ristabilimento dell'ordine, consustanziali alla *detection* poliziesca, risultano rovesciate. L'omicidio, ammesso che si tratti di un omicidio e non di un banale incidente, non sconvolge un ordine, ma, paradossalmente, lo ristabilisce. Certo, a differenza della paranoia ossessiva di Mathias, il protagonista-narratore de *Il serpente* pare soffrire piuttosto di una qualche forma di schizofrenia. È impossibile, in questo caso, stabilire fino a che punto i fatti narrati siano propriamente accaduti e non si pongano invece come il resoconto di un delirio. *Il serpente* in realtà pone il lettore di

³⁷³ L. Malerba, *L'epoca del non-lettore* [1994], a cura del Gruppo “Laboratorio”, in «L'illuminista», nn. 17-18, 2006, p. 74.

fronte all'estrema necessità di scegliere se credere alla narrazione – o ad una parte di essa – oppure non farlo. Indirettamente, ciò profana l'istituto del patto narrativo, e quello della sospensione dell'incredulità che lo fonda, per riconnettersi d'altra parte a una precisa tradizione di narrazioni inaffidabili, ben rappresentata in Italia dal caso della *Coscienza* sveviana. Questo oscillare tra il reale e l'immaginario, nel *Serpente*, è pure sottolineato – non senza accenti metafinzionali – dallo stesso personaggio narratore, laddove questi si mostra consapevole dello straordinario potere creatore della propria mente:

con il pensiero si possono ottenere dei risultati strabilianti, ma occorre essere esercitati nei portamenti come nel canto e come in tante altre cose. Occorre anche il buio e il silenzio, non ho mai sentito che un pensiero importante si sviluppi nella mente di qualcuno mentre guida l'automobile³⁷⁴.

Dalla comparazione tra il romanzo di Robbe-Grillet e quello di Malerba, come si vede, emergono somiglianze che appaiono come il portato di una riflessione globale sulla teoria della conoscenza e del suo risvolto nelle forme della narrativa e del romanzo. È notevole che sia ne *Le Voyeur* sia ne *Il serpente* gli omicidi, oltre a essere testimoniati pure in maniera differente dai presunti colpevoli, sono resi ancora più efferati dalle perversioni di chi (forse) li ha compiuti, pedofilo Mathias, cannibale il venditore di francobolli. Come ha ben mostrato Nicola Merola a proposito del *Pasticciaccio* gaddiano³⁷⁵, che certo costituisce l'altro dei grandi modelli di giallo o anti-giallo di questo periodo³⁷⁶, nel romanzo poliziesco, generalmente, «la superiorità dell'eroe consiste nella sua capacità di comprendere la follia»³⁷⁷ e in questo senso l'ambito della follia è «quello in cui vige la sospensione del principio di causa»³⁷⁸. Se allora un omicidio può considerarsi simbolico «quando partecipa della follia» ovvero, come in Gadda, quando «può essere considerato come la realizzazione di un'istanza profonda e impersonale, l'applicazione di uno schema preesistente e

³⁷⁴ L. Malerba, *Il serpente*, cit., p. 135.

³⁷⁵ Cfr. N. Merola, *Il "pasticciaccio" di Gadda. Uno studio in giallo*, Roma, Istituti di Studi Romani, 1978.

³⁷⁶ Cfr. R. West, *Il significato di contraddizione*, in «L'illuminista», nn. 17-18, 2006, p. 255: «Gadda [...] rimane comunque uno dei modelli di Malerba, soprattutto per quanto riguarda la sua "rabbia"».

³⁷⁷ N. Merola, *Il "pasticciaccio" di Gadda. Uno studio in giallo*, cit., p. 14.

³⁷⁸ *Ibidem*.

l'effetto imprevedibile e sconvolgente della parola sul reale»³⁷⁹, qui, nei due romanzi in esame, non solo è assente la figura dell'eroe, ma addirittura scompare il risvolto simbolico dell'omicidio, in una negazione assoluta di quella distinzione tra follia e normalità che avrebbe dovuto garantire l'ordine sociale. Proprio per questo, in entrambi i romanzi la *detection* è impossibile. La violazione sistematica delle costanti del genere giallo, ovvero delle norme che regolano il crimine³⁸⁰, l'indagine³⁸¹ e la soluzione³⁸², trova il proprio polemico obiettivo in una destrutturazione delle certezze epistemologico-conoscitive canoniche che ben trascende la teoria del romanzo giallo in sé. Ha notato Rorty che:

nella nostra cultura le nozioni di “scienza”, “razionalità”, “oggettività” e “verità” sono interdipendenti. Si pensa che la scienza fornisca la verità “solida”, “oggettiva”: la verità come corrispondenza con la realtà, la sola specie di verità degna di tale nome. Gli umanisti – filosofi, teologi, storici, critici letterari – devono preoccuparsi di essere scientifici, devono chiedersi se sono autorizzati a ritenere che le loro conclusioni, non importa con quanta attenzione le abbiano argomentate, siano degne del termine “vero”. Tendiamo ad identificare “verità oggettiva” con “uso della ragione” e crediamo, perciò, che le scienze naturali siano paradigmi di razionalità. Crediamo, inoltre, che la razionalità sia questione di adeguamento a procedure prestabilite, di conformità a un metodo. Tendiamo così a usare “metodico”, “razionale”, “scientifico” e “oggettivo” come sinonimi³⁸³.

Ora, l'atto di *detection* poliziesca dovrebbe essere quanto di più metodico, razionale, scientifico e oggettivo possibile. In contrappunto evidente rispetto alle rassicurazioni epistemologiche storicamente connesse con questo genere romanzesco, si assiste qui ad una vera e propria rimozione del limite che separa ricerca razionale e follia, oggettività e soggettività, determinazione e caso. Il Nuovo Romanzo, nella sua declinazione poliziesca, si colloca quindi all'interno di un dibattito epistemologico

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ Cfr. G. Petronio, *Costanti e varianti*, in *Il punto su: il romanzo poliziesco*, a cura dello stesso, Roma-Bari, Laterza, 1985, p. 18: «il primo elemento essenziale è, l'ho già detto, il delitto: il crimine. Un delitto che rompe uno stato di quiete e di ordine».

³⁸¹ Cfr. *ivi*, p. 20: «scoperto il delitto (cioè: preso atto che vi è stato un delitto, o qualche volta appreso che un delitto sarà commesso) ha inizio l'indagine [...]. È l'indagine a costituire la parte centrale – la più corposa, la più interessante – di un giallo, l'elemento che lo determina come tale».

³⁸² Cfr. *ivi*, p. 22: «terzo elemento strutturale è la soluzione; si badi: la *soluzione*, non la *conclusione*».

³⁸³ R. Rorty, *Scritti filosofici Vol. 1*, Bari, Laterza, 1994, p. 47.

che proprio durante la stagione della contestazione avrebbe portato ad una severa critica del determinismo scientifico, così come del realismo narrativo. Ciò trova conferme anche in declinazioni romanzesche differenti da quelle strettamente poliziesche. Si pensi ad un romanzo come *Le donne matte*³⁸⁴ di Furio Colombo, dove l'impossibilità di una ricostruzione razionale degli eventi si riverbera in un mondo finzionale da "romanzo processuale", ovvero, per fare un esempio che vada al di là dei confini europei, al capolavoro di William Gaddis *Le perizie*³⁸⁵, a proposito del quale Mario Lunetta ha scritto che la «pluralità di piani e una così vasta raggiera di impegni in direzioni multiple» costringe a «rifiutare una comoda sigla onnicomprensiva»³⁸⁶.

La più chiara riprova di questa critica della razionalità, tuttavia, si ha forse con la lettura del secondo romanzo malerbiano, *Salto mortale*³⁸⁷, anch'esso di impianto poliziesco. A proposito di ciò Silvana Cirillo ha scritto:

sommerse da chiacchiere paradossali e centrifughe rispetto al nucleo della cosiddetta fabula, le regole canoniche di un "giallo" che si rispetti, in realtà, sono state contraddette sin dalle prime pagine della narrazione. Scompigliati da giochi imprevedibili e contraddittori di parole, frasi, pensieri e fatti, annacquate dall'intreccio esilarante di chiavi di lettura opposte ma di pari credibilità (nell'assurdo!), definitivamente spazzate via dal più audace procedimento "metonimico" e digressivo pensabile, esse non potevano più dar luogo a nessuna trama coerente, consequenziale³⁸⁸.

³⁸⁴ F. Colombo, *Le donne matte*, Milano, Feltrinelli, 1964.

³⁸⁵ Cfr. W. Gaddis, *The recognitions*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1955 [trad. di V. Mantovani, *Le perizie*, Milano, Mondadori, 1966].

³⁸⁶ In questo senso si noterà l'evidente connessione con le esperienze europee almeno per quanto concerne l'impossibilità di scindere correttamente follia e normalità: a «suo modo, ciascuno dei *faux-monnayeurs* che popolano *Le perizie* finisce in preda alla follia, perché secondo Gaddis è la follia la condizione "normale" e obiettiva di un mondo come il nostro. New York, Madrid, Parigi, Roma sono altrettante Bisanzio dove tutto è possibile, tutto è intercambiabile, i confini tra umano e disumano, tra vero e falso sono aboliti, impossibile è oramai qualsiasi attendibile perizia: l'individuo è privo di sé stesso, agisce in un vuoto che lo annienta e per sottrarglisi si produce in exploits sempre più alienanti». Cfr. M. Lunetta, *William Gaddis*, in Id., *La scrittura precaria*, Latina, Di Mambro, 1972, pp. 138-140.

³⁸⁷ L. Malerba, *Salto mortale*, Bompiani, Milano, 1968.

³⁸⁸ S. Cirillo, *Il vortice di "Salto mortale"*, in «L'illuminista», 17-18, IV, p. 162. A questo proposito si veda anche E. Golino, *Per una poetica del "Salto mortale"*, ivi, pp. 189-195. In particolare pp. 194-195: «naturalmente Malerba è arrivato a questi esiti eccitanti per forza di struttura e d'invenzione. Non a caso ha scelto un modello fitto di percorsi obbligati da rovesciare, e cioè la trama tradizionale del "giallo" poliziesco, una struttura fra le più cogenti. Saldamente installato, per una lucida scelta convenzionale, dentro

Anche in *Salto mortale*, secondo modalità che ancora una volta appaiono influenzate dal primo Robbe-Grillet, la figura dell'assassino e quella dell'ispettore vengono sovrapposte. Ma c'è di più: in questo caso si assiste pure a un'identificazione tra l'assassino e l'assassinato che crea inevitabilmente un cortocircuito, i tre ruoli confondendo assiologicamente il piano del bene e quello del male, il piano dell'agire e quello del subire, il piano del pensiero da quello della realtà. L'io narrante/assassino/inquisitore/vittima risulta così, come è stato già notato, un personaggio sommerso dal «ruminare del proprio stesso cervello». Nella narrazione, ciò occasiona un continuo slittamento di piani che non può non ingenerare una confusione, del resto inemendabile, tra i differenti piani della realtà: quella immaginata e quella concreta del mondo finzionale del romanzo. In questo senso il “salto mortale” cui allude il titolo si rivela appunto come la realizzazione allegorica della figura geometrica del cerchio, la quale si produce, appunto, per la particolare struttura del romanzo³⁸⁹. A livello intradiegetico, l'*explicit* si ricongiunge infatti all'*incipit*, e ciò racchiude il romanzo in una tautologica corrispondenza di inizio e fine capace di annullare il senso stesso della diegesi. A livello extradiegetico, poi, tale degenerazione tautologica si riverbera sul portato conoscitivo ed epistemologico generale del romanzo, vanificando anche la personale indagine del lettore. Seppure non sia errato ritenere con Paolo Mauri che *Salto mortale* si ponga come un “giallo sul giallo”, per il fatto che «da un lato vanifica la fruizione del romanzo nel senso tradizionale del termine»³⁹⁰ mentre dall'altro «apre al lettore una possibilità di una sua personale inchiesta»³⁹¹, occorre sottolineare che in entrambi i livelli, la *detection* naufraga: la soluzione dell'enigma non esiste, e, se anche esistesse, non sarebbe poi così importante. Calle-Gruber parlando dell'importanza concettuale della figura del cerchio nel *Nouveau Roman* ha affermato che esso «contempla un doppio significato»: «figura spaziale [...] è pure figura temporale; tragitto che percorre la lancetta dell'orologio e rivoluzione della

un sistema di norme codificate dall'uso e dall'abuso, Malerba scardina la formula della “parrocchia delittuosa” [...], si appropria dei più vistosi ingredienti e con essi ricrea un oggetto narrativo dinamico, centrifugo, eccentrico [...] in uno spazio immaginario assolutamente personale».

³⁸⁹ Cfr. W. Pedullà, *La metamorfosi del cerchio* [1975], in «L'illuminista», nn. 17-18, 2006, pp. 217-134.

³⁹⁰ P. Mauri, *Malerba*, cit., p. 23.

³⁹¹ *Ibidem*.

terra ogni giorno ricominciata. All'interno del duplice cerchio spazio-temporale, il personaggio del *Nouveau Roman*, come quello di Beckett, sta senza altrove, né passato né avvenire»³⁹². Ma senza passato e senza avvenire, come potrebbe mai concludere, questo personaggio, una vera e propria indagine poliziesca?

3.2 Arbasino e il romanzo epistolare

Nel 1966 l'editore Feltrinelli ripubblicava uno dei racconti che Alberto Arbasino aveva riunito, sette anni prima, nel volume *L'Anonimo Lombardo. Il ragazzo perduto*³⁹³ – questo il titolo originale del racconto – assumeva in questa seconda edizione il titolo complessivo della precedente raccolta – *L'Anonimo Lombardo* appunto – segnalandosi così non solo per la propria evidenziata importanza nel *corpus* di scritti del '59, ma anche per un successo critico ed editoriale incorniciato dalla pronta traduzione in inglese realizzata da Bernard Wall nel 1964 per la casa editrice Faber & Faber.

Una nota paratestuale in calce alla seconda edizione riassume l'idea fondamentale dell'operazione arbasiniana:

L'Anonimo Lombardo mira a un alto concetto letterario: il matrimonio dell'opera narrativa con un commento epistolare sulla sua composizione. Metà romanzo e metà critica: un esperimento formale pienamente consapevole, gentilmente esasperante, spesso affascinante. In verità due libri³⁹⁴.

Del significato ideologico di una volontà metaletteraria come questa – «metà romanzo e metà critica» – abbiamo già in parte detto. Qualora in un testo finzionale venga inserita quella che Ricardou chiamerebbe la “propria stessa critica”, ciò si dovrà, in buona sostanza, ad una volontà di denaturalizzare la fruizione, rendendo,

³⁹² M. Calle-Gruber, *Itinerari di scrittura: nel labirinto del Nouveau Roman*, cit., p. 20.

³⁹³ A. Arbasino, *Il ragazzo perduto*, in Id., *L'Anonimo Lombardo*, Milano, Feltrinelli, 1959, pp. 307-476; poi col titolo di *L'Anonimo Lombardo*, Milano, Feltrinelli, 1966². Il racconto sarà poi ripubblicato da Einaudi nel 1973 con alcune differenze di ordine strutturale e linguistico (ampliamenti, tagli, brani riscritti), nonché da Adelphi nel 1996. In questo contesto prenderemo in considerazione la seconda edizione feltrinelliana. Si vedano comunque: A. Arbasino, *L'Anonimo Lombardo*, Torino, Einaudi, 1973³ e Id., *L'Anonimo Lombardo*, Milano, Adelphi, 1996⁴.

³⁹⁴ Ivi, p. 5.

passo dopo passo, il lettore consapevole dell'artificiosità dell'opera d'arte, secondo una particolare declinazione di un'ideologia dello straniamento che, per più di un verso, appare ancora legata alle teorizzazioni di Bertold Brecht. Questa sorta di auto-commento, che pure talvolta partecipa alla diegesi stessa, attiva infatti forme di auto-dissacrazione o, comunque, tende a palesare i processi compositivi che strutturano la creazione narrativa³⁹⁵. E, seppure non si ripeterà mai abbastanza che tale scelta stilistica non è, in fondo, né peculiare né specifica del "Nuovo Romanzo", né possa dirsi esclusiva di questa prima fase della postmodernità – è semplice riportare alla memoria i casi celeberrimi del *Tristram Shandy* di Sterne o del *Flatland* di Abbott, per non scomodare Cervantes –, sarà altresì il caso di rammentare che, a partire dalla metà degli anni Cinquanta, il ricorso a strategie metanarrative di questo tipo si attesta come generalizzato e diffusissimo in pressoché tutti gli autori sperimentali o d'avanguardia di cui stiamo trattando, quasi a oltrepassare, se così si può dire, il carattere di mera "opzione stilistica" tra le disponibili, per farsi, forse, disposizione psicologico-pratica di chi scrive. Sia o no lecito pensarla in questi termini, interessa non perciò dimensionare la funzione di tale aspetto nella pratica letteraria di Alberto Arbasino, precisando da subito che, rispetto a quanto detto a proposito di Robbe-Grillet, egli sembra concedere molto meno spazio all'aspetto romanzesco della narrazione. In Arbasino il plot si distende molto raramente nelle intricatissime trame che hanno reso celebre lo scrittore francese, per staticizzarsi, all'inverso, in uno sfrenato compiacimento dei dialoghi³⁹⁶. Non a caso, come indica Nicola D'Antuono, Arbasino sceglie coscientemente la forma della conversazione³⁹⁷, sia pure, come nel

³⁹⁵ Cfr. W. Krysinski, *Borges, Calvino, Eco: filosofie della metanarrazione*, in Id., *Il romanzo e la modernità*, Roma, Armando, 2003, p. 233: «comprendere la trasformazione della letteratura verificatasi specialmente negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta, richiede che si tenga conto della metadimensionalità dei testi letterari. Con il termine metadimensione si intende che alcuni testi problematizzano la relazione tra il processo narrativo e la sua autoriflessione interna o la sua interpretazione dialogica esterna. Attraverso l'esame di queste relazioni, si coglie l'ampiezza delle loro modificazioni delle modalità formali, dell'enfasi discorsiva, delle finalità semantiche e dei giochi intertestuali».

³⁹⁶ Cfr. N. D'Antuono, *Forme e significati in Alberto Arbasino*, Pescara, Campus, 2000, p. 50: «lo scrittore lombardo non sceglie la strada del nouveau roman. Abbandona il romanzo, resta narratore e prende la strada del reportage, o, almeno, una delle tante strade che sceglie è quella del reportage. Egli può qualificarsi soltanto un reporter oppure un burattinaio che ha messo su un "teatrino", come si evidenzia massivamente nelle riscritture».

³⁹⁷ Cfr. Ivi, p. 19.

caso de *L'Anonimo Lombardo, in absentia* – la narrazione epistolare imponendosi naturalmente come conversazione scritta e dunque a distanza –, nella particolare forma degradata della “chiacchiera”³⁹⁸, innalzando così l’istituto della “frivolezza” quasi a motore del proprio discorso letterario.

Ora, si ricorderà che proprio l’Heidegger di *Essere e tempo* aveva dedicato alla “chiacchiera” pagine memorabili. Il filosofo tedesco, come noto, indica con “deiezione” quello scivolare dell’Esserci verso la “vita inautentica”, la vita dell’equivoco, della curiosità e, appunto, dalla “chiacchiera”³⁹⁹. La congiunzione non potrebbe essere più evidente: come in Heidegger, infatti, anche in Arbasino non vi è accenno a condanne morali per tale scivolamento⁴⁰⁰. Vi è, semmai, una sorta di presa d’atto della condizione particolare dell’“esserci” nel mondo contemporaneo⁴⁰¹. Una condizione che per Heidegger era una tra le possibili, e che per Arbasino – sarà rilevante la discrasia temporale tra i due – appare quasi sovradeterminata ed essenziale

³⁹⁸ Cfr. *Ibidem*: «il restauro di una conversazione, degradata ormai in chiacchiera, e che egli stesso ha denunciato, è un’utopia che lo porterà al disinganno. Arbasino non avverte, come invece aveva già compreso Antonio Labriola, che i luoghi di ritrovo (salotti e caffè, ad esempio) vanno storicizzati e che oggi i giornali sono diventati soprattutto il luogo della chiacchiera». Si veda anche R. Rinaldi, *Arbasino o della superficie*, in Id., *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985, pp. 193: «tutto l’Anonimo funziona come una lotta tra le lettere di pura chiacchiera, di pettegolezzo inutile, sfuggente, mobile, e le lettere di teoria, importanti, ferme sui loro risultati, sulla loro intelligenza. E non serve a nulla, allora, che il soggetto dell’enunciazione si sposti, si moltiplichi come in un gioco di “scatole cinesi”[...]: ciò che conta non è la disintegrazione del soggetto, la confusione del filo logico, bensì l’andamento preziosamente metalinguistico, ad incastro, l’esibizione a ogni passo dei “problemi del mestiere letterario”. La poetica rassicurante della chiacchiera distrugge ed esorcizza la chiacchiera come linea di fuga».

³⁹⁹ Cfr. M. Heidegger, *Essere e Tempo* [1927], Milano, Mondadori, 2011, p. 252: «chiacchiera, curiosità ed equivocità caratterizzano la maniera, in cui l’esserci è quotidianamente il suo “ci”, la schiusura dell’esserci-nel-mondo. Questi caratteri in quanto determinazione esistenziali non sono sottomano nell’esserci, sono parti costitutive del suo essere. In essi e nella loro connessione d’essere della quotidianità, che noi chiamiamo lo *scadimento* dell’esserci».

⁴⁰⁰ Cfr. *ivi*, p. 241: «l’espressione “chiacchiera” non vuole qui essere impiegata in un senso spregiativo. Terminologicamente essa significa un fenomeno positivo, che costituisce il modo d’essere del comprendere e delle spiegare che sono propri dell’esserci quotidiano. Per lo più il parlare si pronuncia e si è già sempre pronunciato. Esso è infatti linguaggio».

⁴⁰¹ Cfr. *ivi*, p. 243: «l’infondatezza della chiacchiera non le sbarrata la strada alla pubblicità, ma la favorisce. La chiacchiera è la possibilità di capire tutto senza preliminarizzare appropriazione della cosa: essa protegge infatti dal pericolo di fallire in tale appropriazione. La chiacchiera, che chiunque può captare, non soltanto dispensa dal compito di una genuina comprensione, ma crea una comprensibilità indifferente cui nulla più si sottrae».

alla vita (e all'arte) di questa prima fase della postmodernità. Fare di uno dei tratti della deiezione heideggeriana il nucleo della propria produzione letteraria, quindi, è un'operazione che rilancia la tanto sbandierata "frivolezza arbasiniana" come qualcosa di molto meno superficiale e di molto più critico di ciò che l'accademia, soprattutto in un primo momento, è stata disposta a concedergli. Per Arbasino, come per gran parte degli autori sperimentali di questo periodo, infatti, il punto di partenza è dato dalla percezione della *Weltanschauung* dell'epoca del *boom* economico, inteso qui come momento acmeico del teleologico cammino della società della tecnica. È questo il "terreno fenomenale", per dirla ancora con Heidegger, per l'interpretazione dei fenomeni letterari e artistici in questa fase: la messa in evidenza dell'invasione dell'arte, della cultura e della società *pop*, nonché degli oggetti che essa veicola, dovrà essere quindi intesa in senso *radical*, ovvero, andrà considerata come qualcosa di funzionale, necessario e inevitabile per qualsiasi discorso critico calato nella contemporaneità, sia esso legato al romanzo, sia esso più direttamente politico:

del resto, nulla pare più detestabile di quei teorizzanti che pretendono di "fare della sinistra", amare il popolo, abbracciare la classe lavoratrice – e poi non possono soffrire le canzonette, le lambrette, la televisione, i film a colori sentimentali; il juke-box e i flippers a loro danno fastidio; nei bar e agli avanspettacoli non mettono piede; un'uscita dalle officine li far star male; dalle caserme non ne parliamo davvero... e passano tutto il tempo rinchiusi insieme a brutta gente di precetto e pregiudizio, facendo tristi chiacchiere di ortodossia e conformismo su cui non si capisce niente ma del resto non contano niente fuori di lì⁴⁰².

Bisognerà riflettere, in altri termini, sull'aspetto critico-analitico della produzione artistica e polemica del nostro, prima di cedere alla tentazione della più semplice delle etichettature. Difatti, dal punto di vista strettamente letterario, è stato lo stesso autore, in un'opera critica del 1971, a precisare che:

nelle epoche come la nostra, si sa che si costruisce *comunque* con materiali sintetici, inautentici, però critici; e l'unica possibilità seria di riuscire (o di *escamotage*) può riuscire davvero il *pastiche*, in quanto atto creativo-critico di Invenzione Indiretta⁴⁰³.

⁴⁰² A. Arbasino, *L'Anonimo Lombardo*, cit., p. 104.

⁴⁰³ A. Arbasino, *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 51.

L'aspirazione metaletteraria, di autocommento, è pienamente cosciente, lucida, applicata con la rigidità di un meccanismo. La letteratura, quindi, è percepita dallo scrittore di Voghera come «Invenzione Indiretta»; è insomma, se non proprio “abitata”, di certo (ri)edificata con «materiali sintetici, inautentici». E, a ripercorrere l'intera prima fase della scrittura arbasiniana, se ne ha riprova giustappunto nell'evidente tendenza a recuperare materiali e sistemi semiologici standard del romanzo, per portarli, poi, ad una sorta di degradazione mondana che appare come la cifra più personale dell'autore dei *Fratelli d'Italia*. Così, proprio la celebre opera appena citata sembra porsi come, ad un tempo, un romanzo-saggio, un romanzo di viaggio e un romanzo di formazione, pur nella radicale negazione di ogni potenziale progressione evolutiva dell'azione e della coscienza dei personaggi. Il *Supereliogabalo*, del 1968, risulta una franca riscrittura, saturata di elementi *pop*, da Artaud, mentre *La bella di Lodi* – come suggerisce brillantemente Carlo De Matteis – appare un «“romance” ovvero genere letterario sospeso tra il romanzo-fiaba (secondo Frye) e la “tipica commedia sentimentale hollywoodiana” a lieto fine»⁴⁰⁴. Gli esempi potrebbero continuare. Ciò che occorre sottolineare, però, è che tale disposizione al riuso appare come il portato di una particolare analisi socio-culturale, sorretta tra le altre cose dall'osservazione diretta dei contesti inglese e americano, ovvero dall'attenzione nei riguardi di quelle mutazioni estetiche, e dunque politiche, che l'avvento della cosiddetta cultura di massa ha provocato nella società occidentale. Si veda, per verifica, il lucidissimo scritto *Off-off*, pubblicato, sempre presso Feltrinelli, nel 1968⁴⁰⁵.

Da tale specola, *L'Anonimo Lombardo* pare assumere un significato emblematico all'interno della produzione arbasiniana, non solo per la data di pubblicazione, in sorprendente anticipo rispetto alle tendenze *radical-pop* in Italia, ma specialmente quando si calcolino le raffinatissime tecniche di “riutilizzazione”/“abitabilità” del congegno romanzesco, nonché il doppio livello su cui esse agiscono. La macchina testuale, infatti, subisce qui effetti di “riscrittura/riutilizzo” sia rispetto al genere letterario, nella scelta della forma del romanzo epistolare quale struttura semiotica pre-

⁴⁰⁴ C. De Matteis, *Neoavanguardia e altri sperimentalismi*, in Id., *Profilo del romanzo italiano del Novecento. Da Svevo a Siti*, L'Aquila, Arkhé, 2008, p. 257.

⁴⁰⁵ Cfr. A. Arbasino, *Off-off*, Milano, Feltrinelli, 1968.

esistente e standardizzata; sia, sul piano strettamente intratestuale, nell'uso spasmodico, talvolta sarcastico della citazione, a saturare e irridere l'eruditismo proprio degli scambi epistolari più colti, nonché la sostanza linguistica dell'italiano letterario, e specialmente di quello risorgimentale. A livello del genere letterario la decostruzione della finzione documentaria del romanzo epistolare⁴⁰⁶ si estrinseca dapprima nella nota di avvertenza che simula un presunto ritrovamento:

Avvertenza. Questa storia non è mia. È arrivata per posta da parte di un Anonimo Lombardo 1955, che poi è morto. C'erano tante note. Le abbiamo tolte quasi tutte. (A. A.).

Seguendo l'arcinoto modello delle *Lettres portugaises*, capostipite del moderno romanzo epistolare, Arbasino sembra impegnato nella creazione di una "verosimiglianza" che sarà presto smentita. E del resto, la sottesa ironia della stessa nota – «che poi è morto», «c'erano tante note. Le abbiamo tolte quasi tutte» – già potrebbe far prevedere al lettore smaliziato che qui il «topos dell'autenticità»⁴⁰⁷, per dirla con Margherita di Fazio, pur conservandosi, è sottoposto ad un processo di derisione, quasi a tramutarsi, esso stesso, in una sorta di sfottò nei confronti delle regole del genere letterario prescelto. Perciò non si proverà eccessiva sorpresa nello scoprire che la prima delle tante note che corredano con citazioni le lettere del protagonista, sia una *Nota dell'editore*, quand'anche tale editore altri non si riveli che l'Alessandro Manzoni dell'*Introduzione ai Promessi Sposi*:

⁴⁰⁶ Si consideri che già di per sé, la forma epistolare obbliga il lettore allo sforzo ermeneutico di «ricreare lui stesso il romanzo, a ricostruirne la trama, a dargli un senso e una coerenza, a diventare, in breve, l'*histor* antico chiamato a interpretare, a ricostruire, a partire da elementi disparati o contraddittori [...] la coerenza di una storia e di una vita». Cfr. R. Bourneuf, R. Ouellet, *Il punto di vista*, in Eid., *L'universo del romanzo* [1972], Torino, Einaudi, 1976, p. 87. Si noti che Bourneuf e Ouellet mettono in relazione tali modalità di "completamento ermeneutico" proprio con certe opere di Butor e di Robbe-Grillet per il fatto che in entrambi i casi «il punto di vista non si trova più nell'opera ma nello spirito del romanziere, poi del lettore che costituisce il vero *hic et nunc* dell'avvenimento». In questo senso «il romanzo borghese pretende di darci un mondo conosciuto, spiegato, addomesticato, il romanzo epistolare propone soltanto una molteplicità di visioni soggettive e frammentarie tra le quali non si è sicuri di aver trovato il termine medio» (ivi, p. 92).

⁴⁰⁷ Cfr. M. di Fazio, *Il romanzo di lettere*, in Ead., *La lettera e il romanzo. Esempi di comunicazione epistolare nella narrativa*, Roma, nuova arnica, 1996, pp. 69-140.

taluni però di que' fatti, certi costumi descritti dal nostro autore, c'eran così nuovi, così strani, per non dir peggio, che, prima di prestargli fede, abbiamo voluto interrogare altri testimoni, e ci siam messi a frugare nelle memorie del tempo, per chiarirci se veramente il mondo camminasse allora a quel modo. Una tale indagine dissipò tutti i nostri dubbi: a ogni passo ci abbattevamo in cose consimili, e in cose più forti: e, quello che ci parve più decisivo, abbiamo perfino ritrovati alcuni personaggi, de' quali non avendo mai avuto notizia fuor che dal nostro manoscritto, eravamo in dubbio se fossero realmente esistiti. E, all'occorrenza, citeremo alcune di quelle testimonianze, per procurar fede alle cose, alle quali, per la loro stranezza, il lettore sarebbe più tentato di negarla⁴⁰⁸.

Questa soluzione, oltre a richiamarsi in qualche modo alle modalità del romanzo-saggio⁴⁰⁹, e si pensi al Manganelli di *Nuovo commento*⁴¹⁰, violenta dall'interno uno dei perni del genere, ricalcandone le modalità, ma rivelando l'assurdità della convenzione del "ritrovamento" e del riordino dei *corpora* epistolari. Le quarantaquattro lettere che ripercorrono l'arco cronologico di un anno determinante per la formazione e "l'educazione sentimentale" dell'Anonimo protagonista, diventano, come vedremo, lo strumento ideale per un inquadramento del contesto italiano di fine anni Cinquanta. La storia d'amore omosessuale tra il mittente e Roberto rivive nella distanza cronologica inevitabilmente imposta dal mezzo epistolografico attraverso l'intermediazione dei dieci destinatari delle lettere, e in particolare di Emilio, presumibilmente amico intimo e confidente del protagonista, cui è inviata la maggior parte della corrispondenza. Tale discrasia temporale è, d'altra parte, necessaria alla finzione perché, come ha ben riassunto Nicola Turi, «il corpus di lettere che sta prendendo forma assume fin da subito l'aspetto di una riflessione epistolare sul romanzo da scrivere, il quale a sua volta coincide con l'opera in corso e il cui background letterario viene esplicitato, in un fitto paratesto, attraverso gli esergo e i continui ri-

⁴⁰⁸ A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, citato in A. Arbasino, *L'Anonimo Lombardo*, cit., pp. 17-18.

⁴⁰⁹ Cfr. V. De Angelis, *La forma dell'improbabile. Teoria del romanzo-saggio*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 36: «quando però il racconto e il saggio si oppongono in un'ipotesi di reciproca autonomia, e la conoscenza non è più neutrale rispetto alla narrazione, il racconto funziona, contro l'esplosione probabilistica del saggio, come ristrutturazione coercitiva del senso, e genericamente come probabilità casuale. Al tempo stesso, proprio perché questa organicità reintegrativa del racconto appare nel romanzo riflessa e derivata, la forza della narrazione, che nel realismo si esprimeva attraverso la sua potenza inclusiva, si realizza nel romanzo-saggio paradossalmente, nella sua evidenza conflittuale».

⁴¹⁰ Cfr. G. Manganelli, *Nuovo commento*, Torino, Einaudi, 1969.

mandi in nota (citazioni dotte e precisazioni) alla Gadda»⁴¹¹. Secondo una tecnica non dissimile da quella che Claude Ollier adotta ne *La mise en scène*, dove il protagonista Lasalle tiene un diario sul quale si ripromette di annotare gli eventi principali del suo soggiorno lavorativo, palesando così l'incongruenza tra esperienza e documentazione scritta, Arbasino insiste sulla distanza temporale frapposta tra l'esperienza amorosa dell'Anonimo e il progetto del romanzo epistolare che essa ispira:

ci sono parecchie cose che devo ricordare meglio; con ogni evidenza vedi che questo racconto epistolare vedi che non è scritto "a caldo", contemporaneamente ai fatti, dunque per questo insisto che devo recuperare e ricollegare tante (quante!) memorie cancellate, rimosse, scivolte via; gli appunti presi a suo tempo, in previsione, ahimè sono scarsi; e mi giova direi di più il (proprio il meccanico) tentativo di ricordare quel che dicevo, a voce, sfogandomi con qualcuno⁴¹².

È però, come si accennava, il *background* socio-culturale, apparentemente a margine delle vicende patetico-sentimentali, ad occupare il centro del romanzo. Arbasino, difatti, inserisce nelle lettere e nelle note tutta una serie di commenti, considerazioni, riflessioni sulla situazione intellettuale della penisola capace di restituire un affresco storico-artistico di grande interesse, oltre che di precisare il carattere borghese e intellettuale del protagonista, gli spazi e i tempi della vicenda. A questo schema si aggiungono 181 note a piè di pagina, che, attraverso numerose citazioni tratte dalla tradizione letteraria soprattutto ottocentesca e risorgimentale, fanno da commento indiretto al *corpus* epistolare, in una costante dialettica, ben individuata da Elisabetta Bolla, tra patetismo amoroso e controllo illuministico della narrazione⁴¹³.

⁴¹¹ N. Turi, *La produzione metaletteraria negli anni Sessanta*, in Id., *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, p. 141.

⁴¹² A. Arbasino, *L'Anonimo Lombardo*, cit., pp. 36-37.

⁴¹³ Cfr. E. Bolla, *Invito alla lettura di Arbasino*, Milano, Mursia, 1979, pp. 50-51: «e poi naturalmente ci sono le note che fanno il romanzo nel romanzo e offrono spesso il commento a quanto detto nel testo ma in un umore opposto, in genere. Siccome il testo tende ad essere molto controllato, "illuminista", le note si sfrenano in sentimentalismi terribilmente ottocenteschi e "romantici"; quelle rare volte che il testo si lascia andare al "linguaggio del cuore" subito le note si distanziano e commentano ironiche o comiche. Il tutto è asettico, il lettore si dovrà dunque "accontentare" (o meno) della tensione tra note e testo, fra illuminismo e romanticismo dell'animo lombardo, tra romanzo fatto e da farsi nel suo farsi».

Apparentemente, tra le lettere e le citazioni si crea una sorta di cortocircuito. L'intento arbasiniano potrebbe apparire come puramente satirico dal momento che, nel mettere in relazione la quotidianità dell'Italia degli anni Cinquanta ovvero la vicenda sentimentale dell'Anonimo con l'alto pensiero letterario ottocentesco e romantico, vengono evidenziate la frivolezza della contemporaneità e la distanza dell'erudizione del passato. Come ha scritto D'Antuono:

Arbasino fabbrica il cattivo gusto per preservarsi da esso, prende i materiali esistenti, tutti quelli che possono essere utili alla costruzione del "manufatto narrativo, "confezionato artigianalmente". Al tempo stesso la citazione diventa parodia e sarcasmo, che nascono dall'ironia e dall'humour di cui si discorre in *Il ragazzo perduto*⁴¹⁴.

La questione andrebbe in ogni caso arricchita aggiungendo con Rinaldo Rinaldi che

queste note, proprio perché irridono letterariamente e con squisita cultura gli eccessi sentimentali e patetici della vicenda principale, diventano esse stesse importanti, attentamente deliberate, finché ogni intenzione ironica o sarcastica si trasforma in uno sfogo di cultura⁴¹⁵.

Il rapporto interattivo fiction/citazione/realità è quindi elevato al secondo grado laddove i giudizi letterari che l'Anonimo offre nelle lettere a Emilio – si veda in particolare la lettera XIX – e agli altri destinatari, tra cui un non meglio specificato Professore – lettera XXVII – collimano con quelli che l'autore, Alberto Arbasino, non aveva mancato, già a quell'altezza cronologica, di segnalare. Si può facilmente mettere in relazione, per esempio, i giudizi critici espressi dall'Anonimo nella lettera XIX con quanto l'Arbasino polemistà e critico aveva già più volte sostenuto:

in fondo noi viviamo in una famiglia, abbiamo tre padri, lui [Alberto Moravia], Soldati e Brancati; abbiamo tre zii anziani, Gadda, Comisso e Palazzeschi, fratelli di nonni che non sono mai esistiti, e due zii giovani, Bassani e Flaiano; e abbiamo perfino una madrina che vive a Firenze, un fratellastro più grande che sta a Roma, ma fa

⁴¹⁴ N. D'Antuono, *Forme e significati in Alberto Arbasino*, Pescara, Campus, 2000, p. 54.

⁴¹⁵ R. Rinaldi, *Arbasino o della superficie*, in Id., *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985, pp. 189-190.

un lavoro un po' diverso, sta sempre fuori casa, oltre che alcuni bravi professori, a partire da Longhi e da Cecchi⁴¹⁶.

Tale meccanismo conflittuale tra l'autore finzionale delle lettere e l'autore in carne ed ossa raggiunge momenti parossistici laddove anche la nota di precisazione e commento, intervenendo metanarrativamente, confonde ulteriormente il piano dell'autobiografia con quello della finzione. Si pensi, per esempio, alla nota 51, a chiosa della prolissa lettera XII. Quando l'Anonimo confida a Emilio di concepire «un'esistenza feconda e operosa, un'esistenza comune serena...» la nota commenta:

e qui lasciatemi falsare deliberatamente la realtà, quella esistenza serena e tutto il resto che ti sto raccontando, con me non sarebbe possibile neanche un giorno, con me si sta sempre "sulla corda" perché io stesso sono un febbricitante, un inquietissimo alla ricerca di un ubi consistam impossibile, sempre in polemica contro la società o la famiglia in cui non si è stati liberi di scegliere la parte di interlocutore, l'abisso dentro di me non riuscirò mai a inventariarlo completamente, e i "mostri" che evoco adesso non sono generati dal solito "sonno della ragione", ma da un febbrile implacabile inesorabile surmenage della medesima⁴¹⁷.

L'insinuante riflesso dell'autore sul proprio personaggio finzionale è, come si vede, volontariamente ricercato ed eccede qualsiasi forma tradizionale di "autobiografismo indiretto"⁴¹⁸. In questo senso, non si deve confondere l'effetto di tale eccedenza con la formazione ineludibile⁴¹⁹ di un "autore implicito" di boothiana memoria⁴²⁰. Il

⁴¹⁶ A. Arbasino, *L'Anonimo Lombardo*, cit., p. 97.

⁴¹⁷ Ivi, p. 54.

⁴¹⁸ Cfr. Ivi, p. 44: «prima di giudicare "è un telescopio, una fisarmonica", considera una cosa, io agisco regolarmente su due piani: il "piano umano", cioè la vita quotidiana; e il "piano disumano", cioè la finzione letteraria, le rappresentazioni della fantasia, più – e qui viene la fiction – quella parte ("arrangiata") di vita quotidiana che io volgo a profitto della letteratura, sfruttandone gli eventi come contenuti ai fini narrativi».

⁴¹⁹ Si ricorderà quanto sostiene Gianni Turchetta: «Booth mostra come l'autore (da intendersi però come autore implicito) sia necessariamente sempre presente in ogni testo narrativo: infatti solo facendo riferimento all'autore implicito il lettore può cogliere i valori del testo, ai quali gli viene chiesto di aderire, e di conseguenza decidere la propria posizione estetica e ideologica, la propria distanza o vicinanza rispetto all'universo rappresentato». Cfr. G. Turchetta, *Un concetto ambiguo e decisivo*, in Id., *Il punto di vista*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 48-49.

⁴²⁰ Cfr. Booth, *Retorica della narrativa* [1961], Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 77: «l'autore implicito selezione, consciamente o inconsciamente, ciò che verrà letto; il lettore interpreta la sua personalità come una versione letteraria, idealizzata, della persona reale in quanto somma delle proprie scelte».

testo arbasiniano, in realtà, sembra investito da un triplo grado di autocritica e di autoriflessione, che potremmo schematizzare in questo modo:

AUTORE FINZIONALE	TESTO	METATESTO	SOGGETTO DELLA METARIFLESSIONE
A.[LBERTO]A.[RBASINO] (editore finzionale del testo)	ROMANZO <i>L'Anonimo Lombardo</i>	Progetto del romanzo epistolare (vicenda d'amore)	ANONIMO (Mondo finzionale)
ANONIMO (Autore finzionale)	LETTERE	Aspetti metatestuali contenuti nelle lettere	ARBASINO (Mondo reale)
ANONIMO + autori delle CITAZIONI (Autore finzionale + autori reali)	NOTE	Aspetti metatestuali contenuti nelle note e aspetti metatestuali indiretti (commento e riflessioni attraverso l'uso della citazione)	ANONIMO+ ARBASINO (Mondo finzionale+mondo reale)

La presenza di un editore finzionale che si firma A. A., con evidente richiamo alle iniziali dell'autore reale e il fatto che lo stesso personaggio dell'Anonimo rifletta metaletterariamente sul proprio progetto di scrivere un romanzo epistolare, appaiono come l'insolubile deposito di una credenza stilistica che finisce per esasperare la portata metafinzionale dell'operazione arbasiniana. Del resto, tale tendenza trova ulteriore e, per così dire, estrema conferma nelle riscritture che il romanzo subisce dopo 1966. Nella quarta edizione, pubblicata da Adelphi nel 1996, per citare un unico esempio, la sopracitata nota 51 prosegue in questo modo:

[l'abisso dentro di me non riuscirò mai a inventarlo completamente, e i "mostri" che evoco adesso non sono generati dal solito "sonno della ragione", ma da un febbrile implacabile inesorabile surmenage della medesima] continuamente sfruttato da una Letteratura parassitaria dell'Esperienza, che non ne ha mai abbastanza di "aprire

uno sportello” per “evocare un mostro” sul “piano disumano” – cette salope! cette crapule!

È stato detto che Arbasino non ha scelto «la strada del *nouveau roman*»⁴²¹, che egli ha semplicemente rinunciato al genere romanzo. Eppure che cos’altro è *L’Anonimo Lombardo*, se non, in termini ricardouiani, il risultato romanzesco della “drammatizzazione del suo funzionamento”? In maniera congenere a quanto avviene in gran parte dei *nouveaux romans*, o, almeno, di quelli meglio riusciti, l’operazione arbasiniana si pone come una sorta di romanzo al quadrato: al primo grado, come romanzo epistolare, *L’Anonimo Lombardo* riutilizza, pur con una buona dose di irrisione, lo schema semiotico tradizionale; al secondo, in quanto “drammatizzazione del proprio funzionamento”, vi è la costruzione di un mondo finzionale in cui diversi livelli di realtà interagiscono, approssimandosi, al grado massimo, ad una sorta di sovrapposizione dell’autore in carne ed ossa con quella dell’autore finzionale, del romanzo con la volontà – all’interno della narrazione – di scrivere un romanzo, della critica con la letteratura.

3.3 *La Jalousie* come romanzo coloniale

Con un saggio del 1973 il critico francese Jacques Leenhardt riconnetteva le vicende narrate dal romanzo robbe-grilletiano *La Jalousie* a tematiche politiche troppo spesso considerate assenti, o tutt’al più secondarie, nella pratica letteraria del *Nouveau Roman*. Nel suo *Lettura politica di un romanzo*⁴²², partendo da posizioni sociologico-letterarie influenzate da Goldmann, Leenhardt tracciava un parallelo tra la tradizione del romanzo coloniale e l’opera dello scrittore di Brest, suscitando, di contro, numerose reazioni critiche. Secondo Leenhardt, in sostanza, *La Jalousie* ruoterebbe attorno ad una distinzione antropologica fondamentale tra due modelli di

⁴²¹ Cfr. N. D’Antuono, *Forme e significati in Alberto Arbasino*, cit., p. 50: «lo scrittore lombardo non sceglie la strada del *nouveau roman*. Abbandona il romanzo, resta narratore e prende la strada del reportage, o, almeno, una delle tante strade che sceglie è quella del reportage. Egli può qualificarsi soltanto un reporter oppure un burattinaio che ha messo su un “teatrino”, come si evidenzia massivamente nelle riscritture».

⁴²² J. Leenhardt, *Lettura politica di un romanzo. La Jalousie di Alain Robbe-Grillet. Strutture formali e ideologia nel Nouveau Roman* [1973], trad. R. Esposito, Napoli, Liguori, 1974.

colonialismo, allegorizzati dai due personaggi maschili del romanzo, il narratore della vicenda, che la critica ha da tempo etichettato come il “marito” geloso della protagonista femminile A... e Frank, il giovane presunto amante della donna. Il primo, infatti, sarebbe espressione della vecchia cultura coloniale a base ideologico-missionaria, conservatrice e palesemente razzista, laddove, invece, Frank incarnerebbe la figura del nuovo “tecnico colonizzatore”, personificazione della profonda trasformazione del colonialismo francese iniziata negli anni Trenta⁴²³. Mentre il “marito” riproporrebbe il canonico dualismo tra lo stereotipo del *colonial officier* e quello del *uncivilized savage*, rintracciabile nella tradizione del romanzo coloniale fin dai racconti indiani di Kipling⁴²⁴, Frank, per perseguire il proprio scopo finale, che naturalmente rimane il profitto, sceglierebbe una posizione di progressismo e di vicinanza morale alla comunità indigena, del tutto inconcepibile per la generazione precedente di coloni. Secondo Leenhardt A... sarebbe quindi affascinata proprio dal neo-progressismo dell'uomo, mentre la legittima moglie di Frank, Christiane, sempre malata e insofferente per il clima africano, allegorizzerebbe l'incapacità europea di adattarsi al contesto coloniale. A... dunque, diverrebbe specchio, in un certo senso, della “transizione” tra due modelli differenti di sviluppo dell'impero francese e ciò rimetterebbe in discussione la sostanza stessa del romanzo, ovvero, attraverso le parole del critico:

generalmente, la critica ha letto la *Jalousie* come una storia di *ménage* a tre. Lo è, a nostro avviso, solo al secondo grado. Tutto ciò che si può dire a riguardo del marito che spia la sua donna non trova senso se non inserito dentro una struttura dove:

Lo sguardo funziona come *ersatz* (equivalente) del potere;

La donna rimette in questione la sua sottomissione, in particolare riattivando la sfera erotica;

Il potere imposto, quello del colono-narratore, è contestato da una nuova classe di uomini che può svolgere – per A... in particolare – funzione di alternativa⁴²⁵.

⁴²³ Cfr. Ivi, p. 189: «*La Jalousie*, come romanzo coloniale, si trova a cavaliere di due periodi, di cui i due coloni in questione – il “marito” e Frank – sarebbero come figure emblematiche».

⁴²⁴ Cfr. E. Di Piazza, *Discorso colonialista e racconto d'avventura*, in *Narrazioni dell'impero. Saggi sul colonialismo e letteratura*, a cura di E. Di Piazza, Palermo, Flaccovio, 1995, pp. 145-163.

⁴²⁵ J. Leenhardt, *Percezione e rappresentazione del mondo*, in Id., *Lettura politica di un romanzo*, cit., p. 53.

In questo senso, come ha scritto anche Olga Bernal⁴²⁶, è proprio lo sguardo a trovarsi al centro del romanzo di Robbe-Grillet. Uno sguardo che, ben inteso, dovrà essere interpretato nel suo aspetto ideologico di potere e dominio, nell'imposizione cartesiana di una razionalità della visione che tuttavia cede alla congettura, al dubbio, al perverso sospetto ogni qual volta l'oggetto del suo dominio esca dal proprio quadro visivo, a dimostrazione della propria sostanziale insufficienza. Così, come la critica ha ampiamente messo in luce, "jalousie" varrà anche, per non dire soprattutto, come "persiana" oltre che come sentimento: è proprio il limite fisico del punto di vista, la celeberrima "sieve" che il "guardo esclude", a farsi significante primario della narrazione. Impedendo una vista assoluta, infinita o globale, tale limite cogente obbliga il narratore a supposizioni ossessive, dettate, evidentemente, dalla gelosia nei confronti della ambigua amicizia tra Franck e A... La riduzione del «personaggio centrale», che è poi anche il narratore, «alla sua [...] posizione focale»⁴²⁷, come ha scritto Genette, è la causa di ciò che Wayne C. Booth, per primo, e con estrema lucidità, rilevava nel suo *Retorica della narrativa*, ovvero che Robbe-Grillet, «confinando» il lettore «alle sensazioni e ai pensieri del marito», è in grado di far sperimentare anche a questi la «gelosia feroce»⁴²⁸ da cui il personaggio finzionale è dominato⁴²⁹. Se è vero che, come ha spiegato Žižek parafrasando Lacan, «nella gelosia, il soggetto crea/immagina un paradiso (un'utopia di piena *jouissance*) dal quale è escluso»⁴³⁰, allora la focalizzazione interna del romanzo, attraverso la coincidenza non con il personaggio del marito, ma col suo solo sguardo, porta il lettore direttamente al cuore del momento di creazione/immaginazione di tale paradiso. E se, al livello del plot, ciò pertiene l'ambito dell'"identificazione" del lettore col personaggio narrante, vi sarà, come sempre in Robbe-Grillet, un secondo livello da considerare: l'insistita ri-

⁴²⁶ Cfr. O. Bernal, *Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence*, Parigi, Galimard, 1964, pp. 204 e sgg.

⁴²⁷ Cfr. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 237-245.

⁴²⁸ Cfr. W. C. Booth, *Regole generali I: «i veri romanzi devono essere realistici»*, in Id., *Retorica della narrativa*, cit., p. 65.

⁴²⁹ In questo senso si veda anche la comparazione sostenuta dal critico Mauro Ferraresi tra la figura del marito-narratore e quella di una soggettiva cinematografica che occupa l'intera narrazione. Cfr. M. Ferraresi, *Statuti narrativi*, in Id., *L'invenzione nel racconto. Sulla semiotica della narrazione*, Milano, Guerini e associati, 1987, p. 136.

⁴³⁰ S. Žižek, *Collera*, in Id., *Vivere alla fine dei tempi* [2010], Milano, Salani, 2011, p. 128.

flessione metaletteraria rende infatti coincidenti il paradiso finzionale ivi creato e il romanzo stesso. La posizione del lettore, allora, sarà da considerarsi privilegiata solamente quando questi decida di comprendere i fittivi meccanismi che predispongono la costruzione narrativa. L'identificazione col narratore, cioè, non potrà dirsi completa finché lo svelamento dall'artificio narrativo, la messa in luce delle strutture diegetiche, la presa di coscienza che il mondo finzionale de *La Jalousie* non è che un mondo finzionale, saranno di pieno dominio di chi legge.

Ciò, ben inteso, non spiega perché, al primo grado, tale paradiso prenda i contorni topografici di una abitazione colonica dell'Africa coloniale. Seppure lo spazio sia connotato da ricorrenti motivi esotici, infatti, esso si presenta come mera restituzione delle percezioni di chi narra, ed appare, perciò, come uno spazio *autre*, chiuso, allucinatorio, asfittico, "forcluso", avrebbe detto Lacan, dalla sola ossessione del protagonista per A..., ed in particolare dalla scomparsa di essa dal proprio quadro visivo. Ciò che pare avvenire è in sostanza che

quando il soggetto identifica direttamente il proprio sguardo con l'*objet a*, l'implicazione paradossale di questa identificazione è che l'*objet a* scompare dal campo visivo⁴³¹.

Lo spazio esotico del romanzo coloniale di Robbe-Grillet è insomma, in termini lacaniani, una sorta di utopia, «una visione di desiderio che funziona senza un *objet a* e le sue distorsioni e contorsioni»⁴³², un fondale bianco, insomma, che somiglia a uno schermo cinematografico sul quale il cosiddetto "marito" proietta i propri fantasmi. In questo senso la tradizione del romanzo coloniale non funziona che come un deposito di materiali stereotipici, l'utilizzazione dei quali, però, lungi dal creare un ordine che medi la lettura, ovvero immettere il romanzo all'interno della tradizione

⁴³¹ Ivi, p. 133. Relativamente al concetto lacaniano di "*objet a*" si veda S. Žižek, *Problemi con il Reale: Lacan spettatore di Alien*, in Id., *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo* [2006], Torino, Bollati Boringhieri, 2009, p. 87: «questo è l'*objet a*: un'entità priva di consistenza sostanziale, che in se stessa "rende solo confusione" e che acquisisce una forma definita solo quando la si osserva da un punto di vista scostato dai desideri e dalle paure del soggetto; in quanto tale una mera "ombra di ciò che non è". L'*objet a* è lo strano oggetto che coincide con l'iscrizione del soggetto stesso nel campo degli oggetti, nella guisa di uno scarabocchio che prende forma solo quando parte di questo campo viene anamorfosicamente distorta dal desiderio del soggetto».

⁴³² *Ibidem*.

cui si rifà, palesa un tentativo di volontaria e riuscita “imitazione fredda” benché esplosa, una sorta di rappresentazione assolutizzata dei soli *cliché* del genere. Lo spostamento di tali materiali dal contesto di partenza al romanzo robbe-grilletiano ricorda, anche in questo caso, le modalità compositive della Pop Art. Rispetto a quanto avveniva ne *Les Gomme*, però, la narrazione utilizza una temporalizzazione capace di rendere, nel “presente assoluto” in cui è declinata, diversi piani temporali in maniera simultanea, riallacciandosi in qualche modo alla composizione tipografica del fumetto, piuttosto che ai dettami scompositivi della pittura cubista. Tale rappresentazione, in maniera del tutto deliberata e programmatica, abolisce qualsiasi spunto diegetico originale, attestandosi come esempio palese di ciò che in termini genetiani⁴³³ si definisce *pastiche*. Per di più, essa non concede neanche l’idea di una relazione intertestuale con i propri ipotesti, laddove se ne volessero considerare, sempre seguendo il discorso genetiano, gli aspetti manieristico-imitativi e, anche in maniera più evidente, quelli trasformazionali. Il *ménage à trois*, la gelosia del marito, l’ambiente che si manifesta attraverso la presenza di insetti, la casa colonica, il bananeto, i lavoratori neri, cos’altro sono se non stereotipi del genere coloniale? Essi non sono forse presenti anche nel “romanzo africano” che i protagonisti sono impegnati a leggere? E ciò, come avveniva nelle *Gomme*, non permette forse una riflessione di secondo grado sulla categoria “romanzo coloniale” in quanto *cliché* letterario?

L’operazione di Robbe-Grillet, se si accettasse tale interpretazione, potrebbe riassumersi, diciamo con un linguaggio pseudo-bloomiano⁴³⁴, in una *impossibile relazione intragenerica* col modello cui si riferisce: le medesime strutture formali utilizzabili per riconoscere nella *Jalousie* l’iscrizione nella tradizione letteraria coloniale sono infatti replicate, utilizzate in maniera distaccata, spesso reiterate ossessivamente oltre che pedissequamente. Gli oggetti, i personaggi e le strutture del romanzo coloniale diventano veri e propri segni: essi non servono a costruire il romanzo, ma lo significano. In apparenza, poi, non vi è, nell’operazione, alcun intento satirico: tali strutture rimangono semplicemente incapaci di ricomporre e ricomporsi in un cronotopo del quale si possa stabilire una cronologia, uno spazio e dei personaggi com-

⁴³³ Cfr. G. Genette, *Palinsesti*, cit., p. 33.

⁴³⁴ Cfr. H. Bloom, *L’angoscia dell’influenza. Una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983.

piuti, e ciò produce, inevitabilmente, una sorta di disseminazione di quegli stessi motivi all'interno della composizione testuale, con buona pace di quanti si sono prodigati in interessanti quanto fantasiose ricostruzioni spazio-temporali. Si potrebbe concludere che, pur utilizzando i fattori del più standard dei romanzi del genere, *La Jalousie* dia, per così dire, un risultato diverso, a ulteriore riprova, se ce ne fosse ancora bisogno, del fatto che, in letteratura, la proprietà commutativa non sempre è valida. Un doppio scarto sul piano narratologico come quello che ci propone Robbe-Grillet – la particolarissima focalizzazione e la disseminazione dei motivi coloniali rappresentando, davvero, con le parole di Booth, una chiusura del lettore «all'interno [...] della macchina fotografica [...] più assoluta che in ogni narrativa anteriore»⁴³⁵ – non dismette tuttavia il nocciolo della riflessione di Leenhardt, da cui siamo partiti. Non solo il dislocamento che questi individua «nello spazio storico» tra il colonialismo degli anni '20 e quello degli anni '60, e dunque la contrapposizione tra due modelli di sviluppo imperialistico, è ben percepibile alla lettura del romanzo, ma anche la critica al *topos* della gelosia individuata dallo studioso – motivo che, secondo questi, sarebbe capace di «riflette[re] la contraddizione del sistema di valori» della società borghese e del suo ordine – convince. Per quanto detto a proposito della focalizzazione del romanzo, però, si deve considerare, in una certa misura per altro non calcolabile se non congetturalmente, che sia l'immaginazione schizofrenica del narratore – o forse sarebbe meglio dire, arricchendo un'intuizione di Ricardou, la «descrizione creatrice»⁴³⁶ schizofrenica di questi – a costruire quel mondo, ed è dunque sopra di essa che si esercitano sia il dislocamento temporale che la critica politica. Se, insomma, il “marito” «pensa nel 1920», come crede Leenhardt, allora l'immagine stessa del “paradiso” paranoide che ci restituisce sarà pensata, per così dire, “dal 1920”. E se questi si esclude dal mondo di *jouissance* che ha costruito per la propria psicopatica gelosia, ciò, in maniera indiretta, non allude forse al fatto che lo stesso impero francese si esclude dal paradiso fittizio che si era creato? Tenendo presente che il punto di vista resta quello di un vecchio colono, razzista e “missionario”, il colonialismo degli anni Venti non costituirà forse il soggetto escluso dell'utopia, in

⁴³⁵ W. C. Booth, *Regole generali I: «i veri romanzi devono essere realistici»*, cit., p. 65.

⁴³⁶ Cfr. J. Ricardou, «*La description créatrice: une course contre le sens*», in Id., *Problèmes du nouveau roman*, Parigi, Éditions du Seuil, 1967, p. 91 e sgg.

senso lacaniano, del mondo coloniale? In questo senso il riflesso tra gelosia borghese e fine della fase “missionaria” dell’imperialismo francese, pure individuato dal critico, è denso di significati letterari, oltre che politici. La questione si potrebbe riassumere nella domanda: che cosa resta della tradizione letteraria coloniale? Ed è a questo livello che la presenza del romanzo africano che Frank e A... sono impegnati a leggere rivela la propria reale portata metanarrativa. Nella *Jalousie* Frank e A... sono infatti i due personaggi “in scena”, laddove Christiane e il marito sono sostanzialmente assenti – quest’ultimo ridotto a puro sguardo pseudo-oggettivo, la donna deprivata di qualsiasi intervento significativo nell’azione diegetica principale. Ora, nel romanzo africano avviene esattamente il contrario: non solo la protagonista, qui, «somiglia a Christiane» – come lei, ha evidenti difficoltà di integrazione col contesto coloniale e mal sopporta il clima – ma anche la focalizzazione non ha bisogno di un personaggio-sguardo. L’uso della terza persona e la struttura tradizionale del romanzo africano⁴³⁷ tenevano separata la funzione del personaggio del marito da quella di puro sguardo che questi ricopre nella *Jalousie*. Leggendo quel romanzo, Frank e A... rinverdiscono la distanza ideologica che si è frapposta tra la loro vicenda e quella che ricavano dalla lettura. Essi, così, informano indirettamente il lettore reale del significato sociale de *La Jalousie*, e permettono di approntare, in questa sede, una risposta positiva alle critiche, non particolarmente generose, di chi, come Ernesto Sabato, ha voluto leggere nella tecnica narrativa di Robbe-Grillet solamente una sterile applicazione di teorie narratologiche, nate in ambito speculativo⁴³⁸. Se il “narratore assente” della *Jalousie* si sforza di rendere oggettivo, con una minuziosa ma impossibile geometrizzazione dello spazio, il proprio punto di vista, è solo perché, quel punto di vista, oggettivo non lo è più. Nel romanzo africano la focalizzazione classica neutralizzava l’aspetto ideologico sotteso alla trattazione coloniale. Robbe-Grillet lo riideologizza, smantellando, con sottilissima abilità, qualsiasi pretesa di neutralità

⁴³⁷ Cfr. A. Robbe-Grillet, *La jalousie*, cit., p. 215: «les complications psychologiques mises à part, il s’agit d’un récit classique sur la vie coloniale, en Afrique, avec descriptions de tornade, révolte indigène et histoires de club».

⁴³⁸ E. Sabato, *Le pretese di Robbe-Grillet*, in Id., *Lo scrittore e i suoi fantasmi* [1979²], Roma, Meltemi, 2000, pp. 35-45. In particolare p. 41: «la tecnica è esattamente quella dei fabbricanti di romanzi polizieschi, in cui i trucchetti, non solo sono permessi, ma costituiscono l’essenza stessa del genere. E, tuttavia, è veramente con questi miseri espedienti che si pretende di creare la grande letteratura del nostro tempo?».

delle forme letterarie, e mostrando la parzialità, seppure mascherata di obiettività, di una visione del mondo. Di questa epifanica conclusione, resta splendida allegoria Christiane, così marginale e inconsistente, così legata alla propria Europa e al proprio clima, ad assumere su di sé l'ideale imperialistico francese attraverso gli occhi di chi, fino a quel momento, lo aveva posto al centro del proprio mondo.

3.4 Il “romanzo-game” di Sanguineti

L'oggetto cessa di essere banale nel momento in cui esso diviene significante: ora abbiamo visto che la “verità” dell'oggetto contemporaneo non è più di servire a qualcosa, ma di significare, non è più di essere manipolato come strumento, bensì come segno. Ed è la riuscita della Pop, nel migliore dei casi, a mostrarcelo come tale.

J. BAUDRILLARD

«Je est un autre». Quasi chiunque ricorderà la celeberrima rivendicazione con cui l'Arthur Rimbaud della “lettera del veggente” poneva una mai scontata distinzione tra l'io reale e l'io finzionale. Gran parte dei critici, oggi, è pronta a prenderne le difese, a sposarne la sostanza. Per molti di essi, addirittura, è ben chiaro che l'operazione concettuale di Rimbaud modifica lo statuto dell'io, che non è qui l'io pensante, ma, appunto, un io pensato, un oggetto di autoriflessione, come dimostra il verbo declinato alla terza persona «io è». Si potrebbe rileggere alla luce di ciò, oggi, un romanzo tanto singolare quanto decisivo nel panorama della neoavanguardia italiana come *Il Giuoco dell'Oca* di Edoardo Sanguineti⁴³⁹. Si potrebbe rileggerlo, cioè, come estrema e dimostrativa esternazione della convenzionalità dei meccanismi letterari, secondo due direttrici specifiche: l'identificazione tra l'io finzionale e l'io reale, da un lato; l'identificazione del lettore con i personaggi della finzione, dall'altro. Ma

⁴³⁹ E. Sanguineti, *Il Giuoco dell'Oca*, Milano, Feltrinelli, 1967.

già sulla parola romanzo bisognerà specificare: *Il Giuoco dell'Oca* non appare, a tutta prima, come un “romanzo” nel senso canonico del termine, né sarà assimilabile a quegli esempi di antiromanzo che sono intervenuti, più o meno efficacemente, sul livello della narrazione moltiplicandola, serializzandola, decostruendola, rendendola paradossale, incoerente o esplosa⁴⁴⁰. Meglio: l'opera di Sanguineti non sembra agire solamente sul piano narratologico; essa interviene, a ben vedere, a livello dello statuto dell'oggetto libro, in maniera non dissimile dai “romanzi combinatori o potenziali” che vedremo nel prossimo paragrafo⁴⁴¹, ovvero da quelle modalità compositive della Pop Art, che – abbiamo già accennato – rivoluzionano la posizione concettuale del soggetto di fronte all'opera d'arte, e dunque la funzione di questa nella società. Converrà andare con ordine.

Dalla data della prima pubblicazione, avvenuta per i tipi di Feltrinelli nel 1967, ad oggi, molto è stato detto e scritto sul significato e sulla portata in senso lato simbolica dell'opera. Talvolta l'accento è stato posto sul dato dell'innovazione stilistico-formale, dell'irriverenza avanguardista, sul tentativo di sabotaggio della struttura realistico-borghese della forma romanzesca⁴⁴²; tal'altra, avvicinandosi maggiormente al dato che qui cercheremo di mettere in luce, e che crediamo centrale, si è insistito

⁴⁴⁰ Si fa qui riferimento non solamente alle esperienze italiane, ma, come già ricordato (cfr. *supra* II,1) ad una tendenza internazionale a forzare i limiti del romanzo tradizionale. Pleonastico, forse, ripetere nuovamente i nomi di Pynchon, Barth, Nabokov, Burroughs accanto a quelli dei *nouveaux romanciers* francesi.

⁴⁴¹ Il riferimento è in particolare al Saporta di *Composition no. 1* e al Balestrini di *Tristano*. Si veda *infra*, II,3.5.

⁴⁴² Emblematica è la recente lettura di Gilda Policastro. Cfr. G. Policastro, *I romanzi: Capriccio italiano e Il Giuoco dell'Oca*, in Ead., *Sanguineti*, Palermo, Palumbo, 2009, p. 27: «pur recuperando e riproponendo la forma di narrazione di maggior credito e successo (ossia il romanzo), Sanguineti ne viola sistematicamente i codici, disattendendo ad ogni livello l'aspettativa di chi legge. Pressoché inafferrabile la trama, inconsistenti come individui identificati da azioni e convenzioni tradizionali i personaggi, irrisolto (o risolto in un modo che dichiaratamente irride alla aspettative del lettore) il finale: è a questa rimarcata istanza del sovvertimento o “sabotaggio” programmatico (come Sanguineti dirà, con definizione rimasta celebre, nell'intervento scritto per il ventennale di Palermo, e apparso poi su “Alfabeta”, 69, 1985) che consegue la celebre avversione sanguinetiana al romanzo ben fatto (o, viceversa, è da quest'ultima che trae alimento il sabotaggio), culminata nella celebre boutade su scrittori come Bassani e Cassola, declassati dall'autore, nel corso di un'occasione orale più volte variamente rammentata negli anni a seguire, a “Liale del '63”».

sull'aspetto *pop* del testo, sul suo calarsi, ma importa che sia un calarsi imperfetto, nei miti della società dei consumi. De Matteis:

Sanguineti sposta l'obiettivo, dal territorio mitico del profondo, al campo aperto di una fenomenologia immaginativa della civiltà di massa contemporanea⁴⁴³.

Gabriella Sica:

Il Giuoco dell'Oca è uno sforbiciamento della mitologia insieme letteraria e collettiva, nient'altro dunque che un romanzo pop; un romanzo che, proprio come la Pop Art, utilizza materiali di recupero, non originari, unici, ma appartenenti a una serie⁴⁴⁴.

Comunque la si pensi, vi sono ragioni più che valide che, soprattutto quando osservate da una prospettiva sociologico-letteraria, riconnettono l'opera sanguinetiana a una matrice prettamente romanzesca: *Il Giuoco dell'Oca*, infatti, si pone prima di tutto come un tentativo di restituzione testuale dell'ideologia borghese della società dei consumi, attraverso – e questa è la scommessa sanguinetiana – il proprio stesso linguaggio. E cos'è il romanzo moderno se non quella forma di comunicazione artistica che funziona da sistema di autonarrazione e autodefinizione della società borghese⁴⁴⁵? Non rifletterà forse, l'opera sanguinetiana, sullo scollamento tra due diffe-

⁴⁴³ C. De Matteis, *Neoavanguardia e altri sperimentalismi*, in Id., *Profilo del romanzo italiano del Novecento. Da Svevo a Siti*, L'Aquila, Arkhé, 2008, p. 254.

⁴⁴⁴ G. Sica, *Sanguineti*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 71.

⁴⁴⁵ Come noto, già il György Lukács della *Teoria del romanzo* segnalava che nella storia delle forme letterarie a una fase epica succede una fase romanzesca. Se nella prima, secondo il critico, vi era una sostanziale omologia tra la totalità del mondo e l'epopea che lo rappresentava, nella seconda domina il frammento, il difforme, l'eterogeneo, poiché la possibilità di ridare unità alla rappresentazione del mondo è come smarrita, benché se ne conservi l'aspirazione. Tale perdita, secondo Lukács, si perfeziona proprio con l'avvento e il dominio della borghesia, e, si ricorderà, trova ne *L'educazione sentimentale* di Flaubert il proprio momento di pieno compimento. L'omologia tra forma romanzesca e lo sviluppo della società borghese sarà uno dei tratti distintivi dell'opera critica di Lucien Goldmann. Cfr. L. Goldmann, *Per una sociologia del romanzo* [1964], Milano, Bompiani, 1967, nonché Id., *Le due avanguardie*, in Id., *Le due avanguardie e altre ricerche sociologiche*, cit., pp. 27-56. Tra i contributi recenti che affrontano questi nodi concettuali si veda anche C. Magris, *È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?*, in *Il romanzo. La cultura del romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. I, Torino, Einaudi, 2001, pp. 869-870: «il romanzo nasce e cresce quando si sgretolano quella civiltà agraria e quell'ordine feudale, specchio di strutture perenni – o quantomeno di lunghissima durata – dell'essere [...]. Il romanzo è il mondo moderno; non solo non potrebbe esistere senza di esso, come un'onda senza il mare, ma per taluni aspetti si identifica con

renti modelli di sviluppo borghese, mostrando le differenze tra la presente società dei consumi, e, per reciproco, quella della grande borghesia ottocentesca e primo novecentesca⁴⁴⁶?

Ammissa e non concessa, allora, la legittimità di questa prospettiva, non sorprende che *Il Giuoco dell'Oca* venga consegnato alla lettura privo di profondità, e, solo apparentemente – ma ciò è ovvio – di qualità estetiche, di sapienza letteraria. Contemporaneamente, però, esso risulta alieno, come incapace di definire correttamente il campo della propria narrazione, inabile cioè a comunicare con precisione ciò che pure si prodiga a descrivere e raccontare, almeno sino a che non si comprendano le regole del gioco ivi proposto. Se l'avvento dell'industria culturale come presupposto sociale ed economico, la pervasività e per così dire l'impertinenza della società dei consumi e dei suoi simboli sono le premesse del discorso sanguinetiano, esso sembra eccedere un livello di critica aperta nei confronti di tali aspetti, per inaugurare una riflessione in merito alla percezione stessa dell'uomo-consumatore. Come hanno spiegato Deleuze e Guattari nell'*Anti-Edipo* il «rapporto distintivo uomo-natura, industria-natura, società-natura, condiziona [...] nella società la distinzione di sfere relativamente autonome che si chiameranno “produzione”, “distribuzione”, “consumo”»⁴⁴⁷. La sovrapposizione tra industria e natura, evidente in molti Nuovi Romanzi di cui abbiamo parlato, e emblematicamente impressa nella scena del “ristorante automatico” delle *Gomme* – si ricorderà la descrizione del pomodoro nel piatto di Wallas⁴⁴⁸ –, è immagine di una società nella quale produzione, distribuzione e consumo si compenetrano, una società, cioè, che inizia a prendere coscienza di quel “consumo di consumo” che sarà tratto distintivo di tutta la postmodernità. La separazione tra produzione, distribuzione e consumo, infatti, «presuppone (come ha mostrato Marx) non solo il capitale e la divisione del lavoro, ma la falsa coscienza che l'essere capitalista ha necessariamente di sé e degli elementi irrigiditi d'un pro-

esso, ne è la mutevole espressione, come lo sguardo o la piega di una bocca sono l'espressione di un viso».

⁴⁴⁶ Cfr. A. Guglielmi, *Vero o falso*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 143: «il romanzo come proposta di avventura è morto (nato con l'esplosione della civiltà individualista e ipocrita del primo capitalismo è trapassato con essa) e al suo posto è subentrato il romanzo in quanto invenzione di forme».

⁴⁴⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Le macchine desideranti*, in Eid., *L'antiedipo. Capitalismo e schizofrenia* [1972], Torino, Einaudi, 2002², p. 5.

⁴⁴⁸ Cfr. *supra* II,2.

cesso d'insieme»⁴⁴⁹. Quindi, laddove venga meno la percezione stessa di questa condizione imprescindibile al Capitale – la divisione del lavoro – «la produzione è immediatamente consumo e registrazione, la registrazione e il consumo determinano immediatamente la produzione, ma la determinano in seno alla produzione stessa. Cosicché tutto è produzione: *produzioni di produzioni*, di azioni e di passioni; produzioni di registrazioni, di distribuzioni e di punti di riferimento; produzione di consumi, di voluttà, d'angosce e di dolori»⁴⁵⁰. A partire dalla società neocapitalista degli anni Sessanta, attraverso una sorta di rispecchiamento allegorico, Sanguineti appronta il suo “tabellone-catalogo”⁴⁵¹ all'insegna di una sovrapposizione (“*superpositions*”) tra soggetto e oggetto, narratore e narrato, produzione e consumo che finisce per simulare letterariamente lo stesso fenomeno del “consumo di consumo”. Ciò non solo nella forma già incontrata in molti altri autori della “letteratura di letteratura” – necessario adeguamento estetico, artistico e letterario ad una società che raggiunge il massimo della con-fusione tra industria e natura –, ma a livello percettivo, nella messa in opera di una pervicace schizofrenia nei distinti livelli del romanzo. Se lo schizofrenico, come hanno spiegato ancora Deleuze e Guattari, «è il produttore universale»⁴⁵², esso, nella società neocapitalista, assume pure i tratti del “prodotto universale”, in quanto risultato di una forza sclerotizzante che gli oggetti e i miti moderni esercitano sull'intera cultura. Sanguineti, quindi, non fa che restituire quello «straripante e magniloquente bazar della società dei consumi»⁴⁵³ di cui ha parlato Gabriella Sica, attraverso la lente idiosincratca di un io-narrante con cui volta volta il lettore dovrà cercare di identificarsi. Tuttavia, tale io-narrante presenta delle parti-

⁴⁴⁹ *Ibidem*.

⁴⁵⁰ *Ibidem*. Vale la pena aggiungere, anche considerate le implicazioni e la situazione attuale dell'economia nel mondo occidentale, che negli anni in cui scrivono Deleuze e Guattari si pongono le basi teorico-tecniche per l'evoluzione finanziaria della produzione capitalista. Tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, ancora, non si era definito convincentemente l'assetto finale di ciò che i due filosofi chiamano produzione di produzione. Le conseguenze sono oggi, di contro, sotto gli occhi di tutti.

⁴⁵¹ Cfr. C. De Matteis, *Neoavanguardia e altri sperimentalismi*, cit., p. 254: «un po' come avviene nell'arte pop, il romanzo di Sanguineti celebra impassibile il trionfo dell'effimero e del degradato, la crisi definitiva dell'oggetto, ovvero del testo come prodotto irripetibile, ridotto a montaggio di elementi già dati, riciclati all'infinito. Sulle ceneri dell'opera-messaggio, dell'opera-creazione, dell'opera-ragione, la scrittura si esibisce in un *Totentanz* spettacolare che mostra i segni di un'allegria disperazione».

⁴⁵² G. Deleuze, F. Guattari, *Le macchine desideranti*, cit., p. 8.

⁴⁵³ G. Sica, *Sanguineti*, cit., p. 71.

colarità che problematizzano il processo di identificazione. Come ha ben compreso Massimiliano Borelli, infatti, la pratica efrastica che struttura *Il giuoco dell'oca* è da mettere in stretta relazione con la pratica psicanalitica del Test di Appercezione Tematica, pure alla base della raccolta poetica *T.A.T.* In questi test l'analista presenta una serie di tavole, fotografie o quadri e chiede al paziente di costruire delle storie coerenti con un passato e un futuro. In questo senso, tale pratica proiettiva trasferita in letteratura diventa strumento autoriflessivo relativamente ai processi di identificazione tra l'io poetico e l'io reale, nonché a quelli di immedesimazione del lettore con l'io. Ed è appunto per questo che l'io sanguinetiano, evidentemente affetto da una forma di schizofrenia patologica, diventa un io-pensato, vero e proprio oggetto di cui il soggetto lettore deve prendere possesso. L'impressione spiazzante della patologia, difatti, è "significata" solo dall'intervento del lettore stesso ed istituisce proprio perciò un rapporto dialettico tra l'io finzionale e l'io reale, il quale io reale è già a sua volta di natura problematica, l'autore-analista essendone solo l'estensore, e niente affatto il referente reale. Il "bazar" di cui parla Sica, pure inserito in una congeniale cornice – il tabellone del gioco dell'oca appunto⁴⁵⁴ –, non riesce quindi a strutturarsi in altro modo che per semplice giustapposizione di singole istantanee. La multiformità che ne risulta annichilisce la forma del romanzo moderno realista e borghese, la priva dell'azione, di chi la compie, la priva dei tempi e degli spazi che normalmente la sovrintendono, in una apertissima allegoria della società di massa. In un'intervista rilasciata ad Antonio Gnoli, è stato lo stesso Sanguineti a dichiarare che la società contemporanea vive in «un collage di cose eterogenee e accumulate»⁴⁵⁵ e quindi si tratta «non tanto di sistemarlo, il disordine, quanto di sistemarlo evidenziando il labirinto»⁴⁵⁶. Tale disordine, ne *Il Giuoco dell'Oca*, sminuisce il ruolo del protagonista-narratore e trasferisce metaforicamente il compimento dell'avventura romanzesca

⁴⁵⁴ Si consideri che la scelta del gioco dell'oca non è casuale né banale. Come hanno scritto Silvia Mascheroni e Bianca Tinti «il modello originario si rivela, con l'andar del tempo, estremamente duttile, in grado di trasformarsi e di arricchirsi con varianti finalizzate, di volta in volta, alla trasmissione di valori e conoscenze relative ai campi più diversi». Cfr. S. Mascheroni, B. Tinti, *Il gioco dell'oca. Un libro da leggere, da guardare, da giocare*, Milano, Bompiani, 1981, p. 21.

⁴⁵⁵ E. Sanguineti, *Sanguineti's song. Conversazioni immorali*, a cura di A. Gnoli, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 21.

⁴⁵⁶ *Ibidem*.

dal personaggio al lettore - *je est un autre*, si diceva. Quest'ultimo, così, viene trasformato in personaggio finzionale, mentre il primo è semplicemente ridotto a pura funzione verbale. Una funzione verbale il cui fine si riassume nella messa in luce di un'insufficienza linguistica: l'io narrativo, infatti, non può identificarsi pienamente con quelle nuove mitologie che, immagine dopo immagine, cella dopo cella, egli stesso va elencando. La morte del personaggio-narratore è pure segnalata metanarrativamente alla casella 44, a proposito della quale la nota paratestuale avverte: «ma chi arriva al 44, se è accorto si ferma per due giri: perché la sosta è importante». Ora, l'importanza di tale casella, già segnalata da Borelli, è data soprattutto dal fatto che qui l'io narrativo tenta di identificarsi con il creatore del tabellone del gioco:

mi faccio il mio monumentino, lì dentro la mia bara, un po' per mia moglie. È un monumentino a due piani. È come le vetrinette del Kurfürstendamm, che stanno davanti ai negozi e ai ristoranti, con le luci accese, di sera, sul marciapiede. Ci incollo tutto quello che posso, lì nel monumentino, al piano sopra e al piano sotto delle cose mie⁴⁵⁷.

Quasi come in una *mise en abîme*, l'immagine della casella contiene la cornice stessa del romanzo. L'io narrativo sta infatti creando un album con una serie di oggetti che gli appartengono. Il tono – tra l'ironico e il distaccato – cozza con l'immagine funerea e faustiana che domina la scena, e si notino i termini “monumentino”, per il tabellone che si sta disegnando, e “bara”, a intendere probabilmente il luogo di lavoro, la stanza, del soggetto narrativo. La crisi a cui l'atto creatore tenta di porre rimedio si fa dunque immagine allegorica della crisi del romanzo tradizionale. Importa, però, che tale “atto creatore” proceda attraverso una riutilizzazione di materiali polimorfi, piuttosto che con una creazione *ex nihilo*:

ci incollo le vecchie lettere che ho, i biglietti del tram, le tessere scadute, i programmi dei concerti del Conservatorio, un certificato di cittadinanza italiana del 1954, un pettine con i denti rotti, il ritratto di Jakob Meyer di Hans Holbein il Giovane, un pezzo di carta a quadretti dove c'è scritto: è un fatto, una pianta di Bruxelles, con una croce segnata in rue Belliard, dietro a St. Joseph, nella direzione del Parc Leopold. Ci incollo anche un pianeta della fortuna, tutto blu, con una testa d'uomo tutta nera,

⁴⁵⁷ E. Sanguineti, *Il Giuoco dell'Oca*, cit., p. 95.

dello Stabilimento Tipografico G. Pennaroli, che dice di giocare 4 – 12 – 6, e dice: *Vi consiglio di lavorare allegramente, di amare una donna sola e di interessarvi degli affari vostri e poco di quelli degli altri*. Poi ci metto le mie scarpe da tennis usate, lì al piano di sotto. Sembra un portascarpe, così, il monumentino. Poi ci incollo qualche fotografia di mia moglie, lì, ancora. C'è quella dove lei è in bicicletta, da ragazzina, in campagna, davanti a un grande albero di mele, vicino a un paracarro, in una strada camionabile. In un'altra fotografia, invece, che deve essere dello stesso periodo, lei è seduta sopra un mucchio di pietre, al mare, abbracciata a un'amica. Poi ci sono le altre fotografie. Sono otto o nove. Sono quelle dove lei è più giovane ancora, grassa che ci scoppia, come era davvero grassa, lei, allora, quando era ancora bambina. C'è anche quella fotografia formato tessera, dove lei ride, del fotostudio G. Rossi, via Frejus 49, Torino⁴⁵⁸.

La trama del romanzo, se di trama è lecito parlare, si riduce, così, ad una sorta di ricostruzione ecfrastrica di una serie di “immagini di catalogo”, le tavole del Test di Appercezione, come recita la dedica a Luciana, in calce al romanzo:

per Luciana,
perché ci giuochi:
ce n'est pas que superpositions
d'images de catalogue:

Da un punto di vista prettamente narratologico l'operazione si palesa come seminale: non fanno forse qualcosa di molto simile scrittori come Calvino quando, pur a partire da elementi pretestuali diversi – i tarocchi, ad esempio –, replicano una moltiplicazione delle narrazioni secondo una sorta di schema organizzato da alcune immagini? Nel *Castello dei destini incrociati* la narrazione, a ben vedere, si avvia sempre dall'immagine di una carta, esattamente nello stesso modo in cui, nel *Giuoco dell'Oca*, essa coincide con la descrizione della casella del tabellone disegnato da Sanguineti. Ma se nel romanzo di Calvino la catena delle immagini funziona anche come un pretesto per attivare la narrazione, nel *Giuoco dell'Oca* l'azione si riduce, casella dopo casella, ad una rigida e straniata descrizione, secondo quanto disposto dalle modalità del test psicologico-comportamentale di cui il tabellone del gioco dell'oca non è altro che lo specchio. Sanguineti, così, fa quasi sprofondare il proprio io fin-

⁴⁵⁸ Ivi, pp. 95-96.

zionale nell'immagine che pure tenta di tradurre verbalmente: la sovrapposizione tra il narratore e, di volta in volta, uno dei personaggi o degli oggetti descritti corrisponde, al contrario di quanto avviene nel *Castello*, alla perdita del potere creativo del linguaggio. Così, mentre in Calvino l'oggetto visuale attiva nel narratore una sorta di capacità regressiva che risale la tradizione narrativa sino al mito, passando, tra l'altro, da quel deposito dell'immaginario che sono i racconti cavallereschi, in Sanguineti la descrizione si blocca su se stessa e invita il lettore ad offrire il supplemento della sua partecipazione attiva per darle significato. Il risultato appare come l'exasperazione dei limiti di un linguaggio volontariamente superficializzato e sostanzialmente orfano di una tradizione narrativa che lo sorregga. Certo, la fedeltà a tale modello di svalutazione linguistica andrà poi ben ponderata – e Sanguineti è intellettuale troppo colto e scrittore troppo raffinato per riuscire a celare totalmente le proprie doti – ma, sul fine dell'operazione, sono pochi i dubbi: *Il Giuoco dell'Oca* tende a mettere in luce i limiti concettuali di un'ideologia che è un linguaggio. Linguaggio da "gioco da tavola", da gioco di società, dunque, che apparirebbe, senza un'adeguata esplicitazione, neutrale e inoffensivo, e che invece si struttura su fondamenta sociopolitiche ben determinate – lo sfruttamento del lavoro, la differenza di classe, il dominio della borghesia, ma soprattutto quel "consumo" concepito come attività produttiva che tanto distingue il neocapitalismo dalle strutture economico-sociali che lo hanno preceduto. La natura prescrittiva delle indicazioni paratestuali che costituiscono le regole per "giocare" con il romanzo sanguinetiano nasconde dunque, a propria volta, un portato metaromanzesco. La sovrapposizione praticata nel romanzo tra lo spazio ordinato delle celle del tabellone e quello privo di forma, dimensione e struttura connesso alla massa disordinata dei miti della società crea, in altri termini, uno spazio terzo, una *zona* come la definirebbe probabilmente McHale⁴⁵⁹, per cui lo spazio finzionale non è più identificabile né con il reale né con quelle

⁴⁵⁹ Tra le strategie per costruire e decostruire lo spazio nei romanzi postmodernisti Brian McHale riconosce, assieme alla giustapposizione, l'interpolazione, e la falsa attribuzione proprio la sovrapposizione. Cfr. B. McHale, *In the zone*, in Id., *Postmodernist fiction*, cit., p. 46: «a third strategy is superimposition. Here two familiar spaces are placed one on top of the other, as in a photographic double-exposure, creating through their tense and paradoxical coexistence a third space identifiable with neither of the original two – a zone».

caselle che ne vorrebbero rappresentare la traslazione verbale. Le eccezioni, i salti, le penitenze previste dalle varie caselle, da un lato fanno da contrappunto all'indefinibilità delle tante immagini di cui *Il Giuoco dell'Oca* è catalogo; dall'altro sottolineano l'importanza concettuale dell'aspetto ludico che sovrintende l'opera, siccome è tramite la loro presenza che la lettura si regola e che il lettore si trasforma in giocatore, in personaggio fittizio:

questo Giuoco è composto di 111 numeri, e può anche servire a giocare fino a 79. Ciò deve convenirsi prima di cominciare la lettura. Per giocare ci si serve di due dadi numerati dall'uno al 6, e si tira chi debba giocare per primo e si conviene la posta in giuoco.

Del resto, che l'aspetto ludico contenga sempre una funzione regolatrice è già stato sottolineato, tra gli altri, da Johan Huizinga. Nel classico *Homo ludens* lo storico olandese ha sostenuto che:

entro gli spazi destinati al gioco, domina un ordine proprio e assoluto. Ed ecco qui un nuovo e più positivo segno del gioco: esso crea un ordine, è un ordine. Realizza nel mondo imperfetto e nella vita confusa una perfezione temporanea, limitata. L'ordine imposto dal gioco è assoluto. La minima deviazione da esso rovina il gioco, gli toglie il suo carattere e lo svalorza⁴⁶⁰.

Ora, è patente che anche alla base della catalogazione ecfrastica sanguinetiana vi sia una necessità diciamo pure ordinante: una ricerca di regole che spazializzino il caos. Se è vero che, come non banalmente ricordava Gadamer, «chi gioca sceglie un gioco e non un altro»⁴⁶¹, ciò significa che il gioco, per essere tale, ha bisogno di regole che siano condivise da tutti coloro che vi prendono parte⁴⁶². Il lettore quindi, per leggere correttamente il romanzo, per “giocarlo”, dovrà seguire in maniera ferrea la

⁴⁶⁰ J. Huizinga, *Natura e significato del gioco*, in Id., *Homo ludens* [1946], Torino, Einaudi, 2002², p. 14.

⁴⁶¹ H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 138.

⁴⁶² Cfr. R. Caillois, *Introduzione a Id., I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine* [1967], Milano, Bompiani, 2000, p. 8: «ogni gioco è un sistema di regole. Esse definiscono ciò che è o non è *gioco*, vale a dire il lecito e il vietato. Queste convenzioni sono al tempo stesso arbitrarie, imperative e senza appello. Non possono essere violate con alcun pretesto, pena l'interruzione e la fine immediata del gioco. Nient'altro, infatti, sostiene la regola se non il desiderio di giocare, vale a dire la volontà di rispettarla. Bisogna giocare secondo le regole o non giocare affatto».

traccia paratestuale delle regole. Solo così sarà possibile decifrare la serie di caselle-immagini-mito che compongono il tabellone e che, al di là delle apparenze, raffigurano precise declinazioni iconiche della società dei consumi. All'indicazione «chi, essendosi una volta fermato al 4, capita nel 34, va fino all'83: e capirà perché», corrisponderà, per esempio, il mito di Marilyn Monroe. L'attrice americana è colta in alcuni precisi momenti della propria simbolizzazione. Alla casella 4 si riconosce, così, una piccante scena del film incompiuto di George Cukor, *Something's Got to Give* (1962), in cui Marilyn, nei panni di Ellen Wagstaff Arden, nuota nuda in una piscina. Celeberrima, poi, l'immagine di Marilyn con la gonna sollevata dal vento tratta dal classico di Billy Wilder *The Seven Year Itch* (1955), che troviamo alla casella 34. Qui, addirittura, la traduzione verbale dell'immagine permette di riconoscere non soltanto l'azione in primo piano – «da quella griglia che c'è lì sul marciapiede, che è una griglia così grande, viene su aria calda [...] è sempre sopra la corrente dell'aria calda, questa Marilyn»⁴⁶³ –, ma addirittura quella Lexington Avenue che ne fu lo sfondo: «sopra la porta a vetri, poi, tu leggi 590»⁴⁶⁴ e «tu leggi anche FLEURETTE, almeno»⁴⁶⁵. La terza casella dedicata a Marilyn, invece, appare come lo spartito musicale della canzone *My Marilyn* della Ray Anthony Orchestra: un brandello di testo – «*an-gel in lace*»⁴⁶⁶ – e l'indicazione «*Moderately with a strong beat*»⁴⁶⁷ confermano l'ipotesi. In maniera altrettanto chiara si discernono, alla casella 39, la celebre scena del film di Carl Theodor Dreyer, *Vampyr - Der Traum des Allan Grey* (1932), in cui il protagonista Allan Gray, interpretato da Julian West, vive in soggettiva la propria sepoltura⁴⁶⁸; alla casella 59 un episodio tratto dal fumetto Batman, segnatamente vol. I, n. 188, mentre la casella 74 appare la descrizione verbale di una celebre fotografia che immortalava alcuni fan dei Beatles.

⁴⁶³ E. Sanguineti, *Il Giuoco dell'Oca*, cit., p. 75.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁶⁶ Ivi, p. 176.

⁴⁶⁷ Ivi, p. 177.

⁴⁶⁸ Cfr. ivi, pp. 85-86.

Bastino in questa sede tali pochi esempi per dare il senso della necessità – da demandare tuttavia a studi futuri⁴⁶⁹ – di recuperare per intero le fonti utilizzate da Sanguineti per i propri esercizi efrastici, nella convinzione che le 111 celle trovino tutte un proprio referente reale in immagini, spezzoni di film, fotografie e quadri. Ciò anche considerando che la posizione delle caselle è niente affatto casuale, come dimostra la numerazione disposta secondo la più classica successione dei cosiddetti “pericoli” del gioco dell’oca: alla casella 6 troviamo il ponte⁴⁷⁰, alla 19 l’osteria⁴⁷¹, alla 31 il pozzo⁴⁷², alla 42 il labirinto⁴⁷³. Anche se la prigione si trova alla casella 50 (l’ultima cella)⁴⁷⁴, invece che alla canonica 52, e la morte si incontra alla 82⁴⁷⁵, piuttosto che alla consueta 58, vi è una corrispondenza quasi perfetta con le regole tradizionali. Seppure, insomma, l’ipotesi di una ricostruzione integrale del tabellone è verosimile, qui interessa piuttosto chiarificare il senso di quella frase di Rimbaud da cui siamo partiti: non si tratta solamente di porre una distinzione tra l’io personaggio e l’io dell’autore, né di sottolineare sterilmente la parziale esternalità dell’io nei confronti di se stesso. La spersonalizzazione, in questa prima fase della postmodernità, coincide a ben vedere con una ri-personalizzazione e, per così dire, con una riscrittura di se stessi entro i parametri del consumismo e i suoi miti: “io è (*oggi*) un altro”, dove l’essere immersi nell’oggi è di per sé essere altro da sé, è identificarsi, come in un Test di Appercezione, con una serie di immagini stereotipiche che costituiscono l’essenza della società borghese negli anni del neocapitalismo. Ciò detto, sarà almeno più chiaro che le sbandierate derive informali e dilatorie, tanto spesso rimproverate al Sanguineti romanziere, sono strettamente connesse a quella che con termini ormai desueti dovremmo ancora oggi chiamare “critica dell’ideologia dominante”:

⁴⁶⁹ Esattamente in questo senso, Massimiliano Borelli ha rintracciato numerosi ulteriori riferimenti relativi alle caselle del tabellone. Si veda M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., pp. 212-213.

⁴⁷⁰ E. Sanguineti, *Il Giuoco dell’Oca*, cit., p. 19: «questa, dove siamo arrivati adesso, è già la casa del ponte».

⁴⁷¹ Ivi, p. 45: «si sono messi alla finestra della locanda, i tre personaggi».

⁴⁷² Ivi, p. 69: «per la scena dell’uomo con gli occhiali, qui, dentro il pozzo, nella casa XXXI, ci sono i due pannelli».

⁴⁷³ Ivi, p. 91: «dopo quattro donne, entrando lì da sinistra, lì nel labirinto, che è un labirinto fatto come a ruota, come a spirale, si incontrano molte parole».

⁴⁷⁴ Ivi, p. 108: «è l’ultima cella, mi fermo».

⁴⁷⁵ Ivi, p. 175: «poi mi faccio un’altra pausa, su IS DEAD, ancora, lunga come la voglio».

l'incapacità del linguaggio di descrivere i miti che ne presuppongono la strutturazione significa, infatti, il disfacimento della coerenza stessa, come dire che l'alienazione, la confusione, l'indefinito sono tratti fondanti di questa nuova stagione economica, sociale, politica e quindi artistica. Come ha scritto ancora Sica:

l'ampia gamma di raddoppiamenti e moltiplicazioni seriali, l'infinita ripetizione di materiale riproduttivo, appare, allora, una chiara allusione strutturale all'infinito rinviare della letteratura a niente altro se non a se stessa, il suo assottigliamento, la sua riduzione (come accade nella pittura di Andy Warhol) dell'immaginario, dell'utopia⁴⁷⁶.

Ed è forse proprio in questo senso che andrà interpretata la conclusione della nota paratestuale della quarta di coperta:

e chi avrà fatto tutte queste fermate e avanzate e ritorni e pene e pagamenti, innante e indietro quante fiato correndo come un matto con i suoi dadi e gli occhiali, e il naso puntato e il mento proteso, sì che giunga primo o postremo alla conclusione del giuoco, ne avrà tratto il giovamento che pare trarne l'autore, al lume di quella candela, con la testa tutta piegata sopra il tavolo, lì sopra i suoi fogli, sopra i suoi libri con le figure, sopra il suo teschio giallo.

Perché il lettore/giocatore dovrebbe trarre dal romanzo/tabellone un giovamento simile a quello che ne trae l'autore? Di che giovamento si tratta? Foucaultianamente, questa forma di beneficio si deve riassumere in una piena presa di coscienza della consistenza proteiforme del potere, e particolarmente di quel potere capitalistico, declinato in immagini e miti, capace di indurre il piacere, formare la conoscenza e produrre discorsi. Il romanzo di Sanguineti somiglia ad una sorta di immersione nell'irrazionale magma dei "significanti" della società neocapitalista. Per attraversare tale magma, però, occorrerà accettare di finzionalizzarsi, di giocare, di farsi i protagonisti del suo romanzo, accettandone le regole. Compiere in prima persona l'azione romanzesca significa, altresì, sfidare quel "labirinto semplificato" e orientato dalla

⁴⁷⁶ Cfr. G. Sica, *Sanguineti*, cit., p. 71.

sola volontà del caso⁴⁷⁷ – i dadi – che è il gioco dell’oca. Solo così si avrà un’idea più strutturata di quella sommatoria di trappole, trabocchetti fermate e ripartenze che è la stessa industria culturale. Solo così si potrà materializzare di fronte a noi ciò che ogni giorno sperimentiamo senza porci domande: la frammentarietà di una percezione schizofrenica che ci è imposta dalla struttura economica e dai suoi prodotti. Il giovamento si tradurrà, allora, in un’attenzione più vigile, una capacità critica più sviluppata – e si noti il mandato pedagogico sottilmente mascherato da attività ludica –, perché, *volentes volentes*, da tale labirinto⁴⁷⁸ non c’è altra via d’uscita che questo patologico e metaforico “giocare”.

3.5 Il romanzo combinatorio e potenziale

Nel 1962 lo scrittore francese Marc Saporta pubblicava un romanzo la cui forma esteriore appare tutt’oggi, se così si può dire, poco ortodossa, quando non bizzarra, rappresentando, probabilmente, una sorta di *unicum* nel suo genere. *Composition no. 1*⁴⁷⁹, infatti, si presenta come una scatola all’interno della quale 150 pagine non numerate e separate tra loro si trovano disposte in ordine casuale. Una indicazione paratestuale avverte:

si prega il lettore di mescolare le pagine come un mazzo di carte e di tagliarlo, se vuole, con la mano sinistra, come dalla cartomante. L’ordine così assunto delle pagine ordinerà il fato di X.

Al di là di un innegabile aspetto, per dir così, dimostrativo, l’opera apparve da subito un’interessante operazione d’avanguardia, soprattutto nel rapporto, spesso avanzato dalla critica⁴⁸⁰, col sogno mallarmeano del *Livre*, ovvero – si ricorderà – con

⁴⁷⁷ Si ricorderà, a margine di ciò, l’affermazione sanguinetiana che «per inventare occorre qualcosa in cui la parte riservata al caso è fortissima», E. Sanguinetti, *Sanguinetti’s song*, cit., p. 17. Si veda anche *supra* II,3.1.

⁴⁷⁸ Cfr. *infra* II,4.1.

⁴⁷⁹ M. Saporta, *Composition n. 1*, Parigi, Éditions du Seuil, 1962. [trad. E. Capriolo, Milano, Lerici, 1962].

⁴⁸⁰ Sono moltissimi gli interventi che riconducono l’esperimento di Saporta all’idea mallarmeana de *Le Livre*. Ricordiamo almeno U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, in «Menabò», n. 5, 1962, pp. 198-237; R. Grimm, *Marc Saporta: the novel as card game*, «Contemporary Literature», vol. 19, n. 3, 1978, pp. 280-299; A. Anichini, *Il testo che si naviga*, in Ead., *Testo scrittura editoria multimediale*,

l'«hymne, harmonie et joie, comme pur ensemble groupé dans quelque circonstance fulgurante, des relations entre tout»⁴⁸¹. Rapporto che potrà certo risultare semplicistico, non ortodosso, e probabilmente imperfetto: semplicistico, perché, come noto, Mallarmé intendeva poter condensare in un unico libro, e non per un suo libero gesto creatore, ma per il globale percorso della conoscenza umana, ciò che Francesco Piselli ha chiamato «l'unica struttura ideale dell'essere»⁴⁸², mentre qui, al più, si ha una moltiplicazione delle narrazioni che scommette di contenere in sé tutte le situazioni narrative di un personaggio X; rapporto non ortodosso, poi, perché, nel progetto di Mallarmé, il movimento teorico del *Livre* doveva sostituire la coscienza soggettiva con un globale e oggettivo discernimento del carattere di verità compreso nel linguaggio⁴⁸³, laddove in Saporta è proprio il contributo del soggetto a modificare il testo, cambiando il destino del protagonista narrato; infine, rapporto imperfetto, dal momento che l'opera, anche matematicamente, non raggiunge l'infinità tanto aspirata. Come ha scritto Jay David Bolter – e come lo stesso autore ha avuto modo di ricordare –, infatti, il numero di ordini di lettura della composizione è «pari al numero delle pagine (150) elevato per se stesso: un numero con 263 cifre, ma non infinito»⁴⁸⁴.

Il risultato, insomma, apparve allora ed appare tutt'oggi piuttosto limitato, non solo dal punto di vista artistico, in merito al quale, poi, si potrà pur discutere, ma anche da quello puramente combinatorio. Fatto, questo, che non pare sufficiente a giustificare le moltissime critiche che l'opera ha attirato su di sé fin dal momento della sua pubblicazione. Nel 1963, per fare un esempio, Antonio Palermo, in polemica con Umberto Eco, attaccava indirettamente lo scrittore francese proprio nel merito della presunta congiunzione tra *Composition no. 1* e il progetto del *Livre* mallarmeano:

Milano, Apogeo, 2003, pp. 201-217; E. J. Aarseth, *Cybertext. Perspectives on ergodic literature*, Baltimora, John Hopkins University Press, 1997; P. Ferrua, *Eros chez Thanatos. Essai sur les romans de Marc Saporta*, Parigi-Portland, Avant-Garde Publishers, 1979.

⁴⁸¹ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, a cura di H. Mondor, Parigi, Gallimard, 1945, p. 378.

⁴⁸² F. Piselli, *La letteratura*, in Id., *Mallarmé e l'estetica*, Milano, Mursia, 1969, p. 216.

⁴⁸³ Si ricorderà il Roland Barthes de *La morte dell'autore*: «in Francia Mallarmé, primo fra tutti, ha visto e previsto in tutta la sua ampiezza la necessità di sostituire il linguaggio in se stesso a chi sino ad allora sembrava esserne il proprietario; per lui come per noi è il linguaggio a parlare, non l'autore». Cfr. R. Barthes, *La morte dell'autore* [1968], in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV* [1984], trad. B. Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, p. 52.

⁴⁸⁴ J. D. Bolter, «*Composition no. 1*», in Id., *Lo spazio dello scrivere. Computer, iper-testo e la mediazione della stampa* [2001], Milano, Vita e pensiero, 2002, p. 199.

Le Livre di Mallarmé è giudicato da Eco come un'angusta anticipazione dell'"opera aperta", anzi, dell'"opera in movimento". È irrispettoso dire che, a non volerlo considerare un personalissimo, prezioso zibaldone del suo autore, bensì capostipite di una genealogia, bisogna poi ammettere in essa, con gli onori dovuti, *Composition n. 1* di Marc Saporta? L'avanguardia ridotta a gioco di società: è questo che vuole Eco?⁴⁸⁵

Ironiche stroncature come questa trovano la propria ragion d'essere in obiezioni concrete e talvolta pure condivisibili, ma non paiono troppo generose⁴⁸⁶ – un giudizio negativo non è sempre eccessivamente severo quando non sufficientemente motivato o espresso addirittura *en passant*? – né, a conti fatti, sembrano voler prendere atto del significato comunque più provocatorio che autocelebrativo dell'opera. L'esperimento saportiano, poi, al di là di come la si pensi riguardo alla propria riuscita estetica, meriterebbe, almeno ad uno sguardo contemporaneo, di essere riconosciuto come "pionieristico" nel campo dell'ipertestualità. Se si pensa per esempio agli ipertesti oggi proliferanti sul web ovvero ai cosiddetti "libri games"⁴⁸⁷, viene quasi spontaneo considerare *Composition no. 1* un'opera antesignana del genere, sia per le possibilità combinatorie che invitano ad una continua rilettura/riscrittura del romanzo, sia per l'intervento fisico del lettore a predisporre l'ordine del *plot*. D'altra parte, per rispondere alla critica di Palermo, si dovrà pure tenere a mente che, come ricordava spesso Sanguineti, l'avanguardia ammette ed anzi postula una buona dose di diletterismo autocosciente. In questo senso, quindi, di tutto si potrà incolpare Saporta, tranne che di pensare ingenuamente l'avanguardia come un semplice "gioco di società". Ciò, anche per il fatto, francamente evidente, che questa conclusione non sarebbe comunque una colpa. Abbiamo già cercato di dimostrare, infatti, che le

⁴⁸⁵ Cfr. A. Palermo, *L'arte in presa diretta* [1963], in Id., *La tessera e il «Puzzle»*. *La letteratura della sociologia*, Napoli, Guida, 1979, p. 36.

⁴⁸⁶ Cfr. S. F., *Vita di provincia*, in G. Berengo Gardin, *Gianni Berengo Gardin*, Milano, Fabbri, 1982, p. 369: «ci fu un tempo, sul finire degli anni '50, quando il romanzo tentava di nuovo le strade dell'avanguardia, che un autore francese (si chiamava Saporta, ma non è rilevante) pensò di produrre un romanzo in cui le pagine potevano essere mischiate come un mazzo di carte».

⁴⁸⁷ Cfr. E. Modolo – A. Giovannetti, *Labirinti per imparare. Didattica del libro-game*, Brescia, La Scuola, 2000. Si veda anche R. Polillo, *Lo strumento invadente*, in *Attenzione al potenziale!*, a cura di B. Eruli, Firenze, Marco Nardi, 1994, pp. 189-208.

neoavanguardie degli anni '50 e '60 si trovano ad operare in condizioni sociali e politiche tali per cui la loro riflessione, obbligatoriamente, è costretta a dispiegarsi sopra le affezioni, sopra le idiosincrasie di una borghesia che proprio sul “gioco di società” prolifera e si impone⁴⁸⁸. E, del resto, su cos'altro riflette se non su questo punto *Il Giuoco dell'Oca* dello stesso Sanguineti⁴⁸⁹?

Seppure, insomma, nei cassetti della nostra memoria *Composition no. 1* non troverà probabilmente una collocazione accanto all'opera di Dostoevskij o di Proust, esso ricopre, comunque la si pensi, una funzione storica di considerevole importanza in quanto si pone, come gran parte dei Nuovi Romanzi del resto, in una posizione ad un tempo aurorale e terminale, ottimistico-apocalittica come si è detto, rispetto alla forma del romanzo⁴⁹⁰. Tale momento limite si sarebbe voluto, in effetti, come “finale”, oltre che per il romanzo tradizionale – e si ricorderanno le parole di Fiedler in merito –, addirittura per quel che riguarda il formato del libro. Eppure esso invitava pure la letteratura ad una sorta di reazione rispetto ai nuovi media, scommettendo su forme che, pur di fatto nuove, restassero legate all'attività scrittoria e letteraria. Come i *nouveaux romanciers* e gli scrittori neoavanguardisti in genere, Saporta, in fondo, non fa che prendere atto di una condizione – quella della crisi della narrativa – all'epoca chiaramente percepita in più settori del mondo intellettuale: il romanzo, complice l'avvento della televisione, è inteso d'improvviso come incapace di rendere la complessità della società postmoderna che si va profilando. Vale qui, allora, ciò che Angelo Guglielmi ha sostenuto a proposito del romanzo sperimentale del Gruppo 63, ovvero che:

il romanzo sperimentale nasce nel momento in cui lo scrittore si rende conto, si accorge di non riuscire più ad avere un rapporto con le cose, con la realtà utilizzando i vecchi schemi interpretativi cioè descrivendola secondo quel complesso di valori elaborati dalla civiltà borghese neocapitalista. A questo punto lo scrittore getta alle ortiche quegli schemi ormai logori e nella necessità di continuare a tentare comunque un rapporto con la realtà fa ricorso a nuovi schemi che non sono più schemi di

⁴⁸⁸ Si ricorderà quanto detto a proposito della particolare configurazione delle neoavanguardie rispetto alle avanguardie storiche, in relazione al contesto in cui si trovano a operare. Cfr. *supra*, I,3.

⁴⁸⁹ Cfr. *supra* II,3.4.

⁴⁹⁰ L'ottimismo apocalittico – il romanzo sanguinetiano non ne è che la riprova – appare come il contrasegno tipico di un'intera stagione sperimentale. Cfr. *supra* I,4.

significato ma schemi formali, di rottura la cui messa in atto gli permette di recuperare una nozione “liberata” di realtà, cioè di recuperare le cose al di fuori dei falsi valori in cui si mascherano⁴⁹¹.

Nello specifico, si tratterebbe di riconoscere in *Composition no. 1* lo sforzo concettuale di oltrepassare la chiusura dei limiti dell’impaginazione tipografica e di comprendere che l’anticipo di qualche anno rispetto all’invenzione del primo ipertesto⁴⁹² è piuttosto significativo. Da questa prospettiva non sarà da rifiutare aprioristicamente nemmeno il fatto che, per raggiungere la desiderata “potenzialità” narrativa, Saporta distrugga il formato classico del libro. Pare semmai più proficuo reinserire il lavoro del francese all’interno di una specifica tradizione, ovvero recuperare a ritroso le possibili influenze di prove narrative che, pur rimanendo fedeli allo spazio del libro rilegato, avevano provato, per così dire, a contenere in sé più libri, sfidando la finitezza materiale con le potenzialità dell’infinita capacità combinatoria delle parole. In questo senso, come non ricordare la “Biblioteca assoluta” di Borges? E come tacere, per un altro verso, il nome del padre riconosciuto della letteratura combinatoria Raymond Roussel? D’altra parte, non è soltanto la struttura fisica del libro ad assumere un carattere provocatorio e sperimentale. Essa semmai contribuisce in maniera decisiva a problematizzare la funzione dei personaggi e della trama nel discorso narrativo. Non solo il plot ad ogni rimescolamento delle pagine si articolerà in maniera differente, ma anche la caratterizzazione del protagonista X, potendo il lettore modificarne il destino all’infinito, risulta fluttuante, sospesa, potenziale, appunto. Vi sarà da considerare, quindi, che le modalità di “costruzione seriale”, evidentemente adottate da Saporta, devono moltissimo alle innovazioni apportate dalle avanguardie in ambito musicale. Del resto, tali influenze non si limitano al caso di *Composition no. 1*, ma, come ha ben mostrato Dina Sherzer, sembrano estendersi alle strutture profonde di numerosi Nuovi Romanzi. Tra questi la studiosa ricorda in particolare

⁴⁹¹ A. Guglielmi, *Dibattito*, in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p. 91.

⁴⁹² Cfr. J. Attali, *I dedali d’internet*, in Id., *Trattato del labirinto* [1996], Milano, Spirali, 2003, pp. 133: «il ritorno del labirinto nella comunicazione comincia nel 1965 con l’invenzione dell’ipertesto, procedura informatica inventata per passare da un punto all’altro di un testo, su uno schermo, senza dover percorrerlo interamente: permette di viaggiare in esso, di aggiungere una pagina, tagliare, incollare, creare legami tra i passi. Il suo autore, Ted Nelson, sognava di collegare tutti i testi esistenti, come nella biblioteca assoluta sognata da Jorge Luis Borges».

L'Observatoire de Cannes di Ricardou, *La Maison de rendez-vous* di Robbe-Grillet e *Triptyque* di Claude Simon⁴⁹³.

In ambito italiano qualcosa di simile all'esperimento di Saporta è stato tentato da Nanni Balestrini, col suo *Tristano*. Di natura solo esternamente meno estrema – il romanzo in questo caso mantiene il formato *standard* del libro – *Tristano* fu pubblicato, con gravi limitazioni rispetto al progetto iniziale, nel 1966. Balestrini avrebbe voluto comporre un “romanzo multiplo in copia unica”, un romanzo, cioè, del quale ogni singola copia risultasse, dati i medesimi repertori verbali, una combinazione testuale unica⁴⁹⁴. Come ha spiegato egli stesso, però:

le tecniche di stampa dell'epoca non mi permettevano la realizzazione del progetto, per cui nel 1966 mi ero limitato a pubblicarne presso l'editore Feltrinelli una singola versione con il titolo *Tristano*, un ironico omaggio all'archetipo del romanzo d'amore. Il libro suscitò l'interesse della critica per il suo aspetto sperimentale e provocatorio, che rimetteva in discussione le nozioni di personaggi e di trama, di tempo e di luogo⁴⁹⁵.

Solo nel 2007 *l'intentio auctoris* troverà una reale formalizzazione, con la ripubblicazione del romanzo da parte della casa editrice Derive & Approdi. Balestrini, in questo modo, rendeva patente il proprio originario obiettivo: minare alle fondamenta l'idea stessa di “testo originale” siccome, evidentemente, ogni copia – «109.027.350.432.000 libri diversi»⁴⁹⁶ secondo i programmatori di questa seconda edizione – risulta in definitiva un originale, pur essendo differente da ogni altra. Nella *prefazione* Umberto Eco notava:

io vedo per i lettori potenziali di questo libro tre possibilità: (1) procurarsene una sola copia e leggerla come se si trattasse di un testo unico, irripetibile e imm modificabile; (2) assicurarsene molte copie e divertirsi a seguire gli esiti inattesi della combinatoria; (3) scegliere uno solo tra i tanti testi a disposizione, ritenendo che sia il più bello – così come Dio, tra i tanti mondi che avrebbe potuto creare, secondo alcuni ha scelto quello esistente come il migliore dei mondi possibili (e figuriamoci gli altri). In

⁴⁹³ Cfr. D. Sherzer, *Serial Constructs in the Nouveau Roman*, in «Poetics Today», n. 3, 1980, pp. 87-106.

⁴⁹⁴ Su questo punto si veda anche M. Borelli, *Oggettualità, irrequietezza, potlach*, in Id., *Prose dal dissesto*, cit., pp. 167-182.

⁴⁹⁵ N. Balestrini, *Nota dell'autore*, in Id., *Tristano*, Roma, Derive & Approdi, 2007², p. XIV.

⁴⁹⁶ Cfr. U. Eco, *Quante ne combina Balestrini*, *ivi*, pp. V-XI.

fondo è quello che ha fatto ogni scrittore alle prese con le vertigini dell'alfabeto: poteva comporre infiniti testi (e forse ha fatto infiniti tentativi, buttando via più pagine nel cestino di quante alla fine non ne abbia riunite in volume) ma ne ha scelto solo uno. E solo facendo anch'esso così il lettore di Balestrini sarà diventato co-autore (anzi forse autore unico), esercitando la sua creatività⁴⁹⁷.

Questo livello combinatorio, d'altra parte, si aggiunge ad una "potenzialità" del romanzo già evidente nel testo base stampato nell'edizione feltrinelliana. *Tristano* è di per sé, e indipendentemente dalla combinazione testuale finale, un romanzo "potenziale" per il fatto che i materiali verbali non si dispongono in maniera tale da isolare una (o più di una) tra le infinite storie che possono essere narrate. Balestrini scommette semmai di narrarle tutte, delegando in seconda battuta all'interprete l'inevitabile sforzo di messa a fuoco del *plot*, e assecondando, di riflesso, un impulso che – ha puntualizzato Jacqueline Risset⁴⁹⁸ – porta a concepire la lettura come un "desiderio di significato". In altre parole, secondo la studiosa francese, la lettura non può che procedere attraverso una continua ricerca di senso, tentando cioè di connettere tra loro i brani che Balestrini ha precedentemente selezionato ed estratto da contesti linguistici differenti. Il registro di destinazione, che poi è il registro della *fiction*, finisce perciò per sottomettere la semantica dei registri di partenza:

il desiderio di significato è svelato, colto sul fatto, mentre scopriamo un'altra legge, quella della *pregnanza della fiction*: in un testo prodotto con la giustapposizione di frasi, prese a prestito tanto dalla *fiction* narrativa quanto da diversi generi di descrizioni parascientifiche, è la *fiction* a imporre la sua forma e a imprimerla sugli altri registri, trasformando l'enunciazione geografica in frammento di racconto romanzesco, in episodio di una narrazione interrotta, di una storia nascosta da ricostruire⁴⁹⁹.

La lettura può orientarsi allora solamente a partire dal titolo, che funziona appunto da cartina di tornasole. Ciò non solo per l'allusione al più classico dei triangoli amorosi, unico motivo evidentemente rintracciabile dalle inestricabili matasse linguistiche che compongono il romanzo, ma anche per il fatto, sin troppo noto, che la vicenda di *Tristano* è da intendersi come un "archo-romanzo". Secondo

⁴⁹⁷ Ivi, pp. X-XI.

⁴⁹⁸ Cfr. J. Risset, *Prefazione all'edizione francese del 1972*, ivi, pp. XVII-XX.

⁴⁹⁹ Ivi, pp. XVIII-XIX.

l'autorevole definizione di Denis de Rougemont, infatti, il genere romanzo nasce proprio quando l'angosciosa indagine di Tristano si estende al destino di tutti gli uomini⁵⁰⁰. In questo senso l'operazione di Balestrini si rivela tutt'altro che sterile gioco combinatorio. Vi si può perfino riconoscere, al di là delle dichiarazioni dell'autore⁵⁰¹, una sorta di sfida ai nuovi media, al loro potere pervasivo e soprattutto alla loro aggressiva aspirazione a sostituire tutti gli altri mezzi di produzione e riproduzione artistica e narrativa. Si ricorderà, allora, il celebre passaggio della *Dialettica dell'illuminismo* in cui Adorno e Horkheimer descrivono la televisione come

una sintesi di radio e cinema, che viene ritardata finché le parti interessate non si saranno messe completamente d'accordo, ma le cui possibilità illimitate possono essere potenziate a tal punto dall'impoverimento progressivo dei materiali estetici che l'identità oggi appena larvata di tutti i prodotti dell'industria culturale potrebbe trionfare apertamente quanto prima, realizzando in chiave sarcastica il sogno wagneriano dell'"opera d'arte totale"⁵⁰².

Proprio in questa circostanza i due filosofi pongono in parallelo la tecnica televisiva con quella relativa al mito di Tristano⁵⁰³ per poi concludere che:

la coincidenza tra parola, immagine e musica riesce in modo tanto più perfetto che nel Tristano perché gli elementi sensibili che protocollano tutti quanti, senza eccezione, la superficie della realtà sociale, sono già prodotti, in linea di principio, nello stesso processo tecnico di lavoro e si limitano ad esprimere l'unità come loro contenuto essenziale⁵⁰⁴.

Riscrivere Tristano in chiave "potenziale", cos'altro è, allora, se non una sorta di estremo rilancio delle possibilità infinite della letteratura e del proprio supporto preferenziale?

⁵⁰⁰ Cfr. D. de Rougemont, *Il mito di Tristano*, in Id., *L'amore e l'Occidente. Eros morte abbandono nella letteratura europea* [1939], Milano, Rizzoli, 1998⁴, pp. 59-100.

⁵⁰¹ Cfr. N. Balestrini, *Dibattito*, in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p. 132: «i fili spezzati con la realtà non si riannodano più e basta, non ce n'è più bisogno, il romanzo è un'altra cosa, non è più per niente conoscitivo, e ne farebbe un uso improprio chi volesse con esso toccare la realtà».

⁵⁰² M. Horkheimer – T. Adorno, *L'industria culturale*, in Eid., *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p. 130.

⁵⁰³ Il riferimento è probabilmente al *Tristano* di Wagner.

⁵⁰⁴ *Ibidem*.

D'altra parte, non si deve sottovalutare che il totale frammentarismo del testo si giustifica anche come estremizzazione delle origini del mito stesso, e dunque della stessa forma romanzesca, se è vero che, come ha scritto Arianna Punzi nella sua puntuale ricostruzione storica,

accanto a veri e propri lacerti sopravvissuti alle ingiurie del tempo (fogli isolati utilizzati come carte di guardia o come copertine di atti notarili ecc.) gran parte di questa tradizione è trådita da frammenti che non necessariamente possono essere considerati come le *membra disiecta* di un libro completo, ma piuttosto ci suggeriscono l'esistenza di materiali circolanti in forma episodica che, pur presupponendo la storia nel suo complesso, mantengono tuttavia una loro autonomia di vicenda in sé conclusa anche se contestualizzabile in una sequenza narrativa⁵⁰⁵.

Anche in Balestrini, ad uno sguardo attento, possiamo quindi ritrovare l'ambigua congiunzione tra l'esasperazione e la degradazione delle forme artistiche tradizionali ormai percepite come prossime alla propria fine, e la ricerca di un indirizzo affatto nuovo, di un orizzonte vergine che restituisca la letteratura al proprio moderno e straordinario mandato antireificante⁵⁰⁶. Del resto, già nel 1966, Walter Pedullà, in un breve intervento sul romanzo combinatorio, poteva domandarsi se «questo di Balestrini è solo una testimonianza “funebre” o aspira ad essere l'inizio di

⁵⁰⁵ A. Punzi, *Per la storia di una ricostruzione*, in Ead., *Tristano. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2005, pp. 12.

⁵⁰⁶ Il critico Claudio Brancaleoni nel suo studio monografico sull'opera di Balestrini sostiene al contrario che «in *Tristano* si elabora un tipo di letteratura come opposizione, intesa nella funzione negativa di contestazione e di annientamento. Non c'è alcun segno di nascita, o rinascita, di un nuovo romanzo. Lo scrittore non potendo più decifrare o descrivere il mondo che lo circonda si appresta a distruggere mettendo “un tipo di romanzo contro un altro, una letteratura contro un'altra, struttura aperta contro struttura chiusa”». Cfr. C. Brancaleoni, *Il giorno dell'impazienza. Avanguardia e realismo nell'opera di Nanni Balestrini*, Lecce, Manni, 2009, p. 51. Tuttavia, ci si chiede, la potenzialità narrativa e la democratizzazione della funzione dello scrittore, ridotto, come pure suggerisce Brancaleoni, al ruolo di semplice operatore, non sono forse atti propositivi? Non mirano forse, tali atti, a rendere la letteratura – certamente concepita come “puro meccanismo verbale” – nuovamente omologa alle strutture della realtà? E, in fondo, non è forse il caos del collage verbale balestriniano profondamente connesso al caos che la nascente società dei consumi provoca a livello economico, politico ed esistenziale? A proposito di ciò si veda anche L. Weber, *Tristano di Nanni Balestrini (1966): iperromanzo e distruzione del romanzo*, in Id., *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 242: «senza trama, senza personaggi, senza stile: così, terroristicamente, proclama la quarta di copertina. Ma non è solo un libro di carenze e di negazioni, anzi è un libro di ridondanza, di esubero, di fertilità. Il suo ascetismo si converte, a saperlo riconoscere, in crapula trimalconica».

una nuova vita di un altro ciclo della narrativa mondiale»⁵⁰⁷. E, sebbene il critico concludesse che il ruolo svolto dall'opera fosse solamente «nella “funzione” negativa, di contestazione, di opposizione»⁵⁰⁸ al romanzo tradizionale e alla sua “sclerosi”, resta importante notare che già a quell'altezza cronologica era ben percepita l'ambivalente caratteristica ottimismo-apocalittica di questa particolare declinazione del Nuovo Romanzo. Per quanto abbiamo detto sin qui, dovrebbe risultare chiaro anche che la *pars destruens* si accompagnava inevitabilmente ad una *pars construens*: forse Pedullà non poteva immaginare, allora, gli sviluppi e i destini della storia della scrittura, ma oggi, a distanza di quasi cinquant'anni, e vista la fortuna delle pratiche ipertestuali, dovrebbe essere piuttosto evidente che lo sforzo immaginativo da cui derivarono tali esperimenti fu assolutamente preconizzante.

A proposito di ciò, non si potrà tacere un altro esempio italiano di scrittura potenziale, meritevole, per precocità e originalità, di un posto d'eccezione nel panorama del romanzo sperimentale della nostra neoavanguardia. Stiamo parlando dell'*Oblò* di Adriano Spatola, del quale abbiamo già ricordato le influenze robbegrillettiane e alcuni aspetti legati al gusto *radical-pop* che lo contraddistingue⁵⁰⁹. Si tratta, come ha scritto Albani, di uno «pseudo-romanzo»

in cui l'elemento combinatorio si snoda in una sequela di storie indipendenti, assemblate in modo casuale, una sorta di “cadavere squisito” il cui percorso può essere scelto a piacere dal lettore⁵¹⁰.

Nello stesso intervento, il critico poneva l'opera in parallelo proprio con *Composition no. 1* di Saporta:

l'operazione spatoliana ricorda *Composizione n. 1* (1962) di Marc Saporta (cognome che sembra un anagramma di Spatola), dove la libertà del lettore di leggere il romanzo disponendo come crede l'ordine delle pagine è totale⁵¹¹.

⁵⁰⁷ W. Pedullà, *A cavallo della contestazione* [1966], in Id., *La letteratura del benessere* [1968], Roma, Bulzoni, 1973², p. 514.

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

⁵⁰⁹ Si veda rispettivamente *supra* I,5 e *supra* II,1.

⁵¹⁰ P. Albani, *Calvino e i plagi anticipati*, in *Italo Calvino. Percorsi potenziali*, a cura di R. Aragona, Lecce, Manni, 2008, p. 40.

⁵¹¹ *Ibidem*.

Ora, il romanzo di Spatola può senz'altro essere paragonato a quello del francese: l'impostazione sperimentale, l'inestricabile reticolo linguistico creato dalla trama, il montaggio del materiale verbale offrono in effetti l'idea di un romanzo che il lettore è chiamato a costruire e ordinare. A ben vedere, però, *L'Oblò* non è propriamente un romanzo combinatorio: la "potenzialità" qui non è data tanto dalla possibilità di ricombinare il testo in maniera differente, quanto dalla stratificazione di senso che risulta dall'interazione di più romanzi sovrapposti. Esso non è, insomma, un romanzo che demanda alla capacità, all'intelligenza o anche alla sola volontà del lettore l'azione del selezionare, quella dell'attualizzare o quella metaforica dello "scrivere" il significato, o meglio, non lo fa più di quanto faccia un romanzo tradizionale. Semplicemente, in maniera simile a quanto avviene pure in un altro importante romanzo della stagione neoavanguardista come *Il Gazzarra*⁵¹² di Massimo Ferretti, vi è una sovrapposizione multilineare di unità narrative complesse che già prevedono personaggi e costruzione cronotopica. In questo senso *L'Oblò* è semplicemente un iperromanzo: il mondo finzionale che risulta sarà sussunto da una sorta di riassetto di elementi eterogenei già narrativizzati, provenienti da sub-mondi finzionali. Per questo motivo l'impressione, ben descritta da Luigi Weber, è di trovarsi di fronte a un *collage* di «microsequenze diegetiche, che spostano ogni singolo elemento della vicenda, sia l'identità dei personaggi, sia gli spazi nei quali costoro si trovano ad agire, sia i tempi delle loro azioni, sia naturalmente il senso di queste, in contestualizzazioni sempre nuove»⁵¹³.

A differenza di iperromanzi più celebri e più tardi come *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino⁵¹⁴ o *La vita. Istruzioni per l'uso*⁵¹⁵ di George Perec, ne *L'Oblò* le funzioni fondamentali della "disposizione" e della "sincronizzazione"⁵¹⁶ degli elementi eterogenei che costituiscono il materiale romanzesco non trovano

⁵¹² Cfr. M. Ferretti, *Il Gazzarra*, Milano, Feltrinelli, 1965.

⁵¹³ L. Weber, *Adriano Spatola (anti)romanziero: la proprietà commutativa ne L'oblò* (1964), in Id., *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 197.

⁵¹⁴ Cfr. I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

⁵¹⁵ Cfr. G. Perec, *La vie mode d'emploi*, Parigi, Hachette, 1978.

⁵¹⁶ Cfr. C. Zinna, *Le interfacce degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 160-164.

un'interfaccia⁵¹⁷ coerente. L'oblò cui si riferisce il titolo del romanzo, «buco nel muro» da cui i vari mondi finzionali si lasciano osservare, non riesce a fornire coordinate spaziotemporali coerentemente definibili, a differenza di quanto avviene col palazzo che fa da cornice alle vicende narrate nell'opera di Perec, ovvero con quel libro che Calvino pone al centro della sua opera forse più sperimentale e metafinzionale. La giustapposizione delle scene narrative dell'*Oblò* conserva allora la carica potenziale del romanzo combinatorio, ma lo fa in considerazione di una sostanziale inscindibilità dei sub-romanzi di cui il testo finale si compone⁵¹⁸. In maniera non dissimile da quella che abbiamo visto nel *Giuoco dell'Oca* di Sanguineti, l'incapacità dell'interfaccia di coordinare in uno spazio tempo coerente i distinti piani della narrazione dà vita ad una sorta di catalogo di elementi pop connessi all'industria culturale e alla società neocapitalista. Vi si riconoscono, disseminati nel testo, numerosi riferimenti alla collana dei gialli Mondadori (B. Benson, *Assassinio per procura*; H. Howard, *Conteggio alla rovescia*; R. MacDonald, *Segreto di famiglia*), ad alcuni film hollywoodiani o pseudo-hollywoodiani (*Massacro di Forte Apache*, *Psyco Terror*, *Lettere da Iwo Ima*), oltre che a numerosi oggetti di una quotidianità, quella degli anni Sessanta, densa di novità a loro modo rivoluzionarie, come le pillole anticoncezionali o la creazione della cosiddetta industria del sesso. Già nel 1965 Angelo Guglielmi poteva quindi notare che:

giunto alla constatazione – che per altro esperisce non tanto ideologicamente quanto sensibilmente – della dispersione dei valori conseguente al fenomeno della massificazione, cioè del livellamento dei gusti e della neutralizzazione di ogni iniziativa intellettuale, Spatola ne ricava una particolare eccitazione che lo spinge a portarsi a livello di quanto ha constatato che è come dire a degradarsi: così entra in contatto con i materiali più avariati e sospetti, con i contenuti più ributtanti che la società di massa propone e li manipola allegramente. La manipolazione avviene con la macchina impastatrice (il meccanismo del romanzo) la cui caratteristica è di essere capace tanto di assorbire quei contenuti, di alimentarsene, quanto di digerirli, di sputarli⁵¹⁹.

⁵¹⁷ Cfr. B. Westphal, *Referenzialità*, in Id., *Geocritica*, Roma, Armando, 2009, pp. 139-140 e relativi rimandi bibliografici.

⁵¹⁸ Non a caso, Spatola è stato ricordato come un importante contribuente dell'area sperimentale al "plagiarismo oplepiano" nella stessa antologia dell'OpLePo.

⁵¹⁹ A. Guglielmi, *L'oblò* [1965], in Id., *Vero e falso*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 154.

Ma questa immagine apocalittica della società di massa e dei suoi “sospetti” e “avariati” materiali, in realtà, sembra accompagnarsi nell’*Oblò* ad un corredo di riflessioni filosofiche, metodologiche e politiche di matrice finemente metaromanzesca, che ne ribalta il significato. Tali riflessioni, infatti, potranno pur apparire come unicamente mosse da un sovra-strato anarchico, nichilista e distruttivo. Tuttavia, se volessimo prestare ascolto, assecondando solo perciò la vivacità di una generazione che per ragioni strutturali sentì fortissimo il distacco dai propri padri, alla luce della massima dell’*Eliogabalo* di Artaud per cui «aver il senso dell’unità profonda delle cose, è aver il senso dell’anarchia», non si dovrà forse leggere la vacuità delle proposte teoriche che di qui emergono come una necessità, conscia o inconscia che sia, di riannodare i fili tra l’urgenza letteraria e quella esistenziale? In rapporto ad una realtà d’improvviso ininterpretabile, infatti, non sarà forse più proficuo evitare conclusioni affrettate? E già questo non costituisce forse il ribaltamento dell’aspetto negativo e apocalittico in una distaccata e ironica aspirazione ottimistica?

A questa nostra impresa che non è fatica di telaio né lenta impazienza io per me non ci credo più poiché nessuna necessità ha mai giustificato di fronte alla storia questa storia

poiché nel momento in cui si ritiene opportuno denunciare agli uomini liberi gli uomini liberi possono rallegrarsi, partecipare a un più giusto apprezzamento degli uomini e a un più giusto apprezzamento degli eventi

giunto a un limite di questo genere preferisco passare per anarchico

poiché nel momento in cui si ritiene opportuno io non mi sento pronto a nessuna rivelazione

a nessuna necessità

ma siamo stati chiamati e siamo stati chiamati e saremo chiamati a partecipare e siamo chiamati a partecipare, cosa che ben si può dire, a partecipare a un movimento di evoluzione

trasformare mediante l’azione politica: trasformare comunque mediante l’azione questo passaggio che certo si spiega con l’incertezza spaventosa di un mondo immutabile

la cui morte avrebbe pur significato sigillare radicalmente lo scacco dell’uomo nella storia

e gli anni e i giorni non prendevano sonno, con il ferro e con le minacce i cantieri sulle strade d’Europa, compagni, si affacciavano come lanterne ladre alle cose che nonostante tutto dovevano pur mutare migliorare creare se stesse al di là di ogni impedimento.

Dobbiamo ancora credere a questa nostra impresa? Dobbiamo vedere le cose? O è meglio giustificarsi? È meglio non vedere le cose? E se ci rivoltiamo, non ci rivoltiamo contro la gonfia madre ramificata lì dentro di noi? Meglio rispettare? Rispettare?

Aspettare? Vilmente sperare? Siamo chiamati? Ci rifiutiamo? Meglio il silenzio? Si accorgerà del silenzio? Saprà interpretarlo? Meglio parlare? Capirà che cosa si dice? Non capirà? O la sua malvagità è ben poca cosa di fronte alle sofferenze del mondo? Che cosa dobbiamo ripudiare? Che cosa accettare?⁵²⁰

3.6 Il romanzo storico

Nel numero monografico dedicato dalla rivista «Strumenti critici» all'attività letteraria di Emilio Tadini, Clelia Martignoni introduce così il proprio discorso teorico sul primo dei romanzi dello scrittore e pittore milanese, *Le armi l'amore*, pubblicato da Rizzoli nel 1963:

la narrazione cosiddetta neo-storica o post-storica si è insediata a pieno titolo, da beniamina dei lettori, nel gusto post moderno coinvolgendo anche realizzazioni filmiche e televisive. Nel 1963 l'operazione ha diversissimo sapore e intento, e può dirsi a tutti gli effetti pionieristica⁵²¹.

La connessione qui avanzata tra la categoria di romanzo neostorico o poststorico – categoria nata in fase tardo postmoderna e di matrice ideologica certamente post-modernista⁵²² – e un romanzo come quello di Tadini, che già nel 1968 era stato qualificato da Giorgio Bàrberi Squarotti come «un esempio fortemente innovativo di narrazione dell'antistoria»⁵²³, non appare né casuale né forzata. Essa, altresì, conforta la tesi che, fin dalla prima parte, si vorrebbe qui esporre: i principali indirizzi stilistico-filosofici che caratterizzano il postmodernismo inteso quale particolare declinazione artistica della postmodernità matura, a partire, diciamo, dalle riflessioni di Lyotard, sono già presenti, *in nuce*, nell'attività delle neoavanguardie europee degli

⁵²⁰ A. Spatola, *L'Oblò*, cit., pp.122-123.

⁵²¹ C. Martignoni, *Il romanzo d'esordio*, «*Le armi l'amore*», in «Strumenti critici» 116, XXXIII, 1, gennaio 2008, pp. 12.

⁵²² Cfr. M. Ganeri, *Il romanzo postmoderno tra nostalgia e allegoria*, in Ead., *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Manni, 1999, p. 116: «la querelle sul romanzo neostorico si iscrive all'interno del dibattito sul postmoderno. E si dipana nel quadro di un orizzonte internazionale».

⁵²³ G. Bàrberi Squarotti, *La nuova narrativa*, in Id., *La narrativa italiana del dopoguerra*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1968, p. 215.

anni Cinquanta e Sessanta⁵²⁴. Cambia però – ed è fondamentale – il segno di tali indirizzi – “sapore” e “intento” come scrive Martignoni. Cosa significhi ciò ad un livello storico-sociale abbiamo già provato ad esporre⁵²⁵ e vi torneremo in conclusione⁵²⁶. Ora, però, affrontando il nodo cruciale del romanzo storico, occorrerà sottolineare che, proprio in corrispondenza della “soglia epocale” di cui si è tentato di ricapitolare i tratti più rilevanti, si consuma anche una ridefinizione della storiografia, in genere. È in questi anni infatti che un certo modello universalistico della storia entra in crisi, e non potranno non tornare in mente le parole di Angelo Guglielmi, che nel 1964 affermava:

quando denunciavamo l'impossibilità della storia naturalmente non ne affermiamo la sua inesistenza, non pretendiamo di dire la storia si è arrestata: e come potremmo? Anzi, forse, mai come oggi la storia si è espressa e si esprime con maggiore virulenza e forza. Tuttavia qualcosa è accaduto per cui essa storia è diventata inservibile, ha finito di essere una possibilità per l'uomo, cioè, come è sempre stato, la sua sola e vera possibilità di realizzazione.

Possiamo sommariamente accettare, allora, quanto sostiene Vattimo, ovvero che la modernità finisce laddove non si può più parlare di «storia come qualcosa di unitario»⁵²⁷. Ciò non nel senso di una presunta “fine della storia”, quanto in quello di una perdita della rigida causalità che nella teoria storiografica classica legava il passato e il presente⁵²⁸. La scelta del romanzo storico in un periodo di rivoluzione dei modelli cognitivi e della teoria della conoscenza in genere sembra assumere, perciò, un

⁵²⁴ Si veda in proposito cosa scrive ancora Ganeri, tenendo presente la definizione dei termini postmoderno e postmodernismo per come l'abbiamo posta nei primi capitoli di questo scritto (*supra*, I,1-5). Cfr. M. Ganeri, *Il romanzo postmoderno tra nostalgia e allegoria*, cit., p. 123-124: «il postmoderno, insomma, si identifica con una radicale istanza di rifondazione dello statuto cognitivo e antropologico del pensiero storico. Tale bisogno è forse la ragione essenziale della fioritura del romanzo neostorico, anche se il senso ricostruito nel territorio letterario appare spesso opaco, violentemente contrassegnato dalle immagini degradate del passato e dalle visioni apocalittiche del futuro». Si veda anche Ead., *Postmodernismo*, cit., pp. 56-57: «il revival del romanzo storico è spiegabile alla luce dell'intreccio tra la letteratura e le teorie postmoderniste. Non per caso l'esplosione della narrativa storica si è verificata nel momento di cui ha assunto importanza la riflessione sulla fine della storia».

⁵²⁵ Cfr. *supra* I,3-4-5.

⁵²⁶ Cfr. *infra* II,5.

⁵²⁷ Cfr. G. Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano, 2000, p. 8.

⁵²⁸ Cfr. S. Tusini, *Il romanzo post-storico*, cit., pp. 47-66.

valore che va al di là della semplice riutilizzazione di un sistema semiologico preesistente. In un saggio datato 1980, Hayden White puntualizzava che:

la storiografia costituisce un terreno particolarmente fertile per considerare la natura della narrazione e della narratività, poiché è proprio qui che il nostro desiderio di immaginario, di possibile si scontra con gli imperativi del reale, dell'effettivamente vero. Se noi consideriamo la narrazione e la narratività come gli strumenti con i quali si mediano, si arbitrano o si risolvono in un discorso le pretese conflittuali dell'immaginario e del reale, cominciamo a comprendere sia il fascino della narrativa sia le basi teoriche per rifiutarla⁵²⁹.

Ebbene, se nella decostruzione delle strutture del romanzo giallo, che precedentemente abbiamo descritto relativamente a Robbe-Grillet e Malerba⁵³⁰, era lo stesso sistema deduttivo a essere posto in crisi – e ciò, si ricorderà, metteva in discussione lo statuto medesimo della funzione narrativa –, nella scelta del romanzo storico non è difficile scorgere la necessità di far esondare dai propri argini un immaginario che, solo pochi anni prima, appariva ben pacificato con la percezione di una realtà la quale, a sua volta, si mostrava verosimilmente rappresentabile attraverso la finzione. Gigliola De Donato, nella sua ricognizione sopra il romanzo storico nella tradizione italiana, scrive:

spetta invece il merito ad Emilio Tadini d'aver scoperto con alcuni anni di anticipo (il suo primo romanzo *Le armi l'amore* è del 1963), un nuovo modo di riscrivere il cosiddetto romanzo storico. Egli ribalta radicalmente forme e misure del rapporto storia-invenzione, a tutto vantaggio del secondo polo. La storia-azione (la spedizione rivoluzionaria di Carlo Pisacane nel Napoletano) non segue neanche la traccia di un percorso lineare e sfugge ostinatamente alla tirannia del fatto compiuto, dell'accaduto⁵³¹.

In *Le armi l'amore* si assiste in effetti ad una ad una sorta di relativizzazione della storia, attraverso un uso dei tempi verbali che rende potenziali gli eventi storici stessi, li virtualizza, o, più precisamente, ne crea un doppio finzionale per così dire latente. Già secondo Barberi Squarotti l'impresa storica di Pisacane narrata da Tadini era

⁵²⁹ H. White, *Il valore della narratività* [1980], in Id., *Storia e narrazione*, Ravenna, Longo 1999, p. 41

⁵³⁰ Cfr. *supra*, II,3.1.

⁵³¹ G. De Donato, *La persistenza epigonica del modello nella prima metà del Novecento*, in Ead., *Gli archivi del silenzio. La tradizione del romanzo storico italiano*, Fasano, Schena, 1995, pp. 57-58.

costruita sui tempi del passato che forse è accaduto e che viene oscuramente rievocato dalla memoria, del futuro che forse avverrà e che proietta l'intera vicenda della spedizione sullo sfondo di possibilità estremamente ambivalenti e ambigue, e del futuro che avrebbe potuto essere, scegliendo fra le possibilità una serie qualsiasi a disegnare situazioni e eventi dentro una dimensione diversa del tempo rispetto a quella dell'accaduto storico⁵³².

In termini barthesiani, quindi, vi è un ridimensionamento di ciò che Barthes stesso chiamerebbe “resistenza del reale alla struttura”, resistenza che, normalmente, dovrebbe trovare nel racconto storico il proprio massimo grado. Proprio nel racconto storico, infatti, il reale si pone, secondo Barthes, come «il riferimento essenziale»⁵³³ per il fatto che il compito principale della narrazione appare quello di «riferire ciò che è realmente accaduto». In questo senso, «il reale concreto diventa la giustificazione sufficiente del dire». Nel romanzo di Tadini, invece, il dato storico si modula su ritmi propri del mondo finzionale di destinazione, come a distinguersi, per così dire, dal mondo reale da cui pure è stato estratto, sospendendo, cioè, rispetto ad esso qualsiasi forma di referenza diretta. In questo senso, il dato storico è trattato alla stregua di qualsiasi altro materiale verbale, come fosse, si vuol dire, una sorta di deposito linguistico cui attingere per le proprie riutilizzazioni artistiche. Attraverso l'impiego inusuale dei tempi verbali, quindi, Tadini biforca i potenziali sviluppi narrativi dei fatti storici stessi: ne costringe taluni a seguire esattamente la storiografia ufficiale; talaltri li incanala in ipotesi ucroniche che ne smentiscono, per dir così, la “fattualità”⁵³⁴. Ciò, indirettamente, significa che sono proprio i sistemi cognitivi a pa-

⁵³² G. Barberi Squarotti, *La nuova narrativa*, cit., p. 215.

⁵³³ Cfr. R. Barthes, *L'effetto di reale*, in Id., *Il brusio della lingua*, cit., p. 156, *passim*.

⁵³⁴ Cfr. G. De Donato, *La persistenza epigonica del modello nella prima metà del Novecento*, cit., p. 58: «il racconto si ingolfa dentro le maglie di una intricata e labirintica trama che si articola, o meglio, si disarticola in sequenze e segmenti narrativi, coincidenti con i diversi livelli temporali: quello del passato o dell'imperfetto cui si demanda il compito di segnalare il tempo della memoria, con i suoi contenuti apparentemente più disparati, relativi a supposti momenti e situazioni della vita precedente del protagonista che si presume sia il mai nominato Carlo Pisacane; il tempo del presente, che è quello del presunto presente storico, è visibile soprattutto nei dialoghi; il tempo, assai più sconcertante, del futuro, connesso e alternato non a caso con il mondo del condizionale ad indicare il tempo ed il modo di un'azione, continuamente supposta, rinviata, riproposta, corretta o integrata (una sorta di gioco al massacro dell'effettualità storica) grazie alla sua dislocazione in avanti, sul filo di una progettualità che si consuma nel suo tendersi illimitatamente, nel mentre manca di fatto uno dopo l'altro tutti i suoi obiettivi, e cionondimeno proiettandosi in avanti, in una sorta di sfida della volontà, contro la *ratio* del fatto compiuto.

lesarsi come insufficienti a rappresentare una realtà improvvisamente percepita come molto più complessa e più difficilmente schematizzabile di quanto non apparisse pochi anni prima. Se, infatti, la storia è, secondo la celeberrima definizione di Marc Bloch, la «scienza degli uomini nel tempo»⁵³⁵, modificandosi la stessa dimensione del tempo, inevitabilmente, si modificherà pure il concetto stesso di storia. In un celebre intervento del 1967, Roland Barthes segnalava questo passaggio epocale della scienza storica:

la cancellazione (per non dire la scomparsa) della narrazione nella scienza storica attuale, che si prefigge di parlare più delle strutture che non delle cronologie, va ben al di là di un semplice cambiamento di scuola, e anzi implica una vera e propria trasformazione ideologica; la narrazione storica muore perché il segno della storia è ormai più l'intelligibile che il reale⁵³⁶.

Non sorprende così che il caso del romanzo di Tadini, benché pionieristico, non sia isolato. Allargando l'orizzonte di questa indagine, ci si accorge che «il tramonto di ogni illusione storicistica», come scrive Martignoni, «l'impossibilità di accedere a una verità storica univoca e allo svelamento attendibile dei fatti, con la messa a fuoco, invece che degli eventi, confusi e frammentati nella narrazione, del costante rovello interiore del protagonista»⁵³⁷ sono tratti individuabili in numerose narrazioni di questo periodo. Nel romanzo *La donna del tenente francese*, datato 1969, ad esempio, lo scrittore britannico John Fowles riutilizza le strutture del romanzo vittoriano. La messa in parallelo della percezione della storia contemporanea allo scrittore con quella interna alla diegesi, però, crea una sorta di conflitto tra la forma prescelta e le modalità moderne della sua riutilizzazione: il plot non riesce a chiudersi in maniera conforme al modello del romanzo vittoriano e l'opera presenta quindi tre finali alternativi la cui scelta resta a totale discrezione di chi legge. *La donna del tenente fran-*

Il racconto diventa così la *récherche* impossibile, e tuttavia ostinatamente perseguita, di un numero illimitato di ipotesi circa un'azione ripetutamente mancata, e direi impedita dalla preventiva messa in dubbio del suo esito: un dubbio che si esplicita nella infinita serie delle interrogazioni, e che viene ribadito dal continuo interrompersi dell'intreccio: se pure si possa parlare di intreccio in un racconto che fino alla fine non conclude. E non conclude per l'assoluta incompatibilità tra cause ed effetti, che rendono pressoché impossibili i presupposti stessi dell'azione, del tutto discrepante, quale essa sia poi realmente, rispetto all'illimitato orizzonte della volontà "refrattaria a smentite e contraddizioni".

⁵³⁵ M. Bloch, *La storia, gli uomini e il tempo*, in Id., *Apologia della storia*, Torino, Einaudi, 1950, p. 40.

⁵³⁶ R. Barthes, *Il discorso della storia*, in *Il brusio della lingua*, cit., p. 149.

⁵³⁷ C. Martignoni, *Il romanzo d'esordio*, «*Le armi l'amore*», cit., p. 14.

cese in questo modo si fa puro metaromanzo. Il dato storico viene posto, per così dire, in fluttuazione rispetto alla sua presunta “datità”⁵³⁸: la riattualizzazione di uno schema semiotico nato in un determinato contesto risulta, insomma, impossibile. Tale impossibilità si trasforma quindi in una critica della ragione narrativa in sé: l’“inservibilità” della storia di cui parla Guglielmi corrisponde infatti all’impossibilità di pacificare immaginario e realtà. Gli strumenti narrativi che ancora pochi anni prima della violenta protesta delle neoavanguardie venivano proficuamente utilizzati per bilanciare le aspirazioni finzionali ad una specifica referenza reale, di colpo vengono percepiti come inefficaci. È questa, forse, la conseguenza diretta più patente della frattura epocale che si registra in questi anni, e da essa consegue l’aspetto più radicale di ciò che fu interpretato, all’epoca, come un vero e proprio “rifiuto” della narrazione. In questo senso non vi è forse esempio più chiarificante di quello offerto dall’opera di Claude Simon. Da essa, in effetti, si possono in una certa misura sussumere idealmente le coordinate del trattamento precipuo del dato storico nel Nuovo Romanzo. Come ben noto alla critica, i romanzi dello scrittore francese sono profondamente segnati da un’ambientazione storica che corrisponde tuttavia, al momento della *mise en intrigue*, ad un rifiuto del romanzo storico come genere e della narrazione storiografia come metodo. La messa in luce di ciò che Calle-Gruber ha chiamato «sfacelo personale (*Le Vent*) e collettivo (*La Route des Flandres, Histoire, La Bataille de Pharsale*)», che, secondo la studiosa, caratterizza la scrittura simoniana e si accompagna alla descrizione di un «quadro di mondi in disgregazione e in scioglimento», ovvero alla «rappresentazione del caos»⁵³⁹, sovrintende in verità un mutamento percettivo e cognitivo della sfera temporale. Il tempo, infatti, a livello finzionale, «non è più quello convenzionale, ma diventa quello della memoria, o, meglio, delle sensazioni che essa ricrea»⁵⁴⁰. Come avviene in altre opere riconducibili sotto l’insegna del Nuovo Romanzo, tale memoria si rivela tuttavia difettiva, e i personaggi del romanzo risultano «condizionati dal ricordo lacunoso, dall’aver vissuto parzialmente momenti di cui sono state percepite solo immagini incomplete e mal

⁵³⁸ Cfr. N. Schnelle, *"The French Lieutenant's Woman" - Themes, Narrative Perspective, and the Meaning of the 'Main Characters' Relationship*, Monaco, Grin, 2006.

⁵³⁹ M. Calle-Gruber, *Il labirinto della morte*, in Ead., *Itinerari di scrittura*, cit., p. 66.

⁵⁴⁰ M. Raccanello, *Il labirinto e la vertigine*, in M. Raccanello – G. Benelli, *Introduzione al romanzo di Claude Simon*, Trieste, Tornosole, 1993, p. 29.

definite»⁵⁴¹, sino a testimoniare «l'impossibilità di ricostruire la loro storia»⁵⁴². Così, in quelle narrazioni che utilizzano un *background* finzionale basato su un evento storico, o che da tale evento traggono semplicemente spunto – si pensi alla guerra di Spagna in *Histoire*⁵⁴³, ovvero allo battaglia del 1940 persa dai francesi nelle Fiandre in *La route des Flandres*⁵⁴⁴ – domina una sorta di dispersione della Storia in quanto immagine difettiva della memoria sia individuale che collettiva. Ammesso, infatti, che «la ragione storica configura la propria identità attraverso l'invenzione di ciò che essa pone come altro da sé: mito e passato, oppure, più precisamente, “mito” come “ciò che è passato”»⁵⁴⁵, allora l'impossibilità di distinguere nettamente questo altro da sé che si verifica nel Nuovo Romanzo storico coinciderà con il sostanziale fallimento della ragione storica medesima. Se, insomma, «i *nouveaux romans* si presentano tutti come il tentativo di restituzione di una storia, e mai come una storia completa e coerente»⁵⁴⁶, a maggior ragione ciò riguarderà quelli a sfondo storico, poiché l'aspetto memoriale che viene in genere messo in discussione, qui fa saltare la coerenza stessa del dato storico eliminando il più delle volte i vincoli di referenza tra la finzione e la realtà. Tale perdita, invero, si rivela come la negazione dell'ipotetica capacità umana di accertare, controllare e direzionare la Storia stessa. Come ha scritto Pierluigi Ligas in un sintetico intervento proprio su Claude Simon:

l'uomo non fa la Storia, e neppure la domina; la subisce invece, pur partecipando attivamente al suo divenire – forse qui risiede il lato “umanistico” dell'opera di Simon – ma senza poter arrestare quel processo di annientamento che essa ha da sempre innescato⁵⁴⁷.

⁵⁴¹ Ivi, p. 22.

⁵⁴² *Ibidem*.

⁵⁴³ Cfr. C. Simon, *Histoire*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1967.

⁵⁴⁴ Cfr. M. Raccanello, *Il labirinto e la vertigine*, cit., p. 29: «il punto di partenza è dato dall'evocazione della sconfitta francese del 1940 nelle Fiandre. In un mondo apocalittico, sconvolto dalla guerra, i soldati, fantomatiche figure fluttuanti in una dimensione onirica caratterizzata da “l'inchoérent, nonchalant, impersonel et destructeur travail du temps”, sono sedotti dal passato».

⁵⁴⁵ F. Cassinari, *Dalla storia al mito*, in Id., *Tempo e Identità. La dinamica di legittimazione nella storia e nel mito*, Milano, Franco Angeli, 2005, p. 41.

⁵⁴⁶ M. Calle-Gruber, *Il labirinto della percezione*, in Ead., *Itinerari di scrittura*, cit., p. 76.

⁵⁴⁷ P. Ligas, *L'avventura del racconto*, in Id., *Microcosmi. Da Alain-Fournier a Claude Simon. Sguardi critici tra biografie e opere*, Verona, Libreria Universitaria, 1992, pp. 120-121.

4. Topologie del Nuovo Romanzo

4.1 Il labirinto

Nell'intervento redatto per l'antologia *Il pensiero debole* di Vattimo e Rovatti, Umberto Eco poneva questa utilissima distinzione:

ci sono tre tipi di labirinto. Il labirinto classico quello di Cnosso è *unicursale*: come vi si entra non si può che raggiungere il centro (e dal centro non si può che trovare l'uscita). Se il labirinto unicursale fosse "srotolato" ci ritroveremo tra le mani un unico filo [...]. Il secondo tipo è il tipo manieristico o *Irrweg*. L'*Irrweg* propone scelte alternative, tutti i percorsi portano a un punto morto, salvo uno che porta all'uscita. Se srotolato, l'*Irrweg* assume la forma di un albero, è una struttura a vicoli ciechi. [...] Il labirinto di terzo tipo è una rete, in cui ogni punto può essere connesso con qualsiasi altro punto. Non si può srotolarlo. Anche perché, mentre i labirinti dei primi due tipi hanno un interno (il loro proprio intrico) e un esterno, da cui si entra e verso cui si esce, il labirinto di terzo tipo, estensibile all'infinito, non ha né esterno né interno⁵⁴⁸.

L'interesse per questa efficace schematizzazione, nel nostro caso, non risiede tanto nella tripartizione ivi operata, quanto in quella differenza irriducibile che si può ricavare, senza troppa difficoltà, mettendo in competizione la struttura rizomatica del labirinto di terzo tipo e le edificazioni dei due precedenti e più tradizionali modelli. Esso, il labirinto come rete, sembra anzi negare il senso profondo che costituiva l'essenza degli altri due: annullando l'idea di ingresso e uscita, generalmente consustanziale alla funzione del labirinto, questa rete nega anche quel senso di sfida che il labirinto miticamente incarna. Ed è fin troppo scontato riconnettere tale ra-

⁵⁴⁸ U. Eco, *L'antiporfirio*, in *Il pensiero debole* [1983], a cura di G. Vattimo e P. A. Rovatti, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 76-77.

gionamento al celebre saggio di Enzensberger *Strutture topologiche nella letteratura moderna*, pure citato da Italo Calvino in un noto intervento. Scrive Calvino:

«il labirinto è fatto perché chi vi entra si perda ed erri. Ma il labirinto costituisce pure una sfida al visitatore perché ne ricostruisca il piano e ne dissolva il potere. Se egli ci riesce, avrà distrutto il labirinto; non esiste labirinto per chi lo ha attraversato». Enzensberger conclude: «nel momento in cui una struttura topologica si presenta come struttura metafisica il gioco perde il suo equilibrio dialettico, e la letteratura si converte in un mezzo per dimostrare che il mondo è essenzialmente impenetrabile, che qualsiasi comunicazione è impossibile. Il labirinto cessa così d'essere una sfida all'intelligenza umana e si instaura come facsimile del mondo e della società»⁵⁴⁹.

Un'interpretazione come questa, dunque, pare interrogare, seppur indirettamente, proprio la differenza tra il terzo e i primi due tipi di labirinto individuati da Eco. Il labirinto di terzo tipo, infatti, si presenta sempre, per la sua stessa natura, come – nei termini posti da Enzensberger – una “struttura metafisica”. Esso è ontologicamente, funzionalisticamente e assiologicamente distinto dai primi due, tanto che, se abbiamo in mente il labirinto di Cnosso o quello di Meride come modelli, ci si potrebbe persino chiedere quanto sia legittimo definire anche questa terza tipologia “un labirinto”. Accettando la tripartizione di Eco, però, è sorprendente notare come un esempio limpido di questa tipologia di labirinto a rete ci venga offerto proprio dal romanzo *Dans le labyrinthe* di Alain Robbe-Grillet. Pubblicato da Minuit nel 1959, il *Labirinto* in questione è infatti privo di entrata (si è già dentro) e da esso non si esce, se non chiudendo il libro. Il labirinto è ovunque e non esiste un fuori a cui aspirare. In esso, poi, le leggi che regolano il tempo e il principio di causalità seguono ordinamenti specifici, non riconducibili a quelli che l'abitudine ci spinge a oggettivizzare e con i quali ordiniamo generalmente la nostra realtà. In questo senso, proprio come osservava Enzensberger, il labirinto a rete si sostituisce alla realtà, o meglio si pone come la realtà stessa, con un portato di leggi fisiche, epistemologiche, morali e politiche proprie. Per fare un parallelo, forse un po' banale, ma certamente limpido, tale struttura labirintica somiglia al World Wide Web. La realtà di internet, difatti, si presenta con dinamiche proprie: qui si naviga, si clicca, ci si “logga”, si sca-

⁵⁴⁹ I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in Id., *Una pietra sopra* [1980], Milano, Mondadori, 1995², p. 218.

rica, si aggiungono amici tra i nostri contatti, si compiono insomma azioni che hanno un significato precipuo solamente all'interno di tale rete. Benché, in questo caso, vi sia un ingresso – l'apertura del browser di navigazione –, una volta entrati non vi è più una via d'uscita intrinseca; non esiste, per essere più chiari, una strada che da dentro il World Wide Web conduca fuori di esso. L'uscita avviene solamente attraverso un intervento esterno a quella rete: la chiusura dello stesso software per la navigazione ovvero lo spegnimento del computer.

Ora, pur considerando una notevole distanza temporale tra la stesura del romanzo e l'invenzione della rete internet, il mondo finzionale in cui ci trasporta il *Labirinto* robbe-grilletiano funziona in maniera congenere. Utilizzando la terminologia stabilita da Doležel, insomma, esso è regolato da una serie di operatori aletici, deontici, assiologici e epistemici totalmente intrinseci a quel dato mondo finzionale, e non riconducibili a quelli che operano nella realtà, anche se poi, come sottolinea correttamente Westphal, bisognerà pur considerare che «quale che sia il livello di rappresentazione, il reale costituisce immancabilmente il referente del discorso»⁵⁵⁰. Comunque la si voglia interpretare, però, la nota paratestuale in apertura del romanzo di Robbe-Grillet mette l'accento proprio sulla differenza di *status* tra realtà narrata e la realtà del lettore, insistendo sul carattere finzionale dell'opera:

ce récit est une fiction, non un témoignage. Il décrit une réalité qui n'est pas forcément celle dont le lecteur a fait lui-même l'expérience: ainsi les fantassins de l'armée française ne portent-ils pas leur numéro matricule sur le col de la capote. De même, l'Histoire récente d'Europe occidentale n'a-t-elle pas enregistré de bataille importante à Reichenfels, ou dans les environs. Il s'agit pourtant ici d'une réalité strictement matérielle, c'est-à-dire qu'elle ne prétend à aucune valeur allégorique. Le lecteur est donc invité à n'y voir que les choses, gestes, paroles, événements qui lui sont rapportés, sans chercher à leur donner ni plus ni moins de signification que dans sa propre vie, ou sa propre mort.

Perché sottolineare un aspetto che, comunemente, è sottinteso alla costruzione romanzesca? Un aspetto, cioè, che riguarda la natura del patto narrativo, ovvero la celeberrima sospensione dell'incredulità demandata al lettore al momento della fruizione dell'opera finzionale? Perché annichilire quella funzione allegorica del ro-

⁵⁵⁰ B. Westphal, *Referenzialità*, cit., p. 123.

manzo che costituisce l'unico aspetto capace di promuovere una referenza tra reale e narrato, realtà e finzione anche nello scontato presupposto che i personaggi e le vicende finzionali, come si dice comunemente, siano frutto di pura fantasia?

Per rispondere a questioni di questo tipo, si deve anzitutto immaginare che la connessione tra la forma del labirinto robbe-grillettiano e quanto ci dicono Calvino e Enzensberger sia specchio di una profonda modificazione della percezione nella prima fase della postmodernità. Modificazione che potrà poi essere messa a sistema con il concetto di "derealizzazione" che abbiamo ricavato in precedenza da McHale e Doležel. Vi sono però un paio di notazioni preliminari da avanzare. La prima è che, a differenza di quanto prospetta Calvino⁵⁵¹, la sfida al labirinto di primo o secondo tipo è ancora possibile all'interno del labirinto di terzo tipo. Se prendiamo per esempio la città portuale de *Les Gommès*⁵⁵², ovvero quella tentacolare Casablanca che fa da sfondo alle vicende raccontate da Claude Ollier ne *Le maintien de l'ordre* non sarà difficile esperirne l'aspetto labirintico:

al di là dei bastioni si snoda per più di un chilometro un dedalo di strette stradine, di vicoli ciechi a loro volta divisi e ramificati, di sottopassaggi, di strade a una sola uscita e di piazzette dalle forme più svariate, in genere triangolari, che sembrano dovere la loro esistenza esclusivamente all'incontro fortuito di tre stradette che procedono a zigzag in cerca di uno sbocco. Sulla pianta è un groviglio di linee rette, curve o spezzate, che, sul fondo violaceo della carta, delimitano numerosi poligoni striati da sottili parallele orizzontali dal segno più marcato e più scuro⁵⁵³.

Potenzialmente, per i personaggi ivi immersi, resta possibile sfidare la costruzione dedalica delle strade, dei palazzi, delle cattedrali, di fermate degli autobus e dei tram. È così, ad esempio, che Jacques Revel nell'*Impiego del tempo* di Butor af-

⁵⁵¹ Si veda, naturalmente, anche il celebre I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in «Menabò», 5, 1962, ora in *Una pietra sopra*, cit., pp. 99-117.

⁵⁵² Cfr. A. Robbe-Grillet, *Les Gommès*, cit., p. 19: «pourtant cette ville triste n'est pas ennuyeuse: un réseau compliqué de canaux et de bassins y ramène de la mer, à six kilomètres à peine vers le nord, odeur du varech, le mouettes et même quelques bateaux de faible tonnage, caboteurs, chaland, petits remorqueurs, pour qui s'ouvre toute une série de points et d'écluses. Cette eau, ce mouvement aèrent les esprits. Les sirènes des cargos leur arrivent du port, par-dessus l'alignement des entrepôts et des docks, et leur apportent à l'heure de la marée l'espace, la tentation, la consolation du possible».

⁵⁵³ C. Ollier, *Le maintien de l'ordre* [1961], in Id., *Estate indiana*, trad. G. Zannino Angiolillo, Torino, Einaudi, 1967, p. 251.

fronta «le reti molteplici della città di Bleston» rivivendo, come ha scritto Calle-Gruber, «la leggenda antica» di Teseo⁵⁵⁴. È così che Wallas, ne *Les Gomme*, riesce – seppur con grande fatica – a comprendere la struttura della cittadina portuale in cui è stato chiamato ad operare. È sempre così che Mathias ne *Le Voyeur* comprende il dedalo stradale e topografico della piccola isola in cui è approdato. E gli esempi potrebbero continuare. Vi è dunque un labirinto di primo o secondo tipo che corrisponde alla dimensione superficialmente topografica del romanzo (la pianta della città in genere⁵⁵⁵), ma ad esso si assomma spesso un labirinto di terzo tipo che non è, in fondo, che un labirinto al secondo grado, una sorta di meta-labirinto sussumibile come restituzione di una *mise en abîme*: al pari di qualsiasi altro elemento del Nuovo Romanzo, l'immagine labirintica di primo grado subisce una sorta di distorsione estensiva e metafinzionale che ne allarga i confini sino a concludere in sé l'intera costruzione romanzesca. Pur riuscendo a comprendere il disegno del dedalo a livello della topografia del mondo finzionale, allora, avviene che, al secondo grado, si conservi la complessità inestricabile di un labirinto insolubile. Per questo motivo i primi due tipi di labirinto non vengono mai dissolti dal terzo. Essi perdono, al pari di qualunque altro mito classico, il loro *status* ideologico e si installano sopra una realtà che a propria volta appare labirintica. Si può quindi, superficialmente, continuare sfidare il labirinto, anche uscirne se se ne possiede la capacità, ma, come in un gioco di scatole cinesi, una volta fuori, ci si troverebbe comunque in una realtà a propria volta labirintica, non ordinata, inestricabile, perché labirinto ormai è tutto. E a cosa mai potrebbe corrispondere tale rete inestricabile se non alla costruzione romanzesca stessa? È quanto avviene, per esempio, in *Degrés* di Butor⁵⁵⁶, dove, come ha indicato Jean Roudaut, «il libro stesso ha preso l'aspetto di un labirinto, e da questo momento non è più necessario che vi sia raffigurato il disegno emblematico del dedalo. Occor-

⁵⁵⁴ M. Calle-Gruber, *Itinerari di scrittura: nel labirinto del Nouveau Roman*, cit., pp. 42-43.

⁵⁵⁵ Cfr. *infra* II,4.2. Si consideri anche l'opinione, forse eccessivamente nichilista, di Gianfranco Rubino. G. Rubino, *Spazi naturali, spazi culturali*, in *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, a cura di F. Sorrentino, Roma, Armando, 2010, p. 50: «al topos della passeggiata coltivata dai surrealisti, da Romaine a Brasillach, si contrappone il topos dell'erranza nel labirinto, che dopo Céline sarà ripreso dal Nouveau Roman. Private di ogni vitalità emotiva, le città di Robbe-Grillet, di Claude Simon, di Claude Ollier confermano la morte del senso e sigillano l'indifferenza dei percorsi».

⁵⁵⁶ Cfr. M. Butor, *Degrés*, Parigi, Gallimard, 1960.

re anche che ci siano date delle indicazioni affinché non ci perdiamo nel corso della lettura»⁵⁵⁷. E qualcosa di simile avviene pure in *nel labirinto*⁵⁵⁸ di Sebastiano Vassalli, «collage freddo»⁵⁵⁹, come indica l'autore, i cui materiali sono tratti da «una rivista d'arredamento e da un noto settimanale femminile di moda»⁵⁶⁰. Qui infatti, è lo stesso spazio tipografico ad apparire labirintico, siccome al centro della pagina bianca piccoli rettangoli concentrati di testo descrivono in maniera algida e accuratissima lo spazio di un appartamento di cui abbiamo una sorta di pianta-indice in apertura dell'opera:

1. ingresso
2. camera da letto
3. soggiorno
4. pranzo
5. cucina
6. ingresso servizio
7. giardino pensile

L'indicazione di tale sommario, tuttavia, resta da dedursi: l'assenza dei numeri di pagina e di indicazioni che segnalino in qualche modo il passaggio da un ambiente ad un altro creano un reticolo linguistico che risulta molto più complesso dell'ordine apparente che sembrerebbe organizzare l'opera. Così, se da un lato l'operazione di Vassalli, al pari degli esperimenti tentati dai poeti *Novissimi* e in particolare da Balestrini, è capace di azzerare il significato del brano testuale di partenza solamente attraverso la decontestualizzazione dei significanti che lo costituiscono, praticando dunque un'alterazione della referenza linguistica, dall'altro essa è pure capace di costituirsi come mondo finzionale, attraverso una messa in opera di una realtà cronotopica autonoma e significativa.

⁵⁵⁷ J. Roudaut, *Ripetizione e modificazione in due romanzi di Michel Butor*, in Id., *Il libro futuro. Saggio su Michel Butor*, Torino, Einaudi, 1970, p. 147.

⁵⁵⁸ S. Vassalli, *nel labirinto. Collage "freddo". Cool assemblage*, Novara, C.D.E., 1968.

⁵⁵⁹ Cfr. Ivi, quarta di coperta: «il collage freddo esemplifica un nuovo "genere" letterario, il risultato di una ricerca poetica ormai assai lontana dalle originarie sperimentazioni che si svolsero in Europa intorno ai primi decenni del secolo».

⁵⁶⁰ *Ibidem*.

La seconda precisazione che avanziamo, prima di qualsiasi tentativo di interpretazione storico-filosofica di tali utilizzazioni dell'immagine labirintica, riguarda invece il concetto di rete rizomatica in sé. Se, infatti, il labirinto di terzo tipo di cui parla Eco non è concepibile come costruzione limitata, come edificio o come albero, esso, allora, deve riguardare in qualche modo la stessa percezione delle realtà dei personaggi che vi si trovano inclusi, la loro maniera di intendere, ordinare e interpretare il proprio mondo finzionale. L'impossibilità di "srotolare" tale labirinto, come segnalato da Eco, annulla l'umana possibilità di "dissolvere" il suo potere magico tramite la ragione, la scaltrezza o il valore. Ciò, tuttavia, sarà percepibile solo a livello del lettore reale per il fatto che, come abbiamo detto poco più sopra, i personaggi possono continuare (e spesso continuano) a sfidare il labirinto di primo o secondo tipo presente nel loro mondo finzionale. A livello del lettore reale, però, il labirinto testuale di terzo tipo si palesa reale quanto la realtà, ed è in questo senso, allora, che andrà interpretata la negazione del valore allegorico della narrazione che abbiamo visto in Robbe-Grillet. In un capitolo del suo studio sul *Nouveau Roman*, molto significativamente intitolato *Il labirinto esistenziale o la disfatta di Teseo*, Mireille Calle-Gruber ci offre la chiave per leggere correttamente le modalità attraverso cui si consuma il cambiamento di percezione del concetto di labirinto nella prima postmodernità. Secondo la studiosa, infatti, occorre tener presente che i motivi fondamentali del *Nouveau Roman* – da essa forse troppo schematicamente riassunti in "luogo chiuso", "lo straniero" e "il viaggio" – «si leggono sui due piani del dedalo esterno (il mondo) e del dedalo interno (l'Ego) – tanto è ovvio che sono inseparabili e reciprocamente legati l'uno all'altro – e il margine di manovra del personaggio viene ridotto alla stretta e fragile linea che si dispone tra i due labirinti»⁵⁶¹. L'aspetto ancipite dell'immagine labirintica – il labirinto fuori e il labirinto dentro, si potrebbe dire – ci informa indirettamente di una fondamentale caratteristica del personaggio protagonista del *Nouveau Roman*: l'alterazione percettiva, spesso declinata in schizofrenia o in ossessione compulsiva⁵⁶². Che essa crei il mondo finzionale, come abbiamo detto a proposito de

⁵⁶¹ M. Calle-Gruber, *Il labirinto esistenziale o la disfatta di Teseo*, in Ead., *Itinerari della scrittura*, cit., p. 59.

⁵⁶² Si ricorderà quanto detto a proposito de *Il Giuoco dell'Oca* di Sanguineti (*supra* II,3.4).

la *Jalousie*⁵⁶³, ovvero vi sia semplicemente immessa laddove la narrazione si focalizza sulle percezioni di uno dei personaggi, non cambia molto il proprio significato profondo: tale alterazione percettiva rende irriducibile alle leggi del nostro mondo qualsiasi mondo finzionale nato in seno a ciò che abbiamo provato a definire come Nuovo Romanzo⁵⁶⁴.

Riguardo a ciò, la congiunzione tra il *Nouveau Roman* e il romanzo sperimentale italiano è evidentissima. Nel *Capriccio italiano*⁵⁶⁵ di Edoardo Sanguineti, per esempio, l'aspetto labirintico non è dato dallo spazio in sé, quanto dall'immersione della diegesi in una strutturazione onirica del linguaggio e della realtà⁵⁶⁶. Tale strutturazione, infatti, si rivela, per propria natura, analogica e rizomatica, laddove ogni punto può, se si vuole, essere connesso ad un qualsiasi altro. La divisione in brevi capitoli – “favolette”, le ha chiamate Luciano de Maria⁵⁶⁷ – fa sì che ciascuno di essi possa essere messo in relazione agli altri, indipendentemente dall'ordine numerico progressivo in cui sono disposti. Ne risulta, perciò, un dedalo testuale, un libro labirinto che ci invita a connettere, a nostro gusto o a nostro senso, i frammenti testuali di cui si fa contenitore, perché, nel sogno, come si sa, l'analogia sostituisce la logica.

Evidentemente l'aspetto labirintico riguarda anche la declinazione iperromanzesca del Nuovo Romanzo⁵⁶⁸: l'accavallarsi di una narrazione sull'altra, inevitabilmente, finisce per creare un labirinto testuale da cui uscire non è concesso, come ben dimostrano i casi di *L'Oblò* e del *Gazzarra*. E che dire del romanzo potenziale e

⁵⁶³ Cfr. *supra* II,3.3.

⁵⁶⁴ Si veda in proposito anche la riflessione di Emiliano Ilardi a proposito della connessione tra percezione dello spazio e psicopatia nel romanzo contemporaneo. Cfr. E. Ilardi, *In difesa del romanzo*, in Id., *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*, Roma, Meltemi, 2005, p. 23: «non è un caso che la figura simbolica che caratterizza il romanzo metropolitano (e una parte importante della produzione cinematografica) degli ultimi vent'anni sia lo psicopatico, visto proprio come eccedenza di immaginazione in uno spazio non adatto a contenerla, come un io virtuale che non ha il senso della posizione e confonde spazio (virtuale) e territorio (fisico), movimento della mente e movimento del corpo». Se l'interpretazione del critico fosse corretta, infatti, come non riconnettere questa confusione a quella dei protagonisti del Nuovo Romanzo?

⁵⁶⁵ Cfr. E. Sanguineti, *Capriccio italiano*, cit.

⁵⁶⁶ Si veda, tra le molte interpretazioni del romanzo quella di Tibor Wlassics che concentra la propria attenzione proprio sull'aspetto onirico. Cfr. T. Wlassics, *La Percezione onirica: Lettura Del Capriccio Italiano Di Edoardo Sanguineti*, in «MLN», Vol. 88, No. 1, gennaio 1973, pp. 111-124.

⁵⁶⁷ Cfr. L. De Maria, *Ricognizione sui testi*, in *Avanguardia e neoavanguardia*, cit., pp. 154 e sgg.

⁵⁶⁸ Cfr. *supra* II,3.5.

combinatorio di Balestrini, o di quello di Saporta? In essi, addirittura, labirintica è la composizione testuale: ogni pagina (Saporta), ogni singolo periodo (Balestrini) rappresentano qui un rizoma, e le possibilità connettive sono praticamente infinite. Infine, labirintica, in questa fase della postmodernità, è pure la percezione della storia, come ben abbiamo osservato nei romanzi storici di Emilio Tadini e Claude Simon⁵⁶⁹: abolita l'idea di progresso come cammino unidirezionale, ma anche l'idea di storia come storia universale, essendo in realtà molteplici le storie narrabili sincronicamente⁵⁷⁰, allora la schematizzazione della storiografia appare più come una rete, come un reticolo di punti, come una serie di frammenti che come una retta.

4.2 La città

Sosteneva Giulio Carlo Argan che «la forma della società è la città, e costruendo la città, la società costruisce se stessa»⁵⁷¹. Se ciò è vero, la rappresentazione letteraria della città dovrà corrispondere – in una certa misura, la cui entità è per altro assai ardua da quantificare – alla rappresentazione stessa della forma della società, del suo farsi, evolversi, mutare. Dalle immagini della città, dalle funzioni che le sono delegate nella finzione letteraria, si dovrebbero poter sussumere, per così dire, le modalità di autoriflessione della società sulla costruzione di sé stessa, passando naturalmente attraverso la lente quanto mai idiosincratia e straniante della scrittura. Inutile aggiungere, quindi, che in un momento di epocale frattura tra due concezioni della società e dell'uomo come quello che abbiamo cominciato a inquadrare, l'aspetto della città, la sua rappresentazione, il suo significato storico, simbolico e allegorico saranno sin-

⁵⁶⁹ Cfr. *supra* II,3.6.

⁵⁷⁰ Cfr. B. Westphal, *Spazio-temporalità*, in Id., *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 21: «nel dopoguerra, le due coordinate su cui si fondava il piano dell'esistenza attraversarono una fase critica. Il tempo era ormai privato della sua principale metafora strutturante, mentre lo spazio unitario, pericolosamente concentrato dopo essere stato tagliato dalla linea tagliente delle trincee, si era smarrito tra gli ammassi di filo spinato dei campi di concentramento. L'immagine di un vettore rettilineo si era ormai frantumata. Con la decolonizzazione si spezzò anche la legittimità dei grandi insiemi illusoriamente compatti, disegnati pazientemente lungo secoli e decenni di conquiste moralizzatrici. Il tempo e lo spazio soffrivano di una rottura cronica e topica, di una ferita spaventosa, per trovarsi infine accomunati in metafore che li associavano non più alla retta, ma al punto, al frammento, alla scheggia, a una sorta di geometria del passato la cui vertigine attingeva alle profondità del caos piuttosto che all'altezza di un'umanità da rifare».

⁵⁷¹ G. C. Argan, *L'arte moderna* [1970], Firenze, Sansoni, 1997, p. 253.

tomatici di tale stesso cambiamento. Se, come ha scritto Giulio Iacoli, nella città modernista «lo stesso soggetto urbano si impone nelle sue varianti ipertrofiche, volte a coinvolgere una molteplicità di sensi in chi legge, verso il riconoscimento di un nuovo soggetto collettivo, un eroe-città che si è conquistato a partire dal secolo precedente un forte statuto romanzesco»⁵⁷², resta da inquadrare che tipo di spostamento di senso si verifichi in questi anni che, abbiamo detto, tanto significativi ci appaiono nel passaggio tra due diversi modelli di società e di vita pubblica, oltre che di riflessione filosofica e produzione letteraria. E seppure sarà impossibile condensare in un solo capitolo le molte funzioni che i nuovi romanzieri demandano alla città, ché per sua natura un tema come questo meriterebbe una trattazione ben più distesa, si proverà nondimeno a rendere un pur molto parziale scheletro riassuntivo, a partire da due esempi emblematici.

4.2.1 La “città-discorso” del primo Malerba

*Farsi intendere senza parlare,
con il silenzio, attraverso la magia delle cose è un'arte.*

L. MALERBA

Nella serie di racconti de *La scoperta dell'alfabeto*, pubblicati presso l'editore Bompiani nel 1963, Luigi Malerba già fornisce le coordinate generali del proprio complesso rapporto con la città, soprattutto in relazione al contrasto che lo spazio metropolitano esercita sugli altri ambienti. Sebbene la focalizzazione operi su una dimensione contadina – la campagna parmense –, la città di Parma compare più volte, a fare da complemento, se così si può dire, al centro dell'azione, come a costituire una dimensione essenzialmente separata rispetto ai paesi che la circondano. Quello spazio urbano, in effetti, si pone come lo spazio deputato all'accadere della storia, laddove le campagne circostanti sembrano conservare, nella ciclicità dei nomi di chi

⁵⁷² G. Iacoli, *Conclusioni aperte. Dalle spazialità urbane a un paesaggio di flussi? Linee di ridefinizione*, in Id., *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008, p. 223.

le abita e dei racconti che ne costituiscono l'essenza culturale, una dimensione temporale che si chiude e ritorna su se stessa.

Una densa descrizione della città si trova ad esempio nel racconto *Il silenzio*:

a Parma, uscita dalla stazione, andò dietro le rotaie del tram e arrivò in centro passando ogni tanto sopra le macerie delle case bombardate dalle quali pendevano letti e materassi, e nelle stanze squarciate si vedevano ancora i quadri appesi alle pareti, la mattonelle lucide delle cucine, e i tubi dell'acqua e del gas annodati in aria. Sulla via Cavour, a pochi passi dalla piazza, c'è un negozio ortopedico, e Angiolina si fermò a guardare una vetrina con una donna di gesso nuda, imbrigliata come un cavallo con strani busti e reggipetti rosa. Angiolina ebbe qualche dubbio prima di entrare e quando si decise le sembrò di passare la soglia di un posto scandaloso dove si mettono vicine le donne nude e le gambe di legno, per quelli che gli manca una gamba⁵⁷³.

Come si vede, l'immagine della città, profondamente segnata dai bombardamenti aerei, permette di individuare da subito una sorta di complementarità con quella campagna da cui la protagonista Angiolina proviene. Se lì i segni del conflitto sono indelebilmente impressi sui corpi degli esseri umani – il figlio di Angiolina, Remigio, è mutilato di una gamba – in città le amputazioni, le violenze e le sofferenze riguardano piuttosto il tessuto urbano che i suoi abitanti. Sono le architetture, le case, le strade a offrirsi alla vista ormai ridotte a brandelli, e ciò dà la cifra di una tendenza, quella alla personificazione dell'ambiente cittadino, che sarà centrale nella produzione malerbiana successiva. Nella *Scoperta dell'alfabeto*, tuttavia, ciò resta a livello embrionale, laddove è ancora la dialettica campagna-città, vero e proprio *topos* della letteratura italiana di quegli anni, a costituire il cuore della tensione narrativa del nostro. Sebbene sia fondamentale precisare che non si tratta, come ha scritto Pedullà, dello stesso mondo contadino «caro a veristi e neorealisti», poiché la cifra stilistica di Malerba è sin dall'inizio molto lontana da qualsiasi forma di naturalismo, si deve pure tenere in considerazione che il tono elegiaco, la percezione della fine di quel mondo contadino e delle sue storie, la separatezza e l'unicità della campagna rispetto all'urbanizzazione imperante inseriscono la narrazione sotto l'insegna di quella rivoluzione antropologica di cui fu rumoroso e profetico critico Pier Paolo Pasolini. Anche tra le sottili pieghe del narrato malerbiano, più comico che drammatico, più fa-

⁵⁷³ L. Malerba, *La scoperta dell'alfabeto*, Milano, Bompiani, 1963, p. 19.

volistico che mimetico, più espressionista che realista, si riconosce piuttosto distintamente la sostanziale incompatibilità di quei due mondi. Soffermandoci ancora sul racconto *Il silenzio*, ad esempio, si ha la sensazione che l'arto meccanico acquistato da Angiolina a Parma costituisca, sì, l'innovazione tecnica capace di rimediare ai danni della storia, miracolo industriale che permette a Remigio di riacquistare la mobilità fisica; tuttavia esso si palesa anche come il *medium* di un cambiamento antropico epocale dal momento che la riabilitazione delle funzioni fisiche spingerà l'uomo a fuggire per sempre dall'ambiente nel quale è nato. La cultura agricola e paesana degli amorevoli genitori, allora, si contrappone, senza possibilità di mediazione, all'artificialità tecnologica della città, ed è quest'ultima ad avere il sopravvento, in una apertissima allegoria dello spopolamento delle campagne dell'Italia del dopoguerra. Ad uno sguardo più attento, dunque, la differente funzione della campagna rispetto alla città, lungi dal potersi definire soltanto come una differenza di *status* sociale e culturale, ovvero come una distanza cronotopica eminentemente spazio-temporale, rivela ben presto la propria natura linguistica: le architetture e l'impianto urbanistico cittadino paiono dotati, come fossero una lingua naturale, di vere e proprie grammatiche, di una precisa sintassi, di un significato più o meno codificato. D'altra parte, ciò rende inintelligibile in città il senso di quei racconti orali che nella campagna regolano assiologicamente i rapporti interpersonali e quindi sovrintendono l'ordine sociale. Così, nel racconto *Dignità*, per esempio, il cittadino protagonista della vicenda, trasferitosi in campagna, non apprende, per usare una metafora contestuale, l'"alfabeto contadino", e perciò non riesce a coltivare né rapporti umani né i propri campi, finendo, appunto in nome di un malinteso concetto di "dignità", per morire di fame. Qualcosa di simile avviene pure in *In difesa della lingua*. Qui, il protagonista ha appreso la lingua italiana dopo un periodo di detenzione in carcere in città, con un compagno di cella toscano. Al suo ritorno in campagna, dopo aver deciso di rinunciare per sempre al dialetto, vede sconvolti gli abituali rapporti sociali che lo legano alla moglie e agli altri contadini, a sottolineare come non solo la strutturazione linguistica influenzi, quando non determini, le relazioni tra gli uomini, ma anche quanto siano irriducibili le due forme culturali di cui italiano e dialetto sono espressione.

Un approfondimento di queste tematiche e un'idea più definita di quella tendenza alla personificazione della città cui accennavamo si ha con la pubblicazione, nel

1966, del romanzo *Il serpente*. Qui l'ottica è prettamente cittadina. Roma – una Roma che trova giustificazione finzionale anche nel dato biografico, lo scrittore essendovi giunto realmente nel gennaio del 1950⁵⁷⁴ – appare tramutata in un vero e proprio personaggio, con tanto di personale capacità linguistica, sintattica e discorsiva. Ne *Il serpente*, come ha già rilevato dalla critica⁵⁷⁵, la Capitale acquista quindi una funzione che trascende la necessità dello scrittore di dare una collocazione spaziale alla vicenda del protagonista: la storia d'amore tra questi e Miriam è segnata dall'intervento attivo della città e della sua lingua, a supplire quasi alla mancanza di parole del protagonista. Non solo, come ha scritto Muzzioli, «lo scenario descrittivo [...] viene ad assumere un senso nuovo e le architetture incontrate si trasformano nelle parole di un “discorso”»⁵⁷⁶, ma è lo stesso narratore ad apparirne perfettamente consapevole: «feci fare a Miriam un giro intorno a Castel Sant'Angelo, in silenzio, seguendo una mia idea»⁵⁷⁷. Così, se si volesse schematizzare la storia di amore come nucleo narrativo principale, si riconoscerebbero, in sostanza, quattro fasi, ognuna delle quali corrisponde o risulta connessa ad un preciso luogo cittadino.

Nella prima fase, l'obiettivo del protagonista è conquistare Miriam: «dovevo comunicare a Miriam l'idea dell'assedio e della conquista»⁵⁷⁸. La città parla, quindi, per mezzo di un Castello che, sebbene nato come «tomba romana», è ormai considerato da tutti una «fortezza medioevale». Secondo il protagonista, infatti, il castello dovrebbe poter comunicare perfettamente l'idea di assedio alla ragazza. L'operazione prosegue quando la coppia si sposta in via Giulia passando attraverso il ponte Sant'Angelo:

attraversammo il ponte Sant'Angelo con le statue famose. È un ponte stretto e il Tevere in piena arrivava con l'acqua quasi al culmine delle arcate. Passare sopra un ponte con una donna non è un'avventura ma dà l'idea di un'avventura. Due persone

⁵⁷⁴ Come dichiarato durante un'intervista, Malerba giunge a Roma “scappando” dalla “civilissima” Parma in cerca «di condizioni di clima favorevoli». Cfr. D. Fasoli, *Solo critiche d'amore*, in «Capitulum», gennaio 2006; ora in «L'illuminista», nn. 17-18, dicembre 2006, pp. 77-80.

⁵⁷⁵ Si veda soprattutto F. Muzzioli, *Malerba. La materialità dell'immaginazione*, Roma, Bagatto Libri, 1988.

⁵⁷⁶ Id., *Le strane allegorie del narratore*, in «L'illuminista», nn. 17-18, 2006, p. 116.

⁵⁷⁷ L. Malerba, *Il serpente*, cit., p. 32.

⁵⁷⁸ *Ibidem*.

(Miriam e io) si sentono più vicine quando passano sopra un ponte che mentre camminano su un marciapiede o attraversano una piazza. Forse avrei dovuto dire qualcosa, aiutarmi con le parole, ma non ci sono soltanto le parole a questo mondo⁵⁷⁹.

L'articolazione sintattica cui si piegano i vari luoghi della città si chiarisce nel prosieguo della narrazione. Mentre i due amanti percorrono via Giulia, «strada dritta, lunga un chilometro preciso», che dovrebbe far sì che i due possano «camminare nel mezzo della strada come l'acqua nel letto di un fiume perché in via Giulia non ci sono marciapiedi e la strada pende verso il mezzo», il narratore, proiettato nella seconda fase del rapporto, la “dichiarazione”, crede che Miriam intenda perfettamente «il linguaggio di questa strada lunga e dritta, come una lunga dichiarazione d'amore». E poco più sotto aggiunge: «il discorso continuò la sera dopo al Gianicolo», dove si dovrà notare, come ha fatto Muzzioli, che l'uso del termine “discorso” conferisce al linguaggio urbanistico della città una precisa articolazione sintattica⁵⁸⁰. Il Gianicolo è quindi il luogo dell'innamoramento vero e proprio, sfondo delle prime effusioni amorose tra Miriam e il narratore, scambiate, per altro, all'interno di una Seicento Multipla – simbolo evidentissimo del boom economico italiano – sul colle sotto la statua di Garibaldi. Nella terza fase del rapporto, il ruolo attanziale del personaggio-città rispetto all'evoluzione delle vicende del protagonista si modifica radicalmente: da una funzione di “aiutante” – diciamo nei classici termini proposti da Propp – ricoperta nelle prime due fasi, si trasforma adesso nell'antagonista. Alla Roma storica succede quindi la Roma moderna: metropoli fatta di insegne, rumori, velocità e inquinamento, la Capitale inizia ad opporre le proprie strutture per così dire sintattico-topologiche alla volontà del protagonista. Potremmo chiamare questa terza fase, la fase dell'“ossessione”: il protagonista, infatti, alimenta progressivamente una sorta di morboso fastidio nei confronti della città stessa:

⁵⁷⁹ Ivi, pp. 32-33.

⁵⁸⁰ Si ricorderà che nell'*Avventura semiologica* anche Roland Barthes poteva asserire che: «la città è un discorso e questo discorso è un vero e proprio linguaggio; la città parla ai suoi abitanti e noi parliamo la nostra città, la città in cui ci troviamo, semplicemente abitando, percorrendola, guardandola». Cfr. R. Barthes, *Semiologia e urbanistica*, in Id., *L'avventura semiologica*, Torino, Einaudi, 1991, p. 265. Si veda anche N. Privilegio, *La città come testo critico*, in *La città come testo critico*, a cura dello stesso, Milano, Franco Angeli, 2008, pp. 127-141.

la luce, il rumore, la presenza di estranei e di animali sono elementi che disturbano lo sviluppo dell'erotismo. [...] In un ambiente piccolo e chiuso un uomo e una donna possono veramente conoscersi, come dice la Bibbia, è come se esistessero soltanto i due antagonisti e finalmente incomincia lo scontro e la rappresentazione⁵⁸¹.

È il segno della recrudescenza di una gelosia patologica nei confronti di Miriam a motivare il desiderio di fuga rispetto all'ambiente urbano. Dapprima il filatelista si rifugia con l'amata all'interno della propria automobile, spazio chiuso che però lascia allo sguardo la possibilità di percepire il mondo circostante attraverso i finestrini. Poi costringe addirittura la donna nel retrobottega del negozio di francobolli, in un progressivo isolamento rispetto all'ambiente circostante. Conseguenziale a ciò, è la quarta fase del rapporto amoroso, associata alla morte. La vista del cimitero del Verano porterà il protagonista a concepire l'omicidio dell'amata, omicidio reso ancora più folle e brutale dall'episodio di cannibalismo che segue. Ma giova ripetere anche in questo luogo ciò che abbiamo già precedentemente illustrato⁵⁸²: siccome la narrazione è in prima persona, risulta impossibile stabilire fino a che punto i fatti narrati siano propriamente reali, e non il resoconto di uno schizofrenico. L'ambiguità è dunque il concetto chiave de *Il serpente*. Una ambiguità che la città di Roma suscita anche nello scrittore Malerba, oltre che nell'io narrante del protagonista del romanzo:

Roma è una città che vive di contraddizioni e su queste ha costruito la propria storia e il proprio successo. Già la fondazione è legata a un delitto assurdo, Romolo che uccide il fratello Remo per futili motivi. In seguito ha continuato a prosperare su eroismi e violenze, templi e catacombe, marmi e macerie, oro e piombo. Ogni rapporto con Roma è fatalmente fondato sull'ambiguità⁵⁸³.

Lo «shock spazio-temporale»⁵⁸⁴, come lo ha definito Brocher, che caratterizza i personaggi del Malerba negli anni Sessanta, appare dunque legato alla percezione dello spazio urbano. È la città a nascondere l'allegorico serpente, il pericolo e il mi-

⁵⁸¹ Ivi, p. 45.

⁵⁸² Cfr. *supra* II,3.1

⁵⁸³ L. Malerba, *Città e dintorni*, cit., pp. 88-89.

⁵⁸⁴ Cfr. S. Brocher, *Il serpente*, in «L'illuminista», nn. 17-18, 2006, pp. 145-152.

stero, la tentazione e il peccato. Ne è la riprova il secondo romanzo malerbiano, *Salto mortale*. Qui Roma è data, come avveniva per Parma ne *La scoperta dell'alfabeto*, in negativo, in quanto non costituisce propriamente il luogo in cui avviene l'azione. Tuttavia la Pianura di Pavona, dove vive il protagonista "Giuseppe detto Giuseppe", e dove si svolge la vicenda, si configura come una provincia che esiste per luce riflessa, illuminata sia da Latina, con la sua periferia industriale, che soprattutto dalla Capitale stessa:

gli abitanti della Pianura dopo un anno o due si lasciano prendere dalla disperazione e vanno a stare in altri posti. Qualcuno resiste di più, ma poi scappa anche lui. Quelli che non scappano diventano romani pendolari cioè vanno avanti e indietro da Roma con il treno. Tutti abbandonano la Terra è meglio abbandonarla, lo dicono apertamente⁵⁸⁵.

Qui, l'immagine della città sovrintende in sostanza due funzioni. Da una parte, Roma risulta il luogo da cui dipendono quelle istituzioni ufficiali che appaiono come i reali antagonisti di Giuseppe – la Polizia soprattutto, ma anche l'Istituto Topografico, il Laboratorio di idrologia e il carcere di Regina Coeli⁵⁸⁶; dall'altro la trasformazione in atto della città moderna in metropoli postmoderna, con conseguente espansione territoriale e inglobamento dei territori circostanti, è occasione per una meditazione, certo deformata dall'ossessionata visione del mondo di chi narra, sulle conseguenze di un certo tipo di sviluppo economico:

⁵⁸⁵ L. Malerba, *Salto mortale*, cit., p. 11.

⁵⁸⁶ In particolare la personale indagine di Giuseppe detto Giuseppe, probabile assassino ma, come abbiamo già ricordato (*supra* II.3.1), anche instancabile ispettore è frustrata sia dalla polizia – impotente nel pericoloso contesto cittadino descritto da questi, ma efficace in provincia – sia dallo spauracchio del carcere. Cfr. ivi. pp. 65-66: «andate a Roma, lì ci sono gli assassini [...] a Roma gli assassini vanno in giro liberamente, li incontri a ogni passo per strada. Spesso il tuo gomito sfiora il suo, cioè il gomito di un assassino. Quei piedi che stanno dentro quelle scarpe e salgono i gradini del sottopassaggio pedonale al Tritone sono i piedi di un assassino. Quando tu sali sull'autobus o entri in una tabaccheria e dici mi dia un pacchetto di Gitanes, c'è un uomo vicino a te che dice anche lui mi dia un pacchetto di Gitanes. Tu non ti accorgi di niente ma quell'uomo che fuma le stesse sigarette che fumi tu e sta lì vicino a te davanti al banco del tabaccaio è un assassino. O almeno può esserlo. [...] E la polizia? La polizia fa quello che può cioè non fa niente non c'è niente da fare [...]. Qui a Pavona le cose stanno all'incontrario, gli assassini sono i pochi e la polizia invece sono in molti. La gente nei paesi si fanno la spia, l'uno con l'altro, finiranno tutti a Regina Coeli se la polizia gli dà ascolto e i paesi rimarranno disabitati, Pavona e Albano».

a un certo punto apri gli occhi e la metropoli è tutta in piedi, e tu dici guarda quanti grattacieli, guarda quante automobili, come corrono [...] Buttate alle spalle l'incubo del formicaio dicevano gli architetti, cioè lo dicono oggi. Va bene l'incubo del formicaio ma che cosa credete di avere fatto con i vostri grattacieli di cemento armato, acciaio rame alluminio anodizzato e altri metalli anodizzati? Avete fatto proprio un formicaio o come lo volete chiamare? Al posto della Torre Medioevale ci sono i Mercati Generali coprono tutto il prato. In mezzo passa una strada di acciaio zigrinato non si può scivolare sulla quale. La segnaletica è di rame non si può cancellare. Ma ci sono troppe automobili che corrono avanti e indietro per le strade fanno un rombo continuo che fa tremare le case cioè i grattacieli, con tutto il loro acciaio e cemento armato. Naturalmente l'aria è molto inquinata FACCIO FATICA A RESPIRARE⁵⁸⁷.

Il singolare ondeggiare di Malerba, per dirla con Almansi, «tra l'incongruo e l'eteroclitico, fra lo ioneschiano e il marxiano, pur entro l'universo dell'assurdo»⁵⁸⁸, ci offre in altri termini la rappresentazione di una città che da un lato è causa e dall'altro è conseguenza di una sorta di possibile apocalisse ambientale, che a ben vedere è poi di natura culturale e antropologica:

Rosalinda dice non arrabbiarti per questa Metropoli prima che ci sia, non te la prendere con i cittadini che non sono ancora nati. Va bene i cittadini ma lo senti l'ossido di carbonio che arriva e non si può respirare? E questo ronzio continuo da dove viene? Da dove vengono questi vapori? Vengono dalla Metropoli e tu lasciali venire. Ma io dico la mia rabbia è tutta proiettata verso il futuro. Guarda che il futuro è molto lungo, dice Rosina, guarda che ce n'hai da aspettare. Mica tanto, il futuro fa presto ad arrivare, forse mentre tu sei lì che aspetti lui è già arrivato e subito dopo è già passato⁵⁸⁹.

4.2.2 Butor e la città come allegoria

In realtà ogni lettore, quando legge, è soltanto il lettore di se stesso.

M. PROUST

⁵⁸⁷ Ivi, p. 126.

⁵⁸⁸ G. Almansi, *Modelli di "sviluppo"*, in Id., *La ragion comica* ora in «L'illuminista», nn. 17-18, 2006, p. 135.

⁵⁸⁹ L. Malerba, *Salto mortale*, cit., p. 130.

Quando, nel capolavoro *La modification*⁵⁹⁰ di Michel Butor, il protagonista Léon Delmont sale sul rapido Parigi-Roma, i suoi propositi appaiono ben fermi: lasciare la moglie Henriette, chiedere all'amante Cécile di tornare con lui nella capitale francese, e lì vivere insieme, felicemente. La "modificazione" su cui insiste il titolo avviene proprio durante il viaggio: una volta giunto a destinazione, come noto, Delmont rinuncia ai suoi propositi e ritorna a Parigi da solo, senza nemmeno incontrare Cécile. Apparentemente, troppe implicazioni inchiodano l'uomo alle proprie responsabilità di marito e di lavoratore, e il viaggio si è come incaricato di inserire un frattura insanabile tra i suoi propositi e la realtà. Il trascorrere del tempo e il "trascorrere" dello spazio hanno *modificato* la sua volontà: nel progressivo avvicinarsi del treno alla stazione di Roma vi è stato un altrettanto progressivo mutare delle condizioni di realizzabilità percepite da Delmont riguardo alla propria decisione. Ha scritto Pierre De Guise:

Delmont va s'apercevoir peu à peu, sous le réactif des souvenirs, que son projet de ramener sa maîtresse à Paris n'est pas viable, que Cécile hors de Rome ne serait plus qu'un papillon immobile de collection⁵⁹¹.

È interessante notare che la tensione tra le due città, Roma e Parigi, si interseca con quella tra le due donne, Henriette e Cécile. Nei pensieri del protagonista vi è un doppio percorso della memoria, l'uno legato alla moglie, l'altro all'amante, che altera progressivamente l'idea delle azioni da compiere, la volontà del personaggio: mutando l'interpretazione del passato, muta infatti anche il futuro, e questo esalta, per dirlo con Sanguineti, l'impiego di strutture ipotetiche⁵⁹², che difatti caratterizzano romanzo.

Nel suo studio monografico sulla *Modification*, Giorgio De Piaggi ha spiegato che «i periodi relativi al passato si riferiscono a dei ricordi concernenti Henriette e

⁵⁹⁰ M. Butor, *La modification* [1957], Parigi, Les Éditions de Minuit, 1980².

⁵⁹¹ P. De Guise, *Michel Butor e le «nouveau roman»*, in «The French Review», 35, 2, 1961, p. 158. Per ulteriori approfondimenti sui piani temporali del romanzo si veda J. Roudaut, *Ripetizione e modificazione in due romanzi di Michel Butor*, in Id., *Il libro futuro. Saggio su Michel Butor* [1964], Torino, Einaudi, 1970, pp. 135-182.

⁵⁹² Cfr. E. Sanguineti, *Butor, "Une machine mentale"* [1959], in Id., *Ideologia e linguaggio* [1965], Milano, Feltrinelli, 2001³, pp. 135-144.

Cécile secondo un ordine cronologico diverso: i periodi relativi a Cécile si susseguono dal più remoto al più recente e quelli relativi a Henriette dal più recente al più remoto»⁵⁹³. Il critico, inoltre, ha perfettamente ricostruito la concatenazione degli eventi principali della vita di Delmont attraverso i suoi ricordi, mettendo in luce che al viaggio descritto dal romanzo se ne sovrappongono altri nove, considerando il tragitto Parigi-Roma-Parigi e gli ultimi 17 anni di vita dall'uomo, «dalla primavera del 1938 (anno probabile del viaggio di nozze a Roma) al 19 novembre del 1955, giorno in cui farà ritorno a Parigi»⁵⁹⁴.

A tale esaustiva ricostruzione si può forse aggiungere qualcosa a proposito della funzione specifica ricoperta dalle due città nell'evoluzione del romanzo. A ben vedere, infatti, Roma e Parigi assumono un significato allegorico forse sottovalutato dalla critica, impegnatissima nel riconoscere il carattere innovativo e decostruttivo della narrazione per quel che riguarda l'impegno dei tempi verbali, la resa degli spazi e, soprattutto, il senso di un così particolare uso della voce narrante, con quella focalizzazione in seconda persona che tanto ha contribuito a rendere celebre l'opera⁵⁹⁵. La coincidenza del soggetto dell'enunciato col destinatario, per dirla alla Bachtin, implica infatti un'estensione di quella grammaticalizzazione della città che abbiamo più sopra osservato in Malerba: mentre l'immagine mentale che il protagonista conserva delle due capitali occupa il piano diegetico⁵⁹⁶, non diversamente da quanto avviene in *Il serpente*, l'uso della focalizzazione in seconda persona ne oggettivizza le descri-

⁵⁹³ G. De Piaggi, *L'impegno del tempo*, in Id., *Saggio sulla "Modification" di Michel Butor*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1972, p. 111.

⁵⁹⁴ Ivi, p. 104.

⁵⁹⁵ Cfr. M. Butor, "Portait-interview", a cura di P. Guth, in «Le Figaro Littéraire», n. 607, 7 dicembre 1957: «il fallait absolument que le récit soit fait du point de vue d'un personnage. Comme il s'agissait d'une prose de conscience, il ne fallait pas que le personnage dise *je*. Il me fallait un monologue intérieur en dessous du niveau du langage du personnage lui-même, dans une forme intermédiaire entre la première personne e la troisième. Ce vous me permet de décrire la situation du personnage, et la façon dont le langage naît en lui».

⁵⁹⁶ Cfr. M. Butor, *L'uso dei pronomi personali nel romanzo* [1964], in Id., *6 saggi e 6 risposte su Proust e sul romanzo*, trad. E. Chierici, Parma, Pratiche, 1977, p. 146: «dal momento che c'è qualcuno cui si racconta la sua storia, qualcosa di lui che egli stesso non sa, o che almeno non si esprime ancora sul piano del linguaggio, si può avere un racconto alla seconda persona, che, di conseguenza, sarà sempre un racconto "didattico"».

zioni, in una palese vocazione al coinvolgimento del lettore⁵⁹⁷. La conseguenza più immediata di un'operazione narratologica di questo genere è l'individuazione di due piani distinti della significazione: se a livello del mondo finzionale Parigi e Roma qualificano, spazializzandole, determinate condizioni esistenziali di chi narra, a livello del lettore sarà piuttosto la proiezione figurale di quelle stesse condizioni a risultare significativa. Roma e Parigi, in questo modo, si trasformano in moderne allegorie, vere e proprie figure del discorso, a rappresentare come immagini quei sentimenti di cui risultano indiretti correlativi oggettuali. In altre parole, se nella coscienza di Delmont l'invecchiamento e la responsabilità⁵⁹⁸ si legano al proprio rapporto con Henriette, laddove la guarigione morale e fisica⁵⁹⁹ coincide invece con la Roma dell'amante Cécile, a livello allegorico tali sentimenti trascendono l'idiosincrasia del narratore, trasferendosi direttamente agli oggetti descritti. In perfetta coincidenza con quanto afferma Alain Robbe-Grillet a proposito della vacuità e/o falsità del linguaggio umano rispetto alla lingua degli oggetti, ma forse con una maggiore attenzione per quel che riguarda l'ambiguo e complesso rapporto che si instaura tra mondo finzionale e mondo reale, Butor dà prova tangibile della portata conoscitiva e filosofica celata dietro le teorie narratologiche riconducibili al *Nouveau Roman*. Nella *Modification*, sono proprio gli oggetti e i luoghi, attraverso questa particolare forma di allegorizzazione, ad acquistare un'inedita capacità comunicativa, un linguaggio specifico che, pure attivato dalle esigenze esistenziali del protagonista/narratore, si

⁵⁹⁷ Il critico David Lodge, in un articolo relativo al romanzo *Money* di Martin Amis, anch'esso focalizzato alla seconda persona, ha già sufficientemente chiarito in che modo le modalità di identificazione siano connaturate all'uso stesso della seconda persona. Cfr. D. Lodge, *La caratterizzazione dell'ambiente*, in Id., *L'arte della narrativa* [1992], Milano, Bompiani, 1995, pp. 74-79.

⁵⁹⁸ M. Butor, *La modification*, cit., p. 23: «Vous vous êtes rasé avec précipitation ce matin et vous apercevez de nombreux points noirs près de vos oreilles. Vous passez votre main moite sur votre menton. Votre peau n'est pas seulement râpeuse, elle est tenue; vous avez le traits tirés l'œil éteint, la bouche amère. Vous n'avez pas encore réussi à vous réveiller complètement malgré ce nouveau café, et pourtant, vous le vérifiez à votre montre, il est déjà bien plus de neuf heures, si bien qu'un jour de semaine normal vous seriez déjà au travail avenue de l'Opéra, terreur des dactylos en retard, et pourtant hier soir vous vous êtes couché assez tôt».

⁵⁹⁹ Ivi, p. 24: «mais n'est-ce pas justement pour parer à ce risque dont vous n'aviez que trop conscience que vous avez entrepris cette aventure, n'est-ce pas ver la guérison de toutes ces premières craquelures avant-coureuses du vieillissement que vous achemine cette machine, vers Rome où vous attendent quel repos et quelle réparation?»

offre ad una lettura democraticamente aperta a differenti interpretazioni, ovvero necessita di procedimenti di allegoresi che ne penetrino il senso letterale. Come ha scritto Muzzioli, per intendere il livello allegorico di un racconto occorre riferirsi alla «narrazione come trattamento dell'immagine, con la sua legittimazione attraverso l'attribuzione a un personaggio individuale e a un destino similvero»⁶⁰⁰. Quando infatti «la facciata similvera si incrina»⁶⁰¹, l'immagine è libera di emergere e dunque si può parlare di «allegoria nella narrazione»⁶⁰².

Ora, ne *La modification* la tessitura del plot lascia volutamente trasparire i gangli strutturali che la sorreggono, sia attraverso una *mise en abîme* che si attiva per il programmatico utilizzo della tecnica del “libro nel libro”⁶⁰³; sia per mezzo di palesi accenni metafinzionali che scoperchiano l'architettura del romanzo lasciando intravedere le modalità con cui esso è stato costruito. Se, riflettendo su se stessa, la struttura dell'opera pone in continua discussione le vicende similvere di Delmont, ciò dipende dunque dall'esplicita necessità di allegorizzarne il vissuto privato. Lungi dal costituirsi come mero vezzo stilistico, tale espediente duplica la valenza di quella “modifica-zione” che dà il titolo al romanzo, proiettandone il senso sia sul piano letterale che su quello figurale.

All'interno della diegesi, infatti, Delmont determina i primi dubbi circa la realizzabilità, la coerenza e il reale guadagno dei propri intenti iniziali a partire proprio dalla preoccupazione di disidentificare Roma con la proprietà curativa e ringiovanente, chiaramente connessa alla presenza dell'amante:

or, si vous éprouviez tellement le besoin de vous éloigner d'Henriette, n'était-ce pas avant tout à cause de cet air perpétuel d'accusation qui baignait ses moindres paroles et ses moindres gestes? Alliez-vous donc le retrouver à Rome désormais? N'y aurait-il plus là pour vous de repos, ne vous serait-il plus possible d'aller vous y replonger,

⁶⁰⁰ F. Muzzioli, *Le strane allegorie del narratore*, cit., p. 114.

⁶⁰¹ *Ibidem*.

⁶⁰² *Ibidem*.

⁶⁰³ M. Butor, *La modification*, cit., p. 142: «vous étiez rentré dans votre compartiment avec Cécile. Vous étiez assis l'un à côté de l'autre comme Pierre et Agnès, ne disant rien, vous lisant un livre comme lui, un livre que vous aviez laissé pour marquer votre place et que vous aviez repris en entrant, vous ne savez plus quel livre exactement, mais dans lequel il s'agissait de Rome sûrement, et de temps en temps vous lui montriez un passage».

vous y rajeunir dans la franchise d'un amour clair et neuf? La vieillesse commençait-elle déjà à mordre aussi sur cette partie de vous-même que vous en croyiez préservée?⁶⁰⁴

Allo stesso tempo, la “lingua” di Roma fornisce al lettore gli strumenti per una comprensione coerente di quanto sta mutando nella percezione del narratore, prima che quest'ultimo ne faccia cenno. Seguendo la natura dei mutamenti che l'immagine della città via via subisce, è possibile, in altri termini, individuare un percorso graduale e coerente attraverso cui si perfeziona la “modificazione” dei propositi di Delmont. In progressiva quanto impercettibile linearità, le grammatiche con cui Roma “parla” il proprio linguaggio subiscono variazioni omologhe a quelle che Delmont sperimenta relativamente al proprio futuro. Si spiega così anche l'incompatibilità tra l'immagine sempre “potenziale” di Roma⁶⁰⁵ e quella, per così dire, attualizzata di Parigi, ovvero, di riflesso, l'impossibilità per Delmont di trasferire i caratteri della prima alla seconda:

et vous n'y soignez pas auparavant, à ce si grave changement; vous étiez satisfait de cette double vie; vous reviez à Paris de vos journées romaines, mais il ne vous était pas encore venu sérieusement à l'idée que vous pourriez changer vos journées de Paris⁶⁰⁶.

Delmont, semplicemente, non potrà rendere Parigi una nuova Roma; non potrà, fuor di metafora, portare con sé Cécile e ricreare in Francia quella perfezione esistenziale raggiunta con la donna nella Capitale italiana. L'interferenza di Henriette con la Roma dell'amante (memoria) e quella di Cécile con la Parigi della moglie

⁶⁰⁴ Ivi, p. 106.

⁶⁰⁵ M. Butor, *La modification*, cit., pp. 39-40: «il était comme le talisman, la clé, le gage de votre issue, d'une arrivée dans une Rome lumineuse, de cette cure de jouvence dont le caractère clandestin accentue l'aspect magique, de ce trajet qui va depuis ce cadavre de femme continuant illusoirement des gestes utiles, depuis ce cadavre inquisiteur que vous n'avez si longtemps hésité à quitter que parce qu'il y a les enfants dont chaque jour une vague de plus vous sépare, de telle sorte qu'ils sont là comme des statues de cire d'eux-mêmes, cachant de plus en plus leur vie que vous avez de moins envie de connaître et de partager, depuis cette Henriette avec laquelle il vous est impossible de divorcer parce qu'elle ne s'y résoudrait jamais, parce que, avec votre position, vous voulez éviter tout scandale [...], depuis ce boulot auquel vous êtes enchaîné et qui vous entraînerait aux fonds asphyxiés de cet océan d'ennui, de démission, de routine usantes et ennuageantes, d'inconscience où elle se traîne».

⁶⁰⁶ Ivi, p. 143.

(proiezione futura) costituiscono infatti i due poli opposti di un rapporto dialettico indissolubile. Il venir meno di uno dei due annullerebbe evidentemente il significato dell'altro. Ed è in questo senso, quindi, che durante il viaggio si avvicinano tra loro ricordi e nuove aspirazioni⁶⁰⁷:

aux images des rues romaines avec leurs jardins et leurs ruines, s'accrochait pour vous tout un rêve dont la puissance s'accroissait prodigieusement, le rêve de tout ce à quoi justement vous aviez renoncé à Paris, que Rome était pour vous le lieu de l'authenticité, que vous y aviez développé toute une partie de vous-même à laquelle elle n'avait point part, et c'était à cette lumière qu'elle désirait être introduite par vous⁶⁰⁸.

La sospensione temporale e spaziale imposta dal viaggio – che non a caso occupa l'intera diegesi – occasiona effettivamente il conflitto, del resto irrisolvibile, tra “autentico” e “immaginato”, tra “essere” e “idea”, tra “realizzazione” e “progetto”⁶⁰⁹. Ingegnosamente celato dietro la diegesi, dietro lo scontro dialettico tra le due città, tale conflitto non si limita alla biografia finzionale di Delmont: al secondo grado, in realtà, esso si relaziona con l'intricato rapporto tra romanzo e lettura, tra lettore reale e mondo finzionale. Si potrebbe così spiegare anche la sorprendente coincidenza tra la durata della lettura e quella dell'azione diegetica, o meglio, l'evidente inseguimento di questa “utopia della durata”: il lettore non vive difatti sul piano allegorico il medesimo conflitto che Delmont sperimenta da un punto di vista esistenziale? E quel

⁶⁰⁷ M. Butor, *La modification*, cit., p. 144: «à la Stazione Termini, à cette frontière où s'arrêtait d'ordinaire votre vie commune avec Cécile, à cette frontière que vous avez réussi à franchir avec elle provisoirement il y a un an, vous étiez arrivé un peu moins de trois ans auparavant, à cette époque où vous n'étiez encore jamais passé par la via Monte della Farina, où Rome représentait pour vous la solitude, un matin d'hiver, avant que le soleil ne fût levé, en compagnie d'une Henriette que le voyage avait fatiguée, que vous aimiez encore ou du moins dont vous ne saviez pas encore que vous commenciez à vous détacher parce qu'il n'y avait personne alors avec qui la comparaison s'imposât, d'une Henriette en qui évidemment déjà le mépris avait commencé son œuvre de durcissement et d'isolation, de vieillissement et de destruction mais qui vous pardonnait tout à cause de ce voyage tant de fois retardé, qu'elle avait tant eu envie de refaire, à cause de cette ville qu'elle avait tant envie de revoir, à elle aussi comme vous maintenant elle cherchait un rajeunissement».

⁶⁰⁸ Ivi, p. 146.

⁶⁰⁹ M. Butor, *La modification*, cit., p. 60: «avant de connaître Cécile, vous aviez beau en avoir visité les principaux monuments, en apprécier le climat, vous n'aviez point cet amour pour Rome; c'est avec elle seulement que vous avez commencé à l'explorer avec quelque détail, et la passion qu'elle vous inspire colore si bien toutes les rues que, rêvant d'elle auprès d'Henriette, vous rêvez de Rome à Paris».

viaggio che sospende la percezione della realtà misurandone i limiti con le aspirazioni della fantasia non appare forse come l'immagine allegorica della lettura stessa?

In questo senso, e ammettendo la legittimità di un approccio euristico come quello qui approntato, l'inevitabile finale del romanzo corrisponderebbe all'esaurirsi dell'atto di lettura medesimo. Mentre Delmont abbandona le proprie fantasie per la realtà, scegliendo invero Parigi per Roma e Henriette per Cécile, il lettore ritorna nel mondo reale dal mondo finzionale nel quale si era proiettato. L'assoluta certezza del fatto che, per dirla in termini pseudo-heideggeriani, l'"idea" non è l'"essere", ma solamente la "presenza dell'assenza dell'essere", appare così come il correlativo meta-diegetico della convinzione raggiunta da Delmont a proposito delle due città della sua vita: Parigi, cioè, non è Roma, né potrà mai esserlo; Parigi è la presenza dell'assenza di Roma. Come dire, del resto, che il mondo reale non è il mondo finzionale: il mondo reale è soltanto un'attualizzazione che esclude tutti gli altri mondi possibili.

5. La teoria del Nuovo Romanzo, ovvero i Gremlins vs. Münchhausen

Dunque la verità trae garanzia non dalla Realtà che concerne ma da altrove: dalla Parola. Così come è da questa che riceve quel marchio che la istituisce in una struttura di finzione.

J. LACAN

È impossibile uscire dai limiti del linguaggio per mezzo del linguaggio.

J. H. MILLER

Nel film culto del 1990 *Gremlins 2. La nuova stirpe*, il regista Joe Dante mette in scena l'occupazione della Clamp Tower di Manhattan da parte di alcuni mostriciattoli detti Gremlins, creature malvage e incivili, dal violento potere distruttivo che, nonostante le modeste dimensioni fisiche, hanno la capacità di riprodursi incontrollatamente e dunque, potenzialmente, di distruggere la quiete che regna nella società umana. Il film, rispetto al primo episodio della saga, firmato sei anni prima sempre da Dante, è molto meno favolistico e orrorifico. Si tratta in realtà di un film grottesco, parodistico e programmaticamente ultracitazionale. Una scena, in particolare, ci offre la perfetta immagine di tutto ciò che comunemente l'ideologia postmodernista mette in atto a livello retorico. In essa, il capo morale dei Gremlins, Brain Gremlin, unico tra i mostri ad avere un'intelligenza e una cultura umana sviluppatissima, viene intervistato dalla televisione. Questa è la trascrizione della conversazione:

Grandpa Fred: Creature what is it that you want?

Brain Gremlin: Fred, what we want is, I think, what everyone wants, and what you and your viewers have: civilization.

Grandpa Fred: Yes, but what sort of civilization are you speaking of?

Brain Gremlin: The niceties, Fred. The fine points: diplomacy, compassion, standards, manners, tradition... that's what we're reaching toward. Oh, we may stumble along the way, but civilization, yes. The Geneva Convention, chamber music, Susan Sontag. Everything your society has worked so hard to accomplish over the centuries, that's what we aspire to; we want to be civilized.

Brain Gremlin: You take a look at this fellow here.

Brain Gremlin: Now, was that civilized? No, clearly not. Fun, but in no sense civilized. Now, bear in mind, none of us has been in New York before. There are the Broadway shows - we'll have to find out how to get tickets. There's also a lot of street crime, but I believe we can watch that for free. We want the essentials. Dinettes. Complete bedroom groups. Convenient credit, even though we've been turned down in the past.

Apparentemente, la situazione filmica è demenziale – un pericoloso mostro intervistato come fosse una star; si noti tuttavia il portato metacinematografico –, mentre le questioni poste appaiono futili. Il messaggio socio-politico che se ne può ricavare è, di contro, piuttosto interessante.

Come in qualsiasi altro processo maieutico, anche qui vi è qualcosa di catartico nello scoprire, passo dopo passo, qualcosa che già si conosceva, ma di cui eravamo pronti a diffidare per l'abitudine dettata dallo scontro di civiltà, tanto strutturale nel genere horror: i Gremlins, lungi dal desiderare la distruzione la razza umana, *vogliono*, in sostanza, essere civilizzati da essa. Ora, è noto che il potere attrattivo del capitalismo e della civiltà capitalistica si manifesta sempre come un desiderio⁶¹⁰. Questo desiderio, ad uno sguardo attento, è l'immagine allegorica perfetta delle modalità d'esercizio di un potere, se così si può dire, di eterodirezione culturale che si indirizza, in maniera più o meno coattiva, verso chi è escluso dai frutti di quel benessere di cui il sistema capitalistico stesso si fa formalmente garante. Non ci sorprenda il bru-

⁶¹⁰ Cfr. E. Dichter, *La strategia del desiderio*, Milano, Garzanti, 1963.

sco passaggio di piani, dal film alla sociologia politica: l'“altro”, il diverso, l'escluso – in questo caso un altro mostruoso, per propria natura distantissimo dalle modalità comportamentali degli esseri umani – desidera in entrambi i casi avere «tutto il meglio» della cultura umana, qui restretta, non senza malizia ideologica, a quella cultura americana sapientemente spazializzata nel centro di Manhattan occupato dai mostriattoli. Naturalmente, ciò può apparire come populisticamente connesso alla creazione di un nemico. «Everything your society has worked so hard to accomplish over the centuries, that's what we aspire to», dichiara Brain Gremlin, e al pubblico conservatore ciò potrebbe pur suonare come una sorta di volontà di appropriazione indebita da parte dell'“invasore straniero”. Tuttavia, c'è dell'altro: questa attrazione culturale, infatti, si presenta di per sé come volontà di trasformare l'“altro” nello “stesso”, per usare dei termini cari allo stesso pensiero antropologico postmodernista; un “altro” che, paradossalmente, desidera già diventare lo “stesso”, assecondando tautologicamente un parossistico scontro tra culture che desiderano la stessa cosa. Che poi, al centro delle possibilità di integrazione nel sistema capitalistico stia la capacità di consumare – e si pensi alle subculture attuali, con tutto il loro personalizzatissimo mercato – è discorso complesso il cui approfondimento esula dai doveri di questo scritto, seppure la finale carneficina dei Gremlins da parte della razza umana sia probabilmente connessa proprio al loro essere “fuori mercato”. Importa invece sottolineare, qui, che tale attrazione civilizzatrice si esercita anche a partire da quell'avanguardia culturale, *radical* e politicizzata, che nel film di Dante è emblematicamente evocata dal nome di Susan Sontag, e che risulta quindi debitamente strumentalizzata: tale declinazione critica, sostanzialmente disaffiliata, diventa, per paradosso, vessillo della “cultura in genere”, ovvero viene reintegrata all'interno di quella cultura ufficiale contro cui, pure, essa muoveva. Nel caso di *Gremlins II*, poi, tale declinazione finisce per partecipare di un *pastiche* all'interno del quale tracciare confini e distinzioni non è più possibile: «The Geneva Convention, chamber music, Susan Sontag», dice Brain Gremlin. Naturalmente, la dispersione del carattere radicale delle proprie istanze intellettuali è il reale prezzo da pagare per essere inclusi nella società capitalistica, così come per i Gremlins tale inclusione coinciderebbe con la perdita di quei tratti di inciviltà che li contraddistinguono.

Ora, questo procedimento inglobante, trasposto all'interno del nostro discorso, non interessa solamente per ciò che, grossomodo, ha provocato alle schematizzazioni della storiografia letteraria e della storia della cultura dell'ultimo cinquantennio

per lo meno, con pensatori, critici e intellettuali dalle posizioni diversificate, provenienti da contesti storico-culturali talvolta lontanissimi, forzosamente raggruppati sotto la medesima macroetichetta di “teorizzatori del postmodernismo”; esso interessa soprattutto perché, a ben guardare, altro non si rivela che lo scheletro medesimo dell’ideologia postmodernista in sé. Come abbiamo descritto nella prima parte di questo lavoro, se vi è uno slittamento di senso che fa cortocircuitare tra loro personalità e pensieri legati a contesti politico-sociali e dunque a pratiche e istanze filosofiche ben differenti da quelle del postmodernismo degli anni Ottanta, tutto ciò è andato a unico vantaggio di queste ultime. La confusione tassonomica legata all’impegno dei termini “postmoderno-postmodernismo”, di cui abbiamo riferito, si manifesta allora non tanto come un errore concettuale e storiografico, quanto come il momento deputato alla realizzazione in termini di prassi del tratto teorico più tipico e assoluto del postmodernismo come poetica e come sistema estetico e politico. La capacità retorica di attrarre entro le proprie sfere di influenza la diversità e omologarla, soprattutto per quel che concerne l’aspetto del cosiddetto “spazio dell’immaginario”, passa inevitabilmente attraverso la pratica di una mescolazione generalizzata delle posizioni e delle differenze, nella proliferazione piuttosto che nella censura. Annullando il carattere estremista di talune declinazioni intellettuali, se ne neutralizza di fatto il senso, ma lo si fa senza rimuoverle. Anzi, paradossalmente, è il Sistema stesso, nel senso indefinibile di ciò che risulta dai reciproci e sostanzialmente opachi rapporti tra Potere e Capitale, a farsene talvolta promotore. Esso, ogni qual volta è in grado di scinderli dal proprio significato critico, polemico e rivoluzionario, patrocina, infatti, anche i pensieri più radicali, conservandone di contro i caratteri formali esteriori come una sorta di simulacro. La capacità di controllare le spinte potenzialmente rivoluzionarie attraverso una reintroduzione di esse come svuotati involucri, slogan o icone all’interno del mercato è ciò che più profondamente caratterizza la prassi postmodernista.

L’essenza retorica della verità in epoca postmoderna ha quindi una natura bicefala: per un verso essa è il portato di modificate condizioni socio-culturali e politiche, e già le neoavanguardie ne avevano intuito il significato; dall’altro è cosciente organizzazione di un discorso ideologico che struttura il potere sterilizzando sottotraccia gli aspetti critico-rivoluzionari che la stessa società borghese produce. In questo senso ha ragione Hans Robert Jauss a sostenere che

la protesta delle avanguardie intorno al 1965 fu invece alimentata dalla coscienza di essere alla fine di una modernità già esauritasi. Il nuovo che doveva risultare da questo trapasso di una modernità d'ora in poi classica, non aveva ancora nessuna forma programmaticamente unificante: si era concordi soltanto in ciò che si voleva congedare⁶¹¹.

Dal punto di vista diacronico l'aspetto legato agli sconvolgimenti della struttura economica e quindi alla sovrastruttura culturale, seppure in maniera sotterranea, ha pesato sulla produzione artistica di epoca postmoderna fin dal secondo dopoguerra. Il carattere di poetica organizzata, e dunque di ideologia postmodernista, che contraddistingue il postmodernismo come movimento, invece, è stato utilizzato in maniera per così dire autocosciente solamente a partire dalla fine degli anni Settanta, ed ha poi raggiunto la sua piena diffusione tra gli anni Ottanta e Novanta.

Se si volesse concludere qui il nostro discorso, non si dovrebbe far altro che tornare alle coordinate teoriche poste al principio, tentando di chiudere il cerchio. Per quanto visto dall'analisi dei testi narrativi che abbiamo catalogato sotto la macroetichetta di "Nuovo Romanzo", non si potrà non sottolineare che "neoavanguardie", "postmodernità" e "postmodernismo" sono concetti intimamente interconnessi. I vincoli che li legano, evidentemente, sono di natura quanto meno sfumata. Provando a darne una sintesi, si potrebbe semplicemente sottolineare la necessità di un riavvicinamento tra due interpretazioni di questo stesso problema archiviate generalmente come in netta opposizione tra loro: da un lato la lettura neomarxista di Jameson, la quale, come abbiamo visto e ripetuto più volte, insiste sul senso di alcune modificazioni strutturali, e che, proprio per questo, rischia di non distinguere in maniera chiara le neoavanguardie dal postmodernismo; dall'altro, quella di Hal Foster⁶¹² e della sua scuola, che, proprio nel tentativo di porre le dovute differenze tra neoavanguardie e postmodernismo pare incline a sottovalutare la soglia epocale costituita dagli sconvolgimenti economici e quindi sociali ed estetici degli anni Cinquanta e Sessanta. In un acuto volume del 2005, Dietrich Scheunemann, partendo da una personale interpretazione del saggio di Hal Foster *Who's Afraid of the Neo-Avant-*

⁶¹¹ H. R. Jauss, *Postmoderno letterario. Sguardo retrospettivo su una controversa "soglia epocale"*, in «Iride», n. 11, 1994, p. 5.

⁶¹² Cfr. H. Foster, *Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?*, in Id., *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MIT Press, 1-32.

Garde?, rimprovera proprio a Jameson di confondere il postmodernismo con l'ambito delle neoavanguardie:

the surprising conflation of avant-gardism with postmodernism in Jameson's writings, also the idea of a decisive, epoch-making caesura in art history around 1960, results from a narrow view on American art developments and the marginality of avant-gardist activities in the United States in the 1910s and 20s. What Jameson takes for a ground-breaking rupture between modernism and postmodernism, i.e. the reaction of pop art to abstract expressionism, is nothing more than the repetition of a corresponding reversal 40 years earlier in the days of the original expressionist movement and the Dadaist revolt against it. To reflect upon the reasons for the repetition of this dialectical process is a highly exciting task. However, to ignore the avant-garde's legacy and present Andy Warhol's *Diamond Dust Shoes* as the dawn of a new era in cultural history puts the stakes too high — too high also in terms of the claims made here to just another meta-narrative⁶¹³.

Ora, come si può dedurre già da quanto abbiamo fin qui illustrato, questa apparente opposizione nasce soprattutto da un problema terminologico: nella lettura di Jameson, infatti, il termine postmodernismo, in continuità con la definizione del termine modernismo che troviamo per esempio in Adorno, diventa macroetichetta che raggruppa l'arte e la letteratura di epoca postmoderna in quanto produzione che, pure caratterizzata da alcune modificazioni delle modalità di rappresentazione e soprattutto dello statuto dell'opera nella società e quindi della sua fruizione, corrisponde, sovrastrutturalmente, ad una certa "logica culturale", appunto. Il postmodernismo di Jameson è perciò rubricabile, in termini generali, come "produzione postmoderna", ad intendere appunto quelle esperienze artistiche nate in corrispondenza o successivamente alla frattura socioeconomica del secondo dopoguerra di cui si comincia ad avere una chiara eco sovrastrutturale dalla fine degli anni Cinquanta. Nella visione di Foster, invece, il termine "postmodernismo" definisce una serie di esperienze estetiche e artistiche connesse ad una precisa poetica – sulla cui compattezza ci sarebbe comunque molto da discutere – che pur affondando le proprie radici nelle prime opere di Pynchon e di John Barth trova il proprio compimento solo negli anni '80. In questo luogo abbiamo utilizzato il termine "postmodernismo" esatta-

⁶¹³ Cfr. D. Scheunemann, *From Collage to the Multiple. On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde*, in Id., *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*, Amsterdam - New York, Rodopi, 2005, pp. 15-48.

mente nel senso proposto da Foster (e da altri), qualificando con le parole “postmoderno” quella logica culturale tardocapitalista che definisce un lungo periodo storico, la “postmodernità”, a nostro avviso niente affatto concluso.

È chiaro quindi che le letture di entrambe le scuole critiche sono coerenti anche per quel che riguarda le neoavanguardie: per Jameson, esse sono movimenti postmodernisti (ovvero, secondo i termini da noi utilizzati, postmoderni), per Foster, invece, sono distinte dal postmodernismo, poiché la poetica dell'avanguardia è quanto di più contrapposto al carattere formalmente deideologizzato cui il postmodernismo aspira. Per questo, il primo non si premura di distinguere in maniera ferrea le declinazioni artistiche della postmodernità, mentre il secondo, al contrario, crea il proprio discorso critico proprio a partire da tali distinzioni, ovvero da uno studio comparato di modernismo e postmodernismo. Questa incompatibilità, se ben si guarda, non è che l'ennesimo esempio della natura magmatica dell'ideologia postmodernista⁶¹⁴, che, d'altro canto, si è dimostrata in grado di appiattire ogni tentativo tassonomico in una sorta di *mare magnum* terminologico nel quale le differenze tra una definizione e l'altra vengono come limate, come rese indistinguibili, come abbiamo più volte rammemorato. Persino Jameson risulta perfettamente consapevole di questa capacità dell'ideologia postmodernista, sino a sostenere che «ogni discorso sul postmoderno è esso stesso postmoderno». A questa tautologia, che ricorda metaforicamente il celebre paradosso del *Catch 22* di Joseph Heller – si ricorderà la regola secondo cui i soldati al fronte possono chiedere il congedo solo in caso di pazzia, ma, come recita il *Comma 22* «chiunque chieda il congedo dal fronte non è pazzo» – non si può che obiettare che qualsiasi discorso sul postmoderno è soprattutto un “discorso”. Foucaultianamente, allora, questo spazio storico e logico che costituisce il luogo della significazione, il discorso appunto, predetermina certo il campo discorsivo

⁶¹⁴ Cfr. S. Ciurlia, *La modernità e i suoi linguaggi tra cultura della crisi e crisi della cultura*, in Id., *Ermeneutica, storia e storiografia. Rappresentazioni filosofico-politiche della storia a confronto*, Lecce, Pensa multimedia, 2009, p. 134: «la questione è complessa sia per l'“atopia” o inclassificabilità storico-critica della nostra età culturale, sia per quella “lacuna del presente” che è causa di un vuoto destinato a segnare la negazione (ma senza proporre valide alternative) dei punti di riferimento di un passato non poi tanto remoto e non più in grado di segnalarsi in termini rilevanti e ben definiti, verso un futuro fosco, irrapresentabile, in vista del quale in senso vissuto dal cambiamento si tramuta nell'angoscioso trauma del divenire. La struttura categoriale della modernità, dunque, non sarebbe in grado di concettualizzare il diffondersi dilagante della differenza. L'epoca postmoderna che ne discende, però, risulta quasi del tutto frutto di una definizione negativa (ex contrario)».

sull'argomento⁶¹⁵, ma al contempo, nel suo porsi come presunto ordine, apre la possibilità all'individuazione di discontinuità storiche che spieghino nuovi oggetti o definiscano nuove regole per individuarli⁶¹⁶. Naturalmente, per perseguire tale obiettivo si deve accettare di comportarsi un po' come fa il barone di Münchhausen in una delle tante avventure narrate da Rudolf Erich Raspe, quando, cioè, caduto nel gorgo delle sabbie mobili, se ne libera tirandosi per il codino dei propri capelli. Fuori di metafora ciò avviene ridefinendo i termini di cui pure si erano ricercati i significati. Come spiega Foucault:

occorre concepire il discorso come una violenza che noi facciamo alle cose, in ogni caso come una pratica che imponiamo loro; e proprio in questa pratica gli eventi del discorso trovano il principio della loro regolarità⁶¹⁷.

Qualora si agisca criticamente, però, tale ridefinizione si accompagnerà inevitabilmente ad una messa in evidenza di aspetti storico-formali per così dire incoerenti, non funzionali e copertamente ideologici. In questo senso, e, come taluno potrà forse obiettare, secondo disposizioni vetero-dialettiche, si è semplicemente tentato di mostrare le discontinuità discorsive⁶¹⁸ connesse all'ambigua definizione e distinzione di postmodernità e postmodernismo, nonché alla collocazione storico-tassonomica dei movimenti di neoavanguardia. Il frutto che ci è sembrato di trarne, sempre ammesso che la prassi dialettica sia ancora produttiva, è semplicemente la categoria di "Nuovo Romanzo".

⁶¹⁵ Cfr. M. Foucault, *L'ordine del discorso* [1970], trad. A. Fontana, Torino, Einaudi, 1972, p. 9: «suppongo che in ogni società la produzione del discorso è insieme controllata, selezionata, organizzata e distribuita tramite un certo numero di procedure che hanno la funzione di scongiurarne i poteri e i pericoli, di padroneggiarne l'evento aleatorio, di schivarne la pesante, temibile materialità».

⁶¹⁶ Su questo punto si veda S. Natoli, *La verità in gioco. Scritti su Foucault*, Milano, Feltrinelli, 2005.

⁶¹⁷ M. Foucault, *L'ordine del discorso*, cit., p. 41.

⁶¹⁸ Cfr. *Ibidem*: «i discorsi devono essere trattati come pratiche discontinue, che si incrociano, si affiancano talora, ma anche si ignorano o si escludono».

Bibliografia

Si indicano le edizioni originali dei testi, segnalando tra parentesi le traduzioni italiane. Per quanto riguarda gli studi critici, oltre all'edizione originale, si riportano tra parentesi le edizioni consultate.

Testi

ARBASINO, Alberto:

Le piccole vacanze, Torino, Einaudi, 1957

L'Anonimo Lombardo, Milano, Feltrinelli, 1959

Fratelli d'Italia, Milano, Feltrinelli, 1963

Supereliogabalo, Milano, Feltrinelli, 1969

La bella di Lodi, Torino, Einaudi, 1972

BALESTRINI, Nanni:

Tristano, Milano, Feltrinelli, 1966

BRUNO, Salvatore:

L'allenatore, Firenze, Vallecchi, 1963

BUTOR, Michel:

L'emploi du temps, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1956 (*L'impiego del tempo*, trad. Oreste Del Buono, Milano, Mondadori, 1960)

La modification, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1957 (*La modificazione*, trad. Oreste Del Buono, Milano, Mondadori, 1959)

Degrés, Parigi, Gallimard, 1960

COLOMBO, Furio:

Le donne matte, Milano, Feltrinelli, 1964

FERRETTI, Massimo:

Il gazzarra, Milano, Feltrinelli, 1965

FILIPPINI, Enrico:

Settembre [1961], in Id., *L'ultimo viaggio*, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 52-70

MALERBA, Luigi:

La scoperta dell'alfabeto, Milano, Bompiani, 1963

Il serpente, Milano, Bompiani, 1966

Salto Mortale, Milano, Bompiani, 1968

NOVAK, Gianni:

Il bagatto, Torino, Einaudi, 1969

OLLIER, Claude:

Il Nuovo Romanzo

La mise en scène, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1958 (*La messa in scena*, trad. di Gioia Zan-
nino Angiolillo, Torino, Einaudi, 1962)

PINGET, Robert:

L'inquisiteur, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1962 (*L'inquisitoria*, trad. Livia Livi, Milano,
Feltrinelli, 1966)

RICARDOU, Jean:

L'observatoire de Cannes, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1961

ROBBE-GRILLET, Alain:

Les Gommages, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1953 (*Le gomme*, trad. Franco Lucentini, Torino,
Einaudi, 1960)

Le Voyeur, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1955; (*Il voyeur*, trad. Luigi Aurigemma, Torino,
Einaudi, 1962)

La Jalousie, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1957; (*La gelosia*, trad. Franco Lucentini, Torino,
Einaudi, 1958)

Dans le labyrinthe, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1959; (*Nel labirinto*, trad. Franco Lucentini,
Torino, Einaudi, 1960)

La Maison du rendez-vous, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1965 (*La maison du rendez-vous*,
trad. Clara Lusignoli, Torino, Einaudi, 1966)

SANGUINETI, Edoardo:

Capriccio italiano, Milano, Feltrinelli, 1963

Il Giuoco dell'Oca, Milano, Feltrinelli, 1967

SAPORTA, Marc:

Composition no. 1, Parigi, Éditions du Seuil, 1962 (*Composizione n. 1*, trad. Ettore Capriolo,
Milano, Lerici, 1962)

SIMON, Claude:

La route des Flandres, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1960 (*La strada delle Fiandre*, trad. di
Guido Neri, Torino, Einaudi, 1961)

Histoire, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1967 (*Storia*, trad. Guido Neri, Torino, Einaudi,
1971)

La Bataille de Pharsale, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1969 (*La battaglia di Farsalo*, trad.
Dianella Selvatico Estense, Torino, Einaudi, 1987)

Triptyque, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1973 (*Trittico*, trad. Nanni Balestrini, Torino, Ei-
naudi, 1975)

SPATOLA, Adriano:

L'Oblò, Milano, Feltrinelli, 1964

TADINI, Emilio:

Le armi l'amore, Milano, Rizzoli, 1963

VASSALLI, Sebastiano:

nel labirinto. Collage "freddo". Cool assemblage, Novara, C.D.E., 1968

Studi critici consultati

AARSETH, Espen:

Cybertext. Perspectives on ergodic literature, Baltimora, John Hopkins University Press, 1997

ADORNO, Theodor Wiesengrund:

Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Francoforte, Suhrkamp, 1951 (*Minima moralia. Meditazioni sulla vita offesa* [prima ed. it. 1954], trad. Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1994³)

Ästhetische theorie, Francoforte, Suhrkamp, 1970 (*Teoria estetica*, trad. Enrico De Angelis, Torino, Einaudi, 1975)

AGOSTI, Stefano:

Forme del testo. Linguistica semiologia psicoanalisi, Milano, Cisalpino, 2004

ALBANI, Paolo:

Calvino e i plagi anticipati, in *Italo Calvino. Percorsi potenziali*, a cura di Raffaele Aragona, Lecce, Manni, 2008

ALBÉRÈS, René Marill:

Methamorphoses du roman, Parigi, Albin Michel, 1966 (*Romanzo e antiromanzo*, trad. Marietta Campi, Milano, Jaka Book, 1967)

ALMANSI, Guido:

Modelli di "sviluppo", in Id., *La ragion comica*, ora in «L'illuminista», nn. 17-18, dicembre 2006, pp. 127-137

AMENDOLA, Giandomenico:

La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea, Roma-Bari, Laterza, 1997

ANDERSON, Perry:

The origins of Postmodernity, London – New York, Verso, 1998

ANGLANI, Bartolo:

Contributo ad una archeologia della neoavanguardia, in «Problemi», 25-26, 1971, pp. 1061-1072

ANICHINI, Alessandra:

Il testo che si naviga, in Ead., *Testo scrittura editoria multimediale*, Milano, Apogeo, 2003, pp. 201-217

ASOR ROSA, Alberto:

La storia del «romanzo italiano», in *Il romanzo. Storia e geografia*, a cura di Franco Moretti, vol. III, Torino, Einaudi, 2002, pp. 255-306

ARAGONA, Raffaele:

Prolegomeni a una logomachia, in *Biblioteca Oplepiana*, Bologna, Zanichelli, 2005, pp. 7-14

ARBASINO, Alberto:

I nipotini dell'ingegnere e il gatto di casa De Feo, in «il verri» n. 1, febbraio 1960, pp. 57-64

Certi romanzi, Milano, Feltrinelli, 1964

Off-off, Milano, Feltrinelli, 1968

Sessanta posizioni, Milano, Feltrinelli, 1971

ARGAN, Giulio Carlo:

L'arte moderna [1970], Firenze, Sansoni, 1997

ATTALI, Jacques:

Chemins de sagesse. Traité du labyrinthe, Parigi, Fayard, 1996 (*Trattato del labirinto*, trad. Maria Grazia Amati, Milano, Spirali, 2003)

BAKER, Stephen:

The fiction of postmodernity, New York, Rowman & Littlefield, 2000

BALDACCI, Luigi:

Le idee correnti, Firenze, Vallecchi, 1968

BALESTRINI, Nanni:

Intervista a Nanni Balestrini, in <<http://isbnedizioni.it/facile-da-usare/nanni-balestrini/>>

«*Dalla neoavanguardia al postmoderno*». Intervista a cura di Claudio Brancaloni, in «*Allegoria*», n. 45, settembre-dicembre 2003, pp. 107-117

Nota dell'autore, in Id., *Tristano* [1966], Roma, Derive & Approdi, 2007², pp. XIII-XV

BALESTRINI, Nanni (a cura di):

Gruppo 63. Il romanzo sperimentale, Milano, Feltrinelli, 1966

BALESTRINI, Nanni – GIULIANI, Alfredo (a cura di):

Gruppo 63. La nuova letteratura, 34 scrittori, Palermo ottobre 1963, Milano, Feltrinelli, 1964

Gruppo 63. L'antologia, Torino, Testo & Immagine, 2002

BALLERINI, Luigi:

La piramide capovolta. Scritture visuali e d'avanguardia, Venezia, Marsilio, 1975

BALLERINI, Rosalaura:

Malerba e la topografia del vuoto, Chieti, Vecchio Faggio, 1988

BARBERI SQUAROTTI, Giorgio:

La narrativa italiana del dopoguerra, Rocca San Casciano, Cappelli, 1968

BARBOLINI, Roberto:

Stephen King contro il Gruppo 63, Ancona, Transeuropa, 1998

BARILLI, Renato:

L'azione e l'estasi, Milano, Feltrinelli, 1967

La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del Verri alla fine di Quindici, Bologna, il Mulino, 1995

I nuovi maestri, in *Pop art e oggetto. Artisti italiani degli anni Sessanta*, Milano, Mazzotta, 1996, pp. 9-16

Robbe-Grillet e il romanzo postmoderno, Milano, Mursia, 1998

BARILLI, Renato – CURI, Fausto – LORENZINI, Niva (a cura di):

il gruppo 63 quarant'anni dopo, Bologna, 8-11 maggio 2003, Bologna, Pendragon, 2005

BARILLI, Renato – GUGLIELMI, Angelo (a cura di):

Gruppo 63. Critica e teoria, Milano, Feltrinelli, 1976

BARTH, John:

The Literature of Exhaustion, Boston, The Atlantic, 1967 (*La letteratura dell'esaurimento*, trad. Paola Ludovici, in *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, a cura di Peter Carravetta e Paolo Spedicato, Milano, Bompiani, 1984, pp. 49-60)

BARTHES, Roland:

Littérature objective, in «*Critique*», 10, 1954, pp. 581-591 (*Letteratura oggettiva*, in Id., *Saggi critici* [prima ed. it. 1966], a cura di Gianfranco Marrone, trad. Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 2002³, pp. 14-26)

- Littérature littérale*, in «Critique», 12, 1955, pp. 820-825 (*Letteratura letterale*, in Id., *Saggi critici* [prima ed. it. 1966], a cura di Gianfranco Marrone, trad. Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 2002³, pp. 50-57)
- Mythologies*, Parigi, Éditions du Seuil, 1957 (*Miti d'oggi*, trad. Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1974³)
- Critique et vérité*, Parigi, Éditions du Seuil, 1966 (*Critica e verità*, trad. Clara Lusignoli e Andrea Bonomi, Torino, Einaudi, 2002²)
- S/Z*, Parigi, Éditions du Seuil, 1970 (*S/Z*, trad. Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1973)
- Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Parigi, Éditions du Seuil, 1984 (*Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988)
- L'aventure sémiologique*, Parigi, Éditions du Seuil, 1985 (*L'avventura semiologica*, cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1991)
- BAUDRILLARD, Jean:
Le Système des objets, Parigi, Gallimard, 1968 (*Il sistema degli oggetti*, trad. Saverio Esposito, Milano, Bompiani, 1972)
- La Société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Parigi, Gallimard, 1974 (*La società dei consumi*, trad. Gustavo Gozzi e Piero Stefani, Bologna, il Mulino, 1976)
- BELL, Daniel:
The cultural contradictions of Capitalism, New York, Basic Books, 1976
- BENEDETTI, Carla:
Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura, Torino, Bollati Boringhieri, 1998
- L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999
- BENJAMIN, Walter:
Schriften, Francoforte, Suhrkamp, 1955 (*Angelus novus. Saggi e frammenti* [prima ed. it. 1962], trad. e cura Renato Solmi, con un saggio di Fabrizio Desideri, Torino, Einaudi, 1995²)
- BERNARDELLI, Andrea – CESERANI, Remo:
Il testo narrativo, Bologna, il Mulino, 2005
- BERNAL, Olga:
Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence, Parigi, Galimard, 1964
- BETTINI, Filippo:
Ragioni storiche della crisi e risposte attuali della neoavanguardia, in Quaderni di critica, *Sulla neoavanguardia*, Foggia, Bastogi, 1984, pp. 35-62
- BETTINI, Filippo *et alii* (a cura di):
Avanguardia vs. postmodernità, Atti del Convegno, Roma 10-11 aprile 1997, Roma, Bulzoni, 1998
- BLADES, Margaret:
Marguerite Duras e le nouveau roman, in *Letteratura francese contemporanea. Le correnti d'avanguardia. Appendice I – 1984*, a cura di Gabriele-Aldo Bertozzi, Roma, Lucarini, 1985, pp. 225-231
- BLOCH, Marc Léopold Benjamin:

Il Nuovo Romanzo

- Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* [1941], Parigi, Librairie Armand Colin, 1949
(*Apologia della storia*, trad. Carlo Pischetta, presentazione di Lucien Febvre, Torino, Einaudi, 1950)
- BLOCH-MICHEL, Jean:
Le Présent de l'indicatif, Parigi, Gallimard, 1963 (*L'indicativo presente*, Milano, Bompiani, 1965)
- BLOOM, Harold:
The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry, Oxford, Oxford University Press, 1973
(*L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, trad. Mario Diacono, Milano, Feltrinelli, 1983)
- BOLLA, Elisabetta:
Invito alla lettura di Arbasino, Milano, Mursia, 1979
- BOLTER, Jay David:
Writing Space. The Computer, Hypertext, and the History of Writing, Hillsdale, Lawrence Erlbaum, 1991 (*Lo spazio dello scrivere. Computer, iper-testo e la ri-mediazione della stampa*, trad. Stefano Galli, prefazione di Fausto Colombo, Milano, Vita e pensiero, 2002²)
- BONITO OLIVA, Achille:
Il sogno dell'arte. Tra avanguardia e transavanguardia, Milano, Spirali, 1981
- BOOTH, Wayne Clayson:
The rhetoric of fiction [1961], Chicago, University Of Chicago Press, 1983² (*Retorica della narrativa*, trad. Eleonora Zoratti e Alda Poli, Firenze, La Nuova Italia, 1996)
- BOSCHETTI, Anna:
La letteratura per iniziati nell'era dei best-seller, in *Scrittore e lettore nella società di massa. Sociologia della letteratura e ricezione: lo stato degli studi*, a cura di Giuseppe Petronio, Elvio Guagnini, Ulrich Schulz-Buschhaus, Trieste, Edizioni Lint, 1989, pp. 33-52
- BOURNEUF, Roland – OUELLET, Réal:
L'Univers du Roman, Parigi, Presses universitaires de France, 1972 (*L'universo del romanzo*, trad. di Ornella Galdenzi, Torino, Einaudi, 1976)
- BRANCALEONI, Claudio:
Il giorno dell'impazienza. Avanguardia e realismo nell'opera di Nanni Balestrini, Lecce, Manni, 2009
- BROOKS, Peter:
Reading for the plot. Design and intention in narrative, New York, Knopf, 1984 (*Trame. Intenzionalità e progetto del discorso narrativo* [prima ed. it. 1995], trad. Daniela Fink, Torino, Einaudi, 2004²)
- BROWN, Norman Olivier:
Life Against Death. The Psychoanalytical Meaning of History, Middletown, Wesleyan University Press, 1959 (trad. *La vita contro la morte* [prima ed. it. 1964], Milano, Adelphi, 2002²)
- BÜRGER, Peter:
Theorie der Avantgarde, Francoforte, Suhrkamp-Verlag, 1974 (*Teoria dell'avanguardia*, trad. Andrea Buzzi e Paola Zonta, Torino, Bollati Boringhieri, 1990)
- BUTOR, Michel:
Répertoire, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1960 (*Repertorio*, Milano, Il Saggiatore, 1961)

- Lezioni e risposte sulla letteratura. Il seminario di Padova* [1985], Milano, Franco Angeli, 1988
“Portait-interview”, a cura di Paul Guth, «Le Figaro Littéraire», n. 607, 7 dicembre 1957
- 6 saggi e 6 risposte su Proust e sul romanzo, trad. Enrico Chierici, Parma - Lucca, Pratiche, 1977 (contiene saggi estratti da: *Répertoire I*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1960; *Répertoire II*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1964; *Répertoire IV*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1974)
- CACCIARI, Massimo:
Hamletica, Milano, Adelphi, 2009
- CAGLIERO, Roberto:
Thomas Pynchon e le integrazioni segrete, in T. Pynchon, *Un lento apprendistato*, Roma, e/o, 1988, pp. 183-191
- CAILLOIS, Roger:
Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige, Parigi, Gallimard, 1967 (*I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine* [prima ed. it. 1981], trad. Laura Guarino, note di Giampaolo Dossena, Milano, Bompiani, 2000⁴)
- CALABRESE, Stefano:
La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità, in collaborazione con Federica Fioroni, Milano, Mondadori, 2010
- CALINESCU, Matei:
The idea of Modernity, On Postmodernism, Durham, Duke University Press, 1987 (*L'idea di modernità*, trad. Nicolina Pomilio e Paola Vitale, Torino, Utet, 2007)
- CALLE-GRUBER, Mireille:
Itinerari di scrittura. Nel labirinto del nouveau roman. M. Butor, A. Robbe-Grillet, C. Simon, Roma, Bulzoni, 1982
- CALVESI, Maurizio:
Le due avanguardie [1966], Bari-Roma, Laterza, 2008⁸
Avanguardia di massa, Milano, Feltrinelli, 1978
- CALVINO, Italo:
La sfida al labirinto [1962], in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* [1980], Milano, Mondadori, 1995², pp. 99-117
Cibernetica e fantasmi (appunti sulla narrativa come processo combinatorio) [1967], in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* [1980], Milano, Mondadori, 1995², pp. 199-219
- Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988
- CAMPI, Riccardo – MESSINA, Davide – TOLOMELLI, Marta:
Mimesis, origine, allegoria, Firenze, Alinea, 2002
- CARRAVETTA, Peter:
Del Postmoderno, Milano, Bompiani, 2009
- CARRAVETTA, Peter – SPEDICATO, Paolo (a cura di):
Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America, a cura di Peter Carravetta e Paolo Spedicato, Milano, Bompiani, 1984
- CASADEI, Alberto (a cura di):
Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila, Bologna, Pendragon, 2002

Il Nuovo Romanzo

CASSINARI, Flavio:

Tempo e Identità. La dinamica di legittimazione nella storia e nel mito, Milano, Franco Angeli, 2005

CASTOLDI, Alberto:

Congedi. La crisi dei valori nella modernità, Milano, Mondadori, 2010

CATTANEO, Giulio:

Letteratura e ribellione, Milano, Rizzoli, 1972

CELATI, Gianni:

Il racconto di superficie, in «il verri», V, 1, 1973, pp. 93-114

CESERANI, Remo:

Modernity e Postmodernity: a Cultural Change Seen from the Italian Perspective, «Italice», 71, 3, 1994, pp. 369-384

Raccontare il postmoderno, Torino, Bollati Boringhieri, 1997

CHAMBERS, Iain:

Border dialogues. Journeys in postmodernity, New York, Routledge, 1990 (*Dialoghi di frontiera. Viaggi nella postmodernità*, trad. Wanda Balzano, Napoli, Liguori, 1995)

CHARNEY, Hanna:

Pourquoi le «Nouveau Roman» policier?, in «The French Review», 46, 1, 1972, pp. 17-23

CHARNEY, Melvin:

Le monde du pop, «Vie des Arts», n. 36, 1964, pp. 30-37

CHARTIER, Pierre:

Introduction aux grandes théories du Roman [1998], Bordas, Parigi, 1995² (*Teorie del romanzo*, trad. Beatrice Stasi, Firenze, La Nuova Italia, 1998)

CHIURAZZI, Gaetano:

Il postmoderno, Milano, Mondadori, 2002

Derrida: il decostruzionismo, in *Le filosofie del Novecento*, vol. 2, a cura di Giovanni Fornero e Salvatore Tassinari, Milano, Mondadori, 2002, pp. 1169-1184

CIRILLO, Silvana:

Il postmoderno, Il vortice di "Salto mortale", in «L'illuminista», 17-18, IV, pp. 161-171

CIURLIA, Sandro:

Ermeneutica, storia e storiografia. Rappresentazioni filosofico-politiche della storia a confronto, Lecce, Pensa multimedia, 2009

COLANGELO, Stefano:

Forme della "neoavanguardia", in *Mappe della letteratura europea e mediterranea III. Da Gogol' al postmoderno*, a cura di Gian Mario Anselmi, introduzione di Antonio Prete, Milano, Mondadori, 2001, pp. 160-172

COMPAGNON, Antoine:

Les cinq paradoxes de la modernité, Parigi, Éditions du Seuil, 1990 (*I cinque paradossi della modernità*, trad. Giovanna Ferrara, Bologna, il Mulino, 1993)

CORTI, Maria:

La lingua e gli scrittori, oggi [1965], in Ead., *Nuovi metodi e fantasmi* [1969], Milano, Feltrinelli, 2001³, pp. 91-108

COUÉGNAS, Daniel:

Dalla «Bibliothèque bleue» a James Bond: mutamento e continuità nell'industria della narrativa, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, vol. II, *Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 413-439

CURI, Fausto:

Ordine e disordine, Milano, Feltrinelli, 1965

Perdita d'aureola, Torino, Einaudi, 1977

Canoni, poetiche, modelli, avanguardie, in *Tradizione e contestazione IV. Le avanguardie: canone e anticanone*, a cura di Giovanna Angeli, Firenze, Alinea, 2009, pp. 13-29

D'AGOSTINI, Franca:

Poststrutturalismo e postmodernismo, in Ead., *Analitici e continentali. Guida alla filosofia degli ultimi trent'anni*, Milano, Raffaello Cortina, 1997, pp. 405-446

D'AMICO, Maria Vittoria:

Thomas Pynchon. Viaggio al centro del vero: l'invito pynchoniano alla sovversione, Roma, Seimar, 1997

D'ANTUONO, Nicola:

Forme e significati in Alberto Arbasino, Pescara, Campus, 2000

DANIELE, Daniela:

The Fate of Postmodern American Fiction in Italy, in *Closing the Gap. American Postmodern Fiction in Germany, Italy, Spain and the Netherlands*, a cura di Theo D'hean and Hans Bertens, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, pp. 148-170

DANTO, Arthur Coleman:

After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History, Princeton, Princeton University Press, 1997 (*Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, trad. Nicoletta Poo, Milano, Mondadori, 2008)

DE ANGELIS, Valentina:

La forma dell'improbabile. Teoria del romanzo-saggio, Roma, Bulzoni, 1990

DEBENEDETTI, Antonio:

Robbe-Grillet. Ho ucciso Balzac, in «Corriere della Sera», 17 agosto 1998, p. 25

DE CASTRIS, Arcangelo Leone:

L'anima e la classe, Bari, De Donato, 1972

L'ombra del '68, Bari, Palomar, 2008

DE DONATO, Gigliola:

Gli archivi del silenzio. La tradizione del romanzo storico italiano, Fasano, Schena, 1995

DE GENNARO, Maria:

Poesia visiva, Napoli, Florio edizioni scientifiche, 1999

DEGUISE, Pierre:

Michel Butor e le «nouveau roman», in «The French Review», 35, 2, 1961, pp. 155-162

DELEUZE, Gilles:

Différence et Répétition, Parigi, PUF, 1968 (*Ripetizione e differenza*, trad. Giuseppe Guglielmi, Bologna, il Mulino 1972)

DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix:

Il Nuovo Romanzo

L'Anti-Oedipe. Capitalisme et Schizophrénie, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1972 (*L'antiedipo. Capitalismo e schizofrenia* [prima ed. it. 1975], trad. Alessandro Fontana, Torino, Einaudi, 2002²)

DE MAN, Paul:

Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust, New Haven – Londra, Yale University Press, 1979 (*Allegorie della lettura*, trad. e introduzione Eduino Saccone, Torino, Einaudi, 1997)

DE MATTEIS, Carlo:

Neoavanguardia e altri sperimentalismi, in Id., *Profilo del romanzo italiano del Novecento. Da Svevo a Siti*, L'Aquila, Arkhé, 2008, pp. 251-271

DE PIAGGI, Giorgio:

Saggio sulla "Modification" di Michel Butor, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1972

DE ROUGEMONT, Denis:

L'amour et l'Occident, Parigi, Plon, 1939 (*L'amore e l'Occidente. Eros morte abbandono nella letteratura europea* [prima ed. it. 1958], trad. Luigi Santucci, introduzione Armanda Guiducci, Milano, Rizzoli, 1998⁴)

DERRIDA, Jacques:

De la grammatologie, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1967 (*Della grammatologia* [prima ed. it. 1969], trad. Rodolfo Balzarotti, Francesca Bonicalzi, Giacomo Contri, Gianfranco Dalmaso, Angela Claudia Loaldi, a cura di Gianfranco Dalmaso, Milano, Jaca Book, 1998²)

Some statements and truisms about neologisms, newisms, postisms, parasitisms, and other small seismisms, in *The States of "Theory". History, Art, and Critical Discourse*, a cura di David Carroll, New York – Oxford, Columbia University Press, 1990, pp. 63-94. (*Come non essere postmoderni*, trad. Gianni Santamaria, Milano, Medusa, 2002)

Spectres de Marx, Parigi, Galilée, 1993 (*Spettri di Marx*, trad. Gaetano Chiurazzi, Milano, Corina, 1994)

Force de loi, Parigi, Galilée, 1994 (*Forza di legge. Il «fondamento mistico dell'autorità»*, a cura di Francesco Garritano, trad. Angela Di Natale, Milano, Bollati Boringhieri, 2003)

L'ordine della traccia, intervista a cura di Gianfranco Dalmaso, in «Fenomenologia e società», n. 2, XXII, 1999, pp. 4-15

DI FAZIO, Margherita:

Il romanzo di lettere, in Ead., *La lettera e il romanzo. Esempi di comunicazione epistolare nella narrativa*, Roma, nuova arnica, 1996, pp. 69-140

DICHTER, Ernest:

The strategy of desire, New York, Doubleday, 1960 (*La strategia del desiderio*, trad. Roberto Margotta, Milano, Garzanti, 1963)

DI GESÙ, Matteo:

Una avanguardia postmoderna?, «Italianistica», XXX, 1, gennaio-aprile, 2001, pp. 117-133
La tradizione del postmoderno, Milano, Franco Angeli, 2003

DI PIAZZA, Elio:

Discorso colonialista e racconto d'avventura, in *Narrazioni dell'impero. Saggi sul colonialismo e letteratura*, a cura di Elio Di Piazza, Palermo, Flaccovio, 1995, pp. 145-163

DI ZENZO, Salvatore-Floro:

Nathalie Sarraute e il nuovo romanzo, Glauk, Napoli 1967

DOLEŽEL, Lubomír:

Heterocosmica. Fiction and possible worlds, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 1998
(*Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, trad. Margherita Botto, Milano, Bompiani, 1999)

DOMENICHELLI, Mario:

Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese, Pisa, ETS, 2011

DONNARUMMA, Raffaele:

Postmoderno italiano qualche ipotesi, «Allegoria» XV, 43, 2003, pp. 56-85

Dialogismo come realismo. «Il serpente» di Malerba, in «Italianistica», n. 1, gennaio-aprile 2003, pp. 29-35

DORFLES, Gillo:

Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Neo-oggettivo [1961], Milano, Feltrinelli, 1999¹⁶

DORFLEF, Gillo (a cura di):

Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto [1968], Milano, Mazzotta, 1990⁵

EAGLETON, Terry:

Literary Theory. An Introduction [1983], Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996²
(*Introduzione alla teoria letteraria*, cura e trad. Francesco Dragosei, Roma, Editori Riuniti, 1998)

The illusions of postmodernism, Malden, Blackwell, 1996 (*Le illusioni del postmodernismo*, trad. Franco Salvatorelli, Roma, Editori Riuniti, 1998)

Why Marx Was Right, New Haven, Yale University Press, 2011

ECO, Umberto:

Del modo di formare come impegno sulla realtà, in «Menabò», n. 5, 1962, pp. 198-237

Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa [1964], Milano, Bompiani, 2008⁹

L'antiporfirio, in *Il pensiero debole* [1983], a cura di Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, Milano, Feltrinelli, 2010², pp. 52-80

Quante ne combina Balestrini, in Nanni Balestrini, *Tristano*, Roma, Derive & Approdi, 2007², pp. V-XI

FASOLI, Dorianò:

Solo critiche d'amore, in «Capitulum», gennaio 2006; ora in «L'illuminista», nn. 17-18, dicembre 2006, pp. 77-80

FERLITA, Salvatore:

Sperimentalismo e avanguardia, Palermo, Sellerio, 2008

FERRARESI, Mauro:

L'invenzione nel racconto. Sulla semiotica della narrazione, Milano, Guerini e Associati, 1987

FERRARIS, Maurizio:

Il postmoderno e la decostruzione del moderno, in *Moderno postmoderno. Soggetto, tempo sapere nella società attuale*, a cura di Giovanni Mari, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 117-129

Il Nuovo Romanzo

Ricostruire la decostruzione. Cinque saggi a partire da Jacques Derrida, Milano, Bompiani, 2010

FERRATA, Giansiro *et alii*:

Avanguardia e neo-avanguardia, Varese, Sugar, 1966

FERRETTI, Gian Carlo:

Il Gruppo 63 e l'area dello sperimentalismo, in Id., *La letteratura del rifiuto*, Milano, Mursia, 1968, pp. 274-310

Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003, Torino, Einaudi, 2004

FERRONI, Giulio:

Dopo la fine. Una letteratura possibile, Roma, Donzelli, 2010

FERRUA, Pietro:

Eros chez Thanatos. Essai sur les romans de Marc Saporta, Parigi-Portland, Avant-Garde Publishers, 1979

Marc Saporta un solitario del Nouveau Roman, in *Letteratura francese contemporanea. Le correnti d'avanguardia. Appendice I - 1984*, a cura di Gabriele-Aldo Bertozzi, Roma, Lucarini, 1985, pp. 223-243

FERRY, Luc:

Homo aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique, Parigi, B. Grasset, 1990 (*Homo Aestheticus. L'invenzione del gusto nell'età della democrazia*, trad. Carlo Gazzelli, Genova, Costa & Nolan, 1991)

FICARA, Giorgio:

L'italianissimo Arbasino, in Id., *Stile Novecento*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 143-145

FIEDLER, Leslie:

Love and death in the American novel, New York, Criterion Books, 1960 (*Amore e morte nel romanzo americano*, a cura di Carlo Izzo, trad. Valentina Poggi, Milano, Longanesi, 1963)

Waiting for the End. The American Literary Scene from Hemingway to Baldwin, Londra, Cape, 1964 (*Aspettando la fine. La crisi della cultura, della razza, del sesso negli Stati Uniti*, trad. Luigi Ballerini, Milano, Rizzoli, 1966)

FORTINI, Franco:

Due avanguardie, in Id., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e istituzioni letterarie* [1965], Torino, Einaudi, 1989⁴, pp. 60-72

Avanguardia e mediazione, in Id., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e istituzioni letterarie* [1965], Torino, Einaudi, 1989⁴, pp. 73-83

FOSTER, Hal:

The Return of the Real. The Avant-garde at the end of the Century, Cambridge, MIT Press, 1996 (*Il ritorno del Reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, trad. Barbara Carneglia, Milano, Postmedia, 2006)

FOSTER, Hal - KRAUSS, Rosalind - BOIS, Yve-Alain - BUCHLOH, Benjamin:

Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism, Londra, Thames & Hudson, 2005 (*Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Bologna, Zanichelli, 2006)

FOUCAULT, Michel:

L'Ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970, Parigi, Gallimard, 1971 (*L'ordine del discorso. I meccanismi sociali di controllo e di esclusione della parola*, trad. Alessandro Fontana, Torino, Einaudi, 1972)

FRABETTI, Federica:

Postumano, in *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Roberta Coglitore e Federica Mazzarra, Roma, Meltemi, 2004, pp. 338-343

FUKUYAMA, Francis:

The End of History and the Last Man [1989], Londra, Penguin, 1992 (*La fine della storia e l'ultimo uomo*, trad. Delfo Ceni, Milano, Rizzoli, 1990)

FUSILLO, Massimo:

Estetica della letteratura, Bologna, il Mulino, 2009

Feticci, Bologna, il Mulino, 2012

GADAMER, Hans-Georg:

Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen, Mohr, 1960 (trad. Gianni Vattimo, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983)

GAMBARO, Fabio:

Invito a conoscere la neoavanguardia, Milano, Mursia, 1993

GANERI, Margherita:

Postmodernismo, Milano, Bibliografica, 1998

Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno, Lecce, Manni, 1999

GENETTE, Gerard:

Figures, Parigi, Éditions du Seuil, 1966 (*Figure. Retorica e strutturalismo*, trad. Franca Mado-
nia, Torino, Einaudi, 1969)

Figures III. Discours du récit, Parigi, Éditions du Seuil, 1972 (*Figure III. Discorso del racconto*,
trad. Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976)

Palimpsestes. La littérature au second degré, Parigi, Éditions du Seuil, 1982 (*Palinsesti. La let-
teratura al secondo grado*, trad. Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997)

GIALLORETO, Andrea:

I cantieri dello sperimentalismo. Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro Novecento, Milano,
Jaka Book, 2013

GINZBURG, Carlo:

Spie. Radici di un paradigma indiziario, in Id., *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*, Torino,
Einaudi, 1986, pp. 158-209

GOLDMANN, Lucien:

Les deux avant-gardes, in «Meditations», 4, 1961-62, pp. 63-83 (*Le due avanguardie* in Id., *Le
due avanguardie e altre ricerche sociologiche*, a cura di Paolo Fabbri, Urbino, Argalia,
1966, pp. 27-56)

Pour une sociologie du roman, Parigi, Gallimard, 1964 (*Per una sociologia del romanzo*, trad.
Giacarlo Buzzi, Milano, Bompiani, 1967)

GOLINO, Enzo:

Per una poetica del «Salto mortale», in «L'illuminista», 17-18, IV, pp. 189-195

GREENBLATT, Stephen:

Shakespearean Negotiations, Oxford, Clarendon Press, 1988

Il Nuovo Romanzo

GRIMM, Reinhold:

Marc Saporta: the novel as card game, «Contemporary Literature», vol. 19, n. 3, 1978, pp. 280-299

GUARNERO, Franco

Come si scrive un romanzo post-moderno. Sei conversazioni tra I protagonisti, Padova, Panda, 1984

GUERS, Yvonne:

La Technique romanesque chez Alain Robbe-Grillet, in «The French Review», Vol. 35, No. 6, 1962, pp. 570-577

GUGLIELMI, Angelo:

Vero o falso, Milano, Feltrinelli, 1968

Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana, Milano, Bompiani, 2010

GUGLIELMI, Guido:

Letteratura come sistema e come funzione, Torino, Einaudi, 1967

La prosa italiana del Novecento, vol. II, Torino, Einaudi, 1998

HABERMAS, Jürgen:

Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus, Francoforte, Suhrkamp, 1973 (*La crisi della razionalità nel capitalismo maturo*, trad. Giorgio Backhaus, Roma-Bari, Laterza, 1975)

La costellazione postnazionale. Mercato globale, nazioni e democrazia, trad. Leonardo Ceppa, Milano, Feltrinelli, 1999 (raccolge i saggi *Die postnationale Konstellation - Politische Essays*, Francoforte, Suhrkamp, 1998, e *Der Europäische Nationalstaat unter dem Druck der Globalisierung*, in «Blätter für deutsche und internationale Politik», aprile 1999, pp. 425-436)

HASSAN, Ihab:

The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature, New York, Oxford University Press, 1971

HAYMAN, David:

Double-Distancing: An Attribute of the "Post-Modern" Avant-Garde, in «NOVEL: A Forum on Fiction», Vol. 12, No. 1, Autunno 1978, pp. 33-47

HEBDIGE, Dick:

Subculture. The Meaning of Style, Londra, Routledge, 1979 (*Subcultura. Il fascino di uno stile innaturale*, trad. Pier Luigi Tazzi, Genova, Costa & Nolan, 1979)

HEIDEGGER, Martin:

Sein und Zeit, Tubinga, Max Niemeyer, 1927 (*Essere e Tempo*, trad. Alfredo Marini, Milano, Mondadori, 2011)

Bauen Wohnen Denken in Id., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Neske, 1954, pp. 145-162 (*Costruire abitare pensare*, in Id., *Saggi e discorsi*, trad. Gianni Vattimo, Milano, Mursia, 1976, pp. 96-108)

HENRIOT, Émile:

Le nouveau roman. La jalousie d'Alain Robbe-Grillet, Tropismes de Nathalie Sarraute, «Le Monde», 22 maggio, 1957, pp. 8-9

HERSANT, Yves:

Le roman contre le romanesque, in «L'Atelier du roman», 6, 1996, pp. 145-153 (*Il romanzo contro il romanzesco*, in *Romanzo e romanzesco*, traduzione e cura di Massimo Rizzante, Pesaro, Metauro, 2004, pp. 7-22)

HOFFMAN, Gerhard:

From modernism to postmodernism. Concepts and strategies of Postmodern American Fiction, Amsterdam-New York, Radopi, 2005

HOLQUIST, Michael:

Metaphysical detective stories in post-war fiction, «New Literary History», Vol. 3, No. 1, 1971, pp. 135-156

HONNEF, Klaus:

Pop Art, ed. it. a cura di Francesca Del Moro, trad. Fabio Regattin, Colonia, Taschen, 2005

HORKHEIMER, Max – ADORNO, Theodor:

Dialektik der Aufklärung [1944], Francoforte, S. Fischer, 1969 (*Dialettica dell'illuminismo* [prima ed. it. 1966], trad. Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1997⁴)

HORSLEY, Lee:

Twentieth-Century Crime Fiction, New York, Oxford University Press, 2005

HOWE, Irving:

Politics and the novel, New York, Horizon Press, 1957 (*Politica e romanzo*, trad. Giulio de Angelis, Milano, Lerici, 1962)

HUIZINGA, Johan:

Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spelelement der cultuur, Haarlem, Tjeenk Willink, 1938 (*Homo ludens* [prima ed. It. 1972], trad. di Corinna van Schendel, Torino, Einaudi, 2002²)

HUTCHEON, Linda:

The outer limits of the novel: Italy and France, in «Contemporary Literature», vol. 18, n. 2, 1977, pp. 198-216

Narcissistic Narrative. The metafictional paradox, Waterloo (Ontario), Wilfrid Laurier University Press, 1980

A poetics of postmodernism. History, theory, fiction, New York, Routledge, 1988

HUYSEN, Andreas:

The postmodern reader, Albany, State of New York University Press, 1993

IACOLI, Giulio:

La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee, Roma, Carocci, 2008

ILARDI, Emiliano:

Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard, Roma, Meltemi, 2005

Inchiesta sulle nuove tecniche narrative, in «il verri», n. 1, febbraio 1960, pp. 65-89

ISER, Wolfgang:

Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, Monaco, Wilhelm Fink, 1976 (*L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, trad. (dall'inglese *The act of reading* [1978]) di Rodolfo Granafei e Chiara Dini, Bologna, il Mulino, 1987)

JAMESON, Fredric:

Il Nuovo Romanzo

- Marxism and Form*, Princeton, Princeton University Press, 1971 (*Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura nel Ventesimo Secolo*, trad. Renzo Piovesan, Maria Zorino, rev. Giancarlo Mazzacurati, Napoli, Liguori, 1975)
- Postmodernism or the Cultural Logic of Capitalism* [1984], Durham, Duke University Press, 1991 (*Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. Massimiliano Manganelli, Roma, Fazi, 2007)
- The Cultural Turn. Selected Writing on Postmodern (1983-1998)*, London-New York, Verso, 1998
- A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, New York, Verso, 2002 (*Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*, introduzione di Carla Benedetti, trad. Barbara Gastaldello e Elena Marongiu, Milano, Sansoni, 2003)
- JANNIDIS, Fotis *et alii* (a cura di):
Narratologia. Contributions to Narrative Theory, Berlino - New York, Walter de Gruyter, 2009
- JANSEN, Monica:
Tradizione del nuovo o novità della tradizione? Avanguardia e postmoderno messi a confronto in occasione della morte del Gruppo 63, in «Italies Narrativa», 1997, 5-26
Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità, Firenze, Franco Cesati, 2002
- JANVIER, Ludovic:
Une parole exigeante. Le Nouveau Roman, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1964
- JAUSS, Hans Robert:
Literaturgeschichte als Provokation, Francoforte, Suhrkamp, 1970 (*Storia della letteratura come provocazione*, a cura di Piero Cresto-Dina, Torino, Bollati Boringhieri, 1999)
Die literarische Postmoderne. Rückblick auf eine umstrittene Epochenschwelle, in «Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste», 4, 1990, pp. 310-332. (*Postmoderno letterario. Sguardo retrospettivo su una controversa "soglia epocale"*, traduzione di Nicola Squicciarino, in «Iride», n. 11, 1994, pp. 3-21)
- JENCKS, Charles:
The Language of Post-Modern Architecture, New York, Rizzoli, 1977
- JOHANSSON, Franz (a cura di):
Robbe-Grillet, la déconstruction du roman. Les Gommès, La Jalousie, Parigi, Press Universitaire de France, 2010
- KAPLAN, Patricia:
On Jasper Johns' According to What, in «Art Journal», 3, 1976, pp. 247-250
- KERMODE, Frank:
The Sense of an Ending. Studies in the theory of fiction, New York, Oxford University Press, 1967 (trad. Giorgio Montefoschi, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli, 1972)
- KING, Geoff:
New Hollywood Cinema. An Introduction, New York, Columbia University Press, 2002 (*La nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, trad. Paola Pace, Torino, Einaudi, 2004)

KON, Igor:

La fenomenologia della crudeltà, in «L'illuminista», 17-18, IV, pp. 203-216

KRACAUER, Siegfried:

Soziologie als Wissenschaft, Der Detektiv-Roman, Dresda, Sibyllen-Verlag, 1922 (*Saggi di sociologia critica. Sociologia come scienza, sociologia del romanzo poliziesco*, trad. di Ursula Bavay, Antonella Gargano, Carlo Serra Borneto, Bari, De Donato, 1975)

KRIM, Seymour (a cura di):

The Beats, New York, Gold Medal Books, 1960 (*I Beats*, trad. e prefazione di Marisa Bulghe-roni, Milano, Lerici, 1966)

KRISTEVA, Julia:

Au risque de la pensée, prefazione di Marie-Christine Navarro, Éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, 2001 (*Il rischio del pensare*, intervista di Marie-Christine Navarro, trad. e cura Elisabetta Convento, Genova, il nuovo melangolo, 2006)

KRYSINSKI, Wladimir:

Il romanzo e la modernità, trad. di Massimiliano Manganelli, prefazione di Francesco Muzioli, Roma, Armando, 2003

LACAN, Jacques:

Écrits, Parigi, Éditions du Seuil, 1966 (*La cosa freudiana e altri scritti*, trad. Giacomo Contri, Torino, Einaudi, 1972)

LA POLLA, Franco:

Un posto nella mente. Il nuovo romanzo americano: 1962-1982, Ravenna, Longo, 1983

LEENHARDT, Jacques:

Lecture politique du roman. «La Jalousie» d'Alain Robbe-Grillet, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1972 (*Lettura politica di un romanzo. La Jalousie di Alain Robbe-Grillet. Strutture formali e ideologia nel Nouveau Roman*, trad. di Roberto Esposito, Napoli, Liguori, 1974)

LEONETTI, Francesco:

Un'analisi semantica, IV: Antico e postmoderno, in «Paragone», n. 136, aprile 1961, pp. 123-133

LIGAS, Pierluigi:

Microcosmi. Da Alain-Fournier a Claude Simon. Sguardi critici tra biografie e opere, Verona, Libreria Universitaria, 1992

LODGE, David:

The Art of Fiction, Londra, Martin Secker & Warburg Ltd., 1992 (*L'arte della narrativa*, trad. Mary Buckwell, Rosetta Palazzi, Milano, Bompiani, 1995)

LUKÁCS, György:

Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik, Berlino, Cassirer, 1920 (*Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, trad. di Francesco Saba Sardi, introduzione di Lucien Goldmann, Milano, Sugar, 1962)

LUNETTA, Mario:

William Gaddis, in Id., *La scrittura precaria*, Latina, Di Mambro, 1972, pp. 138-140

LUPERINI, Romano:

Il Nuovo Romanzo

- La società di massa e i metodi critici attuali*, in *Critica e società di massa*, a cura di Giuseppe Petronio e Ullrich Schulz-Bushhaus, Trieste, Lint, 1983, pp. 411-414
- Postmodernità e postmodernismo. Breve bilancio del secondo Novecento*, in Id., *Controttempo*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 169-178
- LYOTARD, Jean-François:
La condition postmoderne. Rapport sur le savoir, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1979 (trad. Carlo Formenti, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* [prima ed. it. 1981], Milano, Feltrinelli, 2006¹⁷)
- MAGRIS, Claudio:
È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?, in *Il romanzo. La cultura del romanzo*, a cura di Franco Moretti, vol. I, Torino, Einaudi, 2001, pp. 869-880
- MALDONADO, Tomás:
Il futuro della modernità, Milano, Feltrinelli, 1987
- MALERBA, Luigi:
L'epoca del non-lettore [1994], intervista a cura del Gruppo "Laboratorio", «L'illuminista», nn. 17-18, 2006, pp. 63-76
- Solo critiche d'amore*, intervista a cura di Dorian Fasoli, in «Capitulum», gennaio 2006; ora in «L'illuminista», nn. 17-18, dicembre 2006, pp. 77-80
- MANDEL, Ernest:
Delightful Murder. A Social History of the Crime Story, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985 (*Delitti per diletto. Storia sociale del romanzo poliziesco*, Milano, trad. Bruno Arpaia, prefazione di Giorgio Galli, postfazione di Vittorio Spinazzola, Interno Giallo, 1990)
- MARCUSE, Herbert:
Das Ende der Utopie, Berlino, Verlag Peter von Maikowski, 1967 (trad. Saverio Vertone, *La fine dell'utopia*, Bari, Laterza, 1968)
- MARGUATI, Livio:
Neoavanguardia, in Id., *Dall'avanguardia storica all'underground. Il ruolo dell'avanguardia letteraria e artistica del Novecento*, Firenze, Bulgarini, 1973, pp. 98-111
- MARTIGNONI, Clelia:
Il romanzo d'esordio, «Le armi l'amore», in «Strumenti critici» 116, XXXIII, 1, gennaio 2008, pp. 11-24
- MARTINI, Stelio Maria:
Breve storia dell'avanguardia, Napoli, Nuove Edizioni, 1988
- Tramonto della parola*, Roma, Bulzoni, 1999
- MARX, Karl:
Der achtzehnte Brumaire des Louis Napoleon, in «Die Revolution», 1952, n. 1 (*Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*, a cura di Giorgio Giorgetti, trad. Palmiro Togliatti, Roma, Editori Riuniti, 1964)
- Zur Kritik der politischen Ökonomie*, Berlino, Franz Duncker, 1959 (*Per la critica dell'economia politica* [prima ed. it. 1973], introduzione di Maurice Dubb, trad. Emma Cantimori Mezzomonti, Roma, Editori Riuniti, 1993⁴)
- MASCHERONI, Silvia – TINTI, Bianca:

- Il gioco dell'oca. Un libro da leggere, da guardare, da giocare*, Milano, Bompiani, 1981
- MASSIDDA, Luca:
Modernismo/Postmodernismo, in *Dicotomie del moderno*, a cura di Valeria Giordano e Luca Massidda, Napoli, Liguori, 2010, pp. 145-170
- MAURI, Paolo:
Luigi Malerba, Firenze, La Nuova Italia, 1977
Appunti "contro ragione", in *Letteratura tra consumo e ricerca*, a cura di Luigi Russo, Bologna, il Mulino, 1984, pp. 47-55
- MCHALE, Brian:
Postmodernist Fiction, London-New York, Routledge, 1987
- MCLUHAN, Marshall:
From cliché to archetype, New York, Viking, 1970
- MEROLA, Nicola:
Il "pasticciccio" di Gadda. Uno studio in giallo, Roma, Istituti di Studi Romani, 1978
- MICCINI, Eugenio – PIGNOTTI, Lamberto:
«*Dopotutto*» (Atti del Convegno "Arte e Comunicazione", Firenze maggio 1963), inserto di «Letteratura», 67-68, 1964, a cura di Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti, pp. 144-160
- MILLER, Hillis Joseph:
The Ethics of Reading, New York, Columbia University Press, 1987 (*L'etica della lettura*, trad. Paolo Prezzavento e Gino Scatasta, introduzione Vita Fortunati e Giovanna Franci, Modena, Mucchi, 1989)
- MINOGUE, Valerie:
The Workings of Fiction in "Les Gattes", in «The Modern Language Review», vol. 62, n. 3, 1967, pp. 430-442
- MODOLO, Elena – GIOVANNETTI, Alessandra:
Labirinti per imparare. Didattica del libro-game, Brescia, La Scuola, 2000
- MORRISSETTE, Bruce:
Oedipus and Existentialism: "Les Gattes" of Robbe-Grillet, in «Wisconsin Studies in Contemporary Literature», Vol. 1, No. 3, Autunno, 1960, pp. 43-73
Les Romans de Robbe-Grillet, prefazione di Roland Barthes, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1963
Games and game structures in Robbe-Grillet, in «Yale French Studies», n. 41, 1968, pp. 159-167
International aspects of the Nouveau Roman, in «Contemporary Literature», vol. 11, n. 2, 1970, pp. 155-168
- MORROCCHI, Giuseppe:
Scrittura visuale. Ricerche ed esperienze nelle avanguardie letterarie, Messina-Firenze, D'Anna, 1978
- MURPHY, Richard:
Theorizing the avant-garde. Modernism, expressionism, and problem of postmodernity, Cambridge University Press, Cambridge 1999
- MUZZIOLI, Francesco:

Il Nuovo Romanzo

- Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982
- Malerba. *La materialità dell'immaginazione*, Roma, Bagatto Libri, 1988
- Le teorie della critica letteraria* [1994], Carocci, Roma 2005²
- L'alternativa letteraria*, Roma, Meltemi, 2001
- Le strane allegorie del narratore*, in «L'illuminista», nn. 17-18, 2006, pp. 113-125
- Le tendenze narrative della neoavanguardia*, in *Narrativa italiana degli anni Sessanta e Settanta*, a cura di Gillian Ania e John Butcher, Napoli, Dante & Descartes, 2007, pp. 17-34
- Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek, 2013
- NATOLI, Salvatore:
La verità in gioco. Scritti su Foucault, Milano, Feltrinelli, 2005
- NEALON, Jeffrey:
Double reading. Postmodernism after Deconstruction, Ithaca – Londra, Cornell University Press, 1993
- NEBULONI, Roberto:
Riflessività e coscienza simbolica, Milano, Vita & Pensiero, 2006
- NEL, Philip:
The avant-garde and American Postmodernity, Jackson, University press of Mississippi, 2002
- NICORA, Flaminia:
Il dibattito sul romanzo in Gran Bretagna: gli anni '60/'70, Genova, il melangolo, 1993
- NOGUEZ, Dominique:
La littérature aujourd'hui, «Etudes françaises», vol. 6, n. 1, 1970, pp. 91-95
- OLSON, Charles – CREELEY, Robert:
The Complete Correspondence, edited by George Butterick, Vol. 7, Boston, Black Sparrow Press, 1987
- ORACE, Stephanie:
Le chant de l'arabesque. Poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon, Amsterdam – New York, Rodopi, 2005
- OUELLET, Pierre :
LE TEMPS D'APRÈS l'histoire e le postmodernisme, in «Tangence», n. 39, 1993, pp. 112-131
- OXENHANDLER, Neal :
Toward the New Aesthetic, in «Contemporary Literature», 2, 1970, pp. 169-191
- PADUANO, Guido:
Edipo. Storia di un mito, Roma, Carocci, 2008
- PALERMO, Antonio:
La tessera e il «Puzzle». La letteratura della sociologia, Napoli, Guida, 1979
- PAMPALONI, Geno:
Lucifero passa all'avanguardia, in Id., *Il critico giornaliero. Scritti militanti di letteratura 1948-1993*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, pp. 267-271
- PANELLA, Giuseppe:
Alberto Arbasino, Milano, Cadmo, 2000
- PASOLINI, Pier Paolo:
Scritti corsari, Garzanti, Milano 1975

PEDULLÀ, Walter:

La letteratura del benessere [1968], Roma, Bulzoni, 1973²

La metamorfosi del cerchio [1975], in «L'illuminista», nn. 17-18, pp. 217-134

PERNIOLA, Mario:

Il metaromanzo, Milano, Silva, 1966

Transiti. Filosofia e perversione, Roma, Castelveccchi, 1998

Warhol e il post-moderno, in Id., *L'arte e la sua ombra*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 37-48

PETRILLO, Maria Giovanna:

Il personaggio di Alain Robbe-Grillet, Fasano, Schena, 2006

PETRILLI, Raffaella:

Il detective e le parole. Le strutture semantiche del "giallo", Troina, Città Aperta, 2004

PETRONIO, Giuseppe:

Postmoderno?, intervento inaugurale dell'omonimo convegno (Trieste 28-29 dicembre 1998) organizzato da Istituto Gramsci Friuli-Venezia Giulia e da Fucine mute, in «Fucine mute» n. 4, reperibile in: <http://www.fucine.com/article.php?url=archivio/fm04/petronio.htm&articleid=67>

PETRONIO, Giuseppe (a cura di):

Il punto su: il romanzo poliziesco, a cura di Giuseppe Petronio, Roma-Bari, Laterza, 1985

PIER, John – BERTHELOT, Francis:

Narratologies Contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit, Parigi, Éditions des archives contemporaines, 2010

PIGNOTTI, Lamberto:

Il fronte popolare delle neoavanguardia, in «Il portico», 4-5, 1965

La suggestione di Gordon Flash, in «Marcatre», 11-13, 1965, pp. 107-109

PINGAUD, Bernard:

L'École du refus, in «Esprit», n. speciale, luglio-agosto 1958, pp. 55-59.

PISCHEDDA, Bruno:

Il romanzo: la pienezza del postmoderno, in *Che fine ha fatto il postmoderno*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, il Saggiatore, 2004

Modernità del postmoderno, in «Belfagor», n. 5, 30 settembre 1997, pp. 579-588

PISELLI, Francesco:

Mallarmé e l'estetica, Milano, Mursia, 1969

POGGIOLI, Renato:

Teoria dell'arte d'avanguardia, Bologna, il Mulino, 1962

POLICASTRO, Gilda:

Sanguineti, Palermo, Palumbo, 2009

POLILLO, Roberto:

Lo strumento invadente, in *Attenzione al potenziale!*, a cura di Brunella Eruli, Firenze, Marco Nardi, 1994, pp. 189-208

PRIVILEGGIO, Nicolò:

La città come testo critico, in *La città come testo critico*, a cura dello stesso, Milano, Franco Angeli, 2008, pp. 127-141

PUNZI, Arianna:

Il Nuovo Romanzo

Tristano. *Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2005

PYNCHON, Thomas:

Introduction in Id., *Slow Learner. Early Stories*, London, Cape, 1985 (*Introduzione* a Id., *Un lento apprendistato*, trad. Roberto Cagliero, Roma, e/o, 1988, pp. 5-24)

RABATÉ, Jean-Michel:

Una lingua straniata. Gli stili del modernismo, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. I, *La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 747-773

RACCANELLO, Manuela - BENELLI, Graziano:

Introduzione al romanzo di Claude Simon, Triste, Tornasole, 1993

RAFFAELI, Massimo:

Nota introduttiva a S. Bruno, *L'allenatore*, Milano, Baldini&Castoldi, 2003, pp. 7-11

RICARDOU, Jean:

Problèmes du nouveau roman, Parigi, Éditions du Seuil, 1967

Pour une théorie du nouveau roman, Parigi, Éditions du Seuil, 1971

Le nouveau roman. Suivi de Le raison de l'ensemble [1973], Parigi, Éditions du Seuil, 1990²

RICEUR, Paul:

Philosophies critiques de l'histoire, in Guttorm Fløistad, *Philosophical Problems Today*, Londra, Kluwer, 1994, pp. 139-201 (*Filosofie critiche della storia. Ricerca, spiegazione, scrittura* [prima ed. it. 1994], trad. e cura Luca Maria Possati, Bologna, CLUEB, 2010)

RINALDI, Rinaldo:

Arbasino o della superficie, in Id., *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gadadiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985, pp. 178-256

RISSET, Jacqueline:

Prefazione all'edizione francese del 1972, in Nanni Balestrini, *Tristano*, Roma, Derive & Ap-prodi, 2007², pp. XVII-XX

ROBBE-GRILLET, Alain:

Pour un nouveau roman, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1961 (*Il nouveau roman*, trad. Luciano De Maria e Marcello Militello, introduzione Luciano De Maria, Milano, Sugar, 1965)

Le miroir qui revient, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1984 (*Lo specchio che ritorna* [prima ed. it. 1985], Milano, Spirali, 2005²)

Pourquoi j'aime Barthes, Parigi, Bourgois, 1978 (*Perché amo Barthes*, trad. Anna Morpurgo, Archinto, Milano, 2004)

ROLLO, Alberto:

Gli sbarchi del postmoderno in Italia, in *Che fine ha fatto il postmoderno*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, il Saggiatore, 2004, pp. 18-25

ROATO, Laura – STORCHI, Simona (a cura di):

Da Calvino agli ipertesti. Prospettive della postmodernità nella letteratura italiana, Firenze, Franco Cesati, 2002

RORTY, Richard:

Objectivity, Relativism, and Truth. Philosophical Papers, Cambridge, Cambridge University Press, 1991 (*Scritti filosofici I*, a cura di Aldo Giorgio Gargani, trad. Massimo Marraffa, Bari, Laterza, 1994)

Essay on Heidegger and Others. Philosophical Papers Vol. II, Cambridge, Cambridge University Press, 1991 (*Scritti filosofici II*, a cura di Aldo Giorgio Gargani, trad. Barbara Agnese, Roma-Bari, Laterza, 1993)

ROSSI, Aldo:

Letteratura e civiltà industriale, in «Paragone», n. 144, dicembre 1961, pp. 107-120

ROUDAUT, Jean:

Michel Butor ou le livre futur, Parigi, Gallimard, 1964 (*Il libro futuro. Saggio su Michel Butor*, trad. Sandra Menzella, Torino, Einaudi, 1970)

RUBINO, Gianfranco:

Spazi naturali, spazi culturali, in *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, a cura di Flavio Sorrentino, Roma, Armando, 2010, pp. 39-52

SABATO, Ernesto:

El Escritor y sus Fantasmas, Buenos Aires, Aguilar, 1963 (*Lo scrittore e i suoi fantasmi* [prima ed. it. 1979], trad. di Luis Dapelo, Roma, Meltemi, 2000²)

SAINT-GELAIS, Richard:

«*Détection science-fictionnelles*», in «Tangence», n. 38, 1992, pp. 74-84

SAINT-MARTIN, Fernand:

Lucien Goldmann et le nouveau roman, «Liberté», vol. 8, n. 4, 1966, pp. 94-101

SANGUINETI, Edoardo:

Ideologia e linguaggio [1965], Milano, Feltrinelli, 2001³

Lettere dagli anni Cinquanta, a cura di Niva Lorenzini, Genova, De Ferrari, 2009

Cultura e realtà, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2010

Rap e poesia, in

<<http://www.iperbole.bologna.it/iperbole/boll900/sanguin.htm>>

SARRAUTE, Nathalie:

L'ère du soupçon, Parigi, Gallimard, 1956 (*L'età del sospetto. Saggi sul romanzo*, trad. Guido Guglielmi, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1959; parzialmente tradotto anche in *Conversazione e sottoconversazione* in Ead., *Ritratto d'ignoto. Tropismi. Conversazione e sottoconversazione*, prefazione di Jean Paul Sartre, trad. Oreste Del Buono, Milano, Feltrinelli, 1959, pp. 257-286)

SCHUNEMANN, Dietrich:

From Collage to the Multiple. On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde, in *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*, a cura dello stesso, Amsterdam - New York, Rodopi, 2005, pp. 15-48

SCHNELLE, Nils:

"The French Lieutenant's Woman" - Themes, Narrative Perspective, and the Meaning of the Main Characters' Relationship, Monaco, Grin verlag, 2006

SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich:

Critica e recupero dei generi – Considerazioni sul «Moderno» e sul «Postmoderno», «Problemi», n. 101, gennaio-aprile, 1995, pp. 4-5

SCUDERO, Domenico:

Avanguardia nel presente, Roma, Lithos, 2000

SHERZER, Dina:

Il Nuovo Romanzo

- Serial Constructs in the Nouveau Roman*, in «Poetics Today», n. 3, 1980, pp. 87-106
- SICA, Gabriella:
Sanguineti, Firenze, La Nuova Italia, 1974
- SOLLERS, Philippe:
Sur le materialisme, Parigi, Éditions du Seuil, 1974 (*Sul materialismo*, trad. e prefazione di Pier Aldo Rovatti, Feltrinelli, Milano, 1973)
- SONTAG, Susan:
Against Interpretation and Other Essays, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1966, (*Contro l'interpretazione* [prima ed. it. 1967], trad. Ettore Capriolo, Milano, Mondadori, 1998²)
- TAPIÉ, Michel:
Un art autre, Parigi, Giraud, 1952
Tel Quel. Théorie d'ensemble, Parigi, Éditions du Seuil, 1968
- TODOROV, Tzvetan:
Poétique de la prose [1971], Parigi, Éditions du Seuil, 1992³, (*Poetica della prosa* [prima ed. it. 1989], trad. Elisabetta Ceciarelli, Milano, Bompiani, 1995³)
- TOLOMELLI, Marta:
Sull'origine antropologica della Mimesis, in Ead. et al., *Mimesis, origine, allegoria*, Firenze, Alina, 2002, pp. 7-30
- TOURAINÉ, Alain:
Critique de la modernité, Parigi, Fayard, 1992 (*Critica della modernità*, trad. Francesco Sirca, Milano, Il Saggiatore, 1993)
- TRICOMI, Alessandro:
Crisi delle testualità, esplosione della biblioteca. La nascita del postmoderno in Italia, in «Allegoria» n. 44, maggio-agosto 2003, pp. 35-60
- TURI, Nicola:
Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007
- TURCHETTA, Gianni:
Il punto di vista, Roma-Bari, Laterza, 1999
- TUSINI, Serena:
Il romanzo post-storico, in «Allegoria», n. 47, 2004, pp. 47-66
- VATTIMO, Gianni:
La fine della modernità [1985], Milano, Garzanti, 1999³
La società trasparente [1989], Milano, Garzanti, 2000
- VECCHI, Maria Luisa:
Alberto Arbasino, Firenze, La Nuova Italia, 1980
- VENTURI, Robert - SCOTT BROWN, Denise - IZENOUR, Steven:
Learning from Las Vegas, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1972
- VETRI, Lucio:
Letteratura e caos, Mursia, Milano 1992
- VOLONTERIO, Guglielmo:
Enrico Filippini tra i "giochi linguistici", in «Cartevive», XX, 2, dicembre 2009, pp. 136-159
- VOLLENWEIDER, Alice:

In principio, il linguaggio del "Serpente", in «L'illuminista», 17-18, IV, pp. 249-254

WAGNER, Frank - DUGAST-PORTES, Francine (a cura di):

Lectures de Robbe-Grillet. Les Gommages, La Jalousie, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010

WAUGH, Patricia:

Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction, Londra, Methuen, 1984

WEBER, Luigi:

Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia del secondo Novecento italiano, Bologna, il Mulino, 2007

WESTPHAL, Bertrand:

Postmodernismo e letteratura, in *Mappe della letteratura europea e mediterranea III. Da Gogol' al postmoderno*, a cura di Gian Mario Anselmi, introduzione di Antonio Prete, Milano, Mondadori, 2001, pp. 311-336

La Géocritique. Réel, fiction, espace, Parigi, Les Éditions de Minuit, 2007 (*Geocritica*, trad. Lorenzo Flabbi, Roma, Armando, 2009)

WHITE, Hayden:

The Value of Narrativity in the Representation of Reality, «Critical Inquiry», Vol. 7, No. 1, Autunno 1980, pp. 5-27 (*Il valore della narratività nella rappresentazione della realtà*, in Id., *Storia e narrazione*, traduzione e cura Daniela Carpi, Ravenna, Longo 1999, pp. 37-63)

WITTGENSTEIN, Ludwig:

Philosophische Untersuchungen, Oxford, Basil Blackwell, 1953 (*Ricerche filosofiche* [prima ed. it. 1967], trad. Renzo Piovosan e Mario Trincherò, a cura di Mario Trincherò, Torino, Einaudi, 1999³)

WLASSICS, Tibor:

La Percezione onirica: Lettura Del Capriccio Italiano Di Edoardo Sanguineti, in «MLN», Vol. 88, No. 1, gennaio 1973, pp. 111-124

YOUNG, Robert C. J.:

White Mythologies. Writing History and the West [1990], Londra e New York, Routledge, 2004² (*Mitologie bianche. La scrittura della storia e l'Occidente*, trad. Antonio Perri e Mattia Bilardello, Roma, Meltemi, 2007)

ZATTI, Susanna:

Il pop art e l'Italia, in *Il pop art e l'Italia*, a cura di Rossana Bossaglia e Susanna Zatti, Milano, Mazzotta, 1983, pp. 13-22

ZAVARZADEH, Mas'ud:

The Apocalyptic Fact and the Eclipse of Fiction in Recent American Prose Narratives, in «Journal of American Studies», No. 1, 1975, pp. 69-83

ZINNA, Alessandro:

Le interfacce degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti, Roma, Meltemi, 2004

ŽIŽEK, Slavoj:

The Plague of Fantasies, Londra-New York, Verso, 1997 (*L'epidemia dell'immaginario*, a cura di Marco Senaldi, trad. Gabriele Illarietti e Marco Senaldi, Roma, Meltemi, 2004)

How to Read Lacan, Londra, Granta Books, 2006 (*Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, trad. Marta Nijhuis, Torino, Bollati Boringhieri, 2009)

Il Nuovo Romanzo

First as Tragedy, Then as Farce, Londra-New York, Verso, 2009 (*Dalla tragedia alla farsa*, trad. Cinzia Arruzza, Milano, Salani- Ponte alle Grazie, 2010)

Living in the End Times, Londra-New York, Verso, 2010 (*Vivere alla fine dei tempi*, trad. Carlo Salzani, Milano, Salani-Ponte alle Grazie, 2011)

Indice dei nomi

- Abbott, Edwin Abbott; 169
Adorno, Theodor Wiesengrund; 36; 59n; 65n;
75n; 206 e n; 248
Albani, Paolo; 208 e n
Albérès, René Marill; 122n
Albers, Joseph; 60n
Alighieri, Dante; 37n
Almansi, Guido; 235 e n
Amis, Martin; 238n
Anceschi, Luciano; 24; 91; 92n
Anderson, Perry; 37
Angeli, Franco; 82
Angeli, Giovanna; 16n
Anselmi, Gian Mario; 30n
Aragona, Raffaele; 208n
Arbasino, Alberto; 44n; 55n; 81n; 82n; 89;
108; 112; 113; 116; 135; 150; 153 e n; 168
e n; 169 e n; 170 e n; 171 e n; 172 e n; 173;
174n; 175 e n; 176 e n; 177n; 178; 179 e n
Argan, Giulio Carlo; 227 e n
Arruzza, Cinzia; 72n
Artaud, Antonin; 172; 211
Asor Rosa, Alberto; 90n
Attali, Jacques; 203n
Bachtin, Michail Michailovič; 237
Baldacci, Luigi; 110n; 159 e n
Balestrini, Nanni; 40 e n; 43n; 48; 82; 89; 107;
109; 111; 115; 137n; 139; 187n; 204 e n;
205; 206 e n; 207 e n; 224; 227
Ballerini, Luigi; 75n
Balzac, Honoré de; 87; 93n; 127; 226n
Barbato, Andrea; 89; 90n
Bàrberi Squarotti, Giorgio; 212 e n; 214; 215n
Barbolini, Roberto; 105 e n; 107
Barilli, Renato; 16n; 21n; 27n; 31 e n; 32 e n;
42; 79n; 131n
Baroni, Raphaël; 121n; 122n; 125 e n
Barth, John; 40n; 88; 89n; 96; 97; 99n; 100; 101;
103; 104 e n; 106; 107; 153; 187n; 248;
Barthelme, Donald; 11; 100; 103; 107; 143n
Barthes, Roland; 11; 25; 49; 70n; 71n; 93; 94;
120 e n; 122; 200n; 215 e n; 216 e n; 232n
Baruchello, Gianfranco; 111
Bassani, Giorgio; 96; 176; 187n
Baudelaire, Charles; 16; 17 e n; 34; 37
Baudrillard, Jean; 22; 69; 77 e n; 80; 81n; 82n;
109 e n; 147 e n; 149; 150n; 168
Baudry, Jean-Louis; 27
Bauman, Zygmunt; 19n
Beaulé, Sophie; 64
Beckett, Samuel; 50; 51; 63n; 108 e n; 181
Bell, Daniel; 62n
Bellotto, Bruno; 200n
Benedetti, Carla; 30n; 47n
Benelli, Graziano; 217n
Benjamin, Walter; 16; 17n; 24; 71n
Benson, Ben; 210
Berengo Gardin, Gianni; 201n
Bernal, Olga; 181 e n
Bertens, Hans; 102n
Bertozzi, Gabriel-Aldo; 63n
Bertrand, Michel; 127 e n
Bettini, Filippo; 16n; 20n
Bianciardi, Luciano; 170n; 176n
Blanc, Louis Jean Joseph Charles; 148n
Blanchot, Maurice; 93; 122
Bloch, Marc; 216 e n
Bloch-Michel, Jean; 26 e n; 106 e n
Bloom, Harold; 183 e n
Boccioni, Umberto; 43n
Bois, Yve-Alain; 73n
Bolla, Elisabetta; 175 e n
Bolter, Jay David; 200 e n
Bonito Oliva, Achille; 14n; 15n; 66n
Booth, Wayne Clemens; 177 e n; 181 e n; 184
e n
Borelli, Massimiliano; 90n; 107n; 138 e n;
142n; 145n; 191; 192; 197n; 204n
Borges, Jorge Francisco Isidoro Luis; 101; 160;
169n; 203 e n

Il Nuovo Romanzo

- Boschetti, Anna; 52n; 65n
 Bossaglia, Rossana; 79n
 Botto, Margherita; 132n
 Bourneuf, Roland; 173n
 Brancaleoni, Claudio; 207n
 Brancati, Vitaliano; 176
 Brandi, Cesare; 16n
 Brasillach, Robert; 223n
 Brautigan, Richard; 103
 Brecht, Bertolt; 169
 Breton, André; 49n; 93
 Brocher, Sabine; 233 e n
 Brooks, Peter; 98n; 99n
 Brown, Norman Olivier; 61; 141 e n
 Bruno, Salvatore; 112; 113 e n; 116
 Buchloh, Benjamin; 73n
 Bulgheroni Marisa; 72n; 98
 Bürger, Peter; 18; 19n; 42
 Burroughs, William Seward; 61; 75n; 82; 87;
 98; 103; 105n; 107; 135 e n; 137n; 187n
 Butor, Michel; 51; 109n; 114; 144 e n; 173n;
 222; 223 e n; 224n; 235; 236 e n; 237n; 238
 e n; 239n; 240n; 241n
 Butterick, George; 53n
 Buttitta, Pietro Antonio; 43n
 Cacciari, Massimo; 152 e n; 153
 Cage, John; 60n; 67
 Cagliero, Roberto; 90n; 101 e n; 153
 Caillois, Roger; 195n
 Calinescu, Matei; 53; 54 e n; 56n; 59
 Calle-Gruber, Mireille; 167; 168n; 217 e n;
 218n; 223 e n; 225 e n
 Calvesi, Maurizio; 23n; 74; 75n; 77; 78n; 79n
 Calvino, Italo; 47n; 48n; 169n; 193; 194; 208n;
 209 e n; 210; 220 e n; 222 e n
 Camus, Albert; 25; 93; 94
 Capriolo, Ettore; 199n
 Carlino, Marcello; 16n; 20n
 Carneglia, Barbara; 37n
 Carravetta, Peter; 53n; 59n
 Cassinari, Flavio; 218n
 Cassola, Carlo; 96; 187n
 Castoriadis, Cornelius; 22
 Cattaneo, Giulio; 116 e n
 Caussidière, Marc; 148n
 Cayrol, Jean; 50
 Cecchi, Emilio; 16n; 177
 Ceciarelli, Elisabetta; 123n
 Cederna, Camilla; 92
 Celati, Gianni; 111; 112; 114 e n
 Céline, Louis-Ferdinand; 223n
 Celli, Giorgio; 89; 107; 111
 Ceni, Delfo; 20n
 Ceresa, Alice; 111
 Cervantes, Miguel de; 169
 Ceserani, Remo; 13 e n; 30n; 31n; 33 e n; 136
 Chambers, Iain; 71n
 Chierici, Enrico; 237n
 Chiurazzi, Gaetano; 14n; 22n
 Cirillo, Silvana; 166 e n
 Ciurlia, Sandro; 249n
 Clouard, Henri; 92
 Coglitore, Roberta; 60n
 Colangelo, Stefano; 46n
 Colombo, Furio; 89; 98; 112; 166 e n
 Comisso, Giovanni; 176
 Compagnon, Antoine; 61 e n; 63 e n; 65; 66n;
 82 e n
 Conrad, Joseph pseudonimo di Józef Teodor
 Nałęcz Konrad Korzeniowski; 153n
 Cortellessa, Andrea; 62 e n
 Corti, Maria; 90n; 91 e n; 95 e n
 Couégnas, Daniel; 153 e n
 Creeley, Robert; 53n
 Crosby, Theo; 72; 73
 Cukor, George; 196
 Curi, Fausto; 16n; 21n; 24n; 47n; 48 e n
 D'Agostini, Franca; 15n
 Dalmaso, Gianfranco; 59n
 Daniele, Daniela; 102 e n
 d'Annunzio, Gabriele; 32; 34n
 Dante, Joe; 244; 245
 Danto, Arthur Coleman; 32n; 133n
 Danton, Georges Jacques; 148n
 D'Antuono, Nicola; 169 e n; 176 e n; 179n
 Darío, Rubén pseudonimo di Félix Rubén
 Garcia Sarmiento; 34n
 De Angelis, Valentina; 174n
 Debenedetti, Antonio; 93n
 Debenedetti, Giacomo; 158n
 de Boisdeffre, Pierre; 93
 De Castris, Arcangelo Leone; 96 e n
 De Donato, Gigliola; 214 e n; 215n
 de Gennaro, Maria; 24n
 Deguise, Pierre; 236 e n
 Del Buono, Oreste; 32n; 112; 115 e n
 Deleuze, Gilles; 116; 150 e n; 152; 189 e n; 190
 e n
 Delfini, Antonio; 60
 De Maria, Luciano; 42n; 90 e n; 226 e n
 De Matteis, Carlo; 172 e n; 188 e n; 190n
 de Musset, Alfred; 16
 De Piaggi, Giorgio; 236; 237n
 de Rougemont, Denis; 206 e n
 Derrida, Jacques; 15; 22 e n; 58; 59 e n; 67n;
 121

Federico Fastelli

- D'hean, Theo; 102n
 Dichter, Ernest; 244n
 di Fazio, Margherita; 173 e n
 Di Gesù, Matteo; 13n
 Di Marco, Roberto; 107; 112
 Di Piazza, Elio; 180n
 Doležel, Lubomír; 114; 132 e n; 135 e n; 136; 221; 222
 Donnarumma, Raffaele; 45 e n
 Dreyer, Carl Theodor; 196
 Dubb, Maurice; 148n
 Duchamp, Marcel; 61; 82n
 Dugast-Portes, Francine; 121n
 Duras, Marguerite, pseudonimo di Marguerite Donnadiu; 50; 51; 63
 Dürrenmatt, Friedrich; 154; 155
 Eagleton, Terence Francis detto Terry; 35 e n; 67 e n
 Eco, Umberto; 43n; 59n; 92n; 169; 199n; 200; 201; 204 e n; 219 e n; 220; 225;
 Eliot, George pseudonimo di Mary Anne Marion Evans; 153n
 Eliot, Thomas Stearns; 37; 103
 Enzensberger, Hans Magnus; 220; 222
 Eruli, Brunella; 201n
 Fabbri, Paolo; 94n
 Fasoli, Dorian; 231n
 Faulkner, William Cuthbert; 28; 97
 Faye, Jean-Pierre; 27
 Fellini, Federico; 143n
 Ferrara, Giovanna; 61n
 Ferraris, Maurizio; 59n
 Ferrata, Giansiro; 19n
 Ferretti, Gian Carlo; 48n; 64n
 Ferretti, Massimo; 107; 111; 112; 209 e n
 Ferroni, Giulio; 31n
 Ferry, Luc; 56 e n; 57 e n; 65; 66
 Festa, Tano; 82
 Fiedler, Leslie Aaron; 75n; 87 e n; 88; 89; 92; 97; 106n; 202
 Fielding, Henry; 99n
 Filippini, Enrico; 108; 109; 114; 139 e n
 Fink, Daniela; 99n
 Fioroni, Giosetta; 82
 Flaiano, Ennio; 176
 Flaubert, Gustave; 188n
 Fontana, Alessandro; 250n
 Fontana, Lucio; 73
 Formenti, Carlo; 15n
 Fortini, Franco pseudonimo di Franco Lattes; 42n; 43n; 49 e n; 64n
 Foster, Hal; 37 e n; 73n; 247 e n; 248; 249
 Foucault, Michel; 27 e n; 61; 198; 249; 250 e n
 Fowles, John; 216
 Frabetti, Federica; 60n
 Frye, Herman Northrop; 172
 Fukuyama, Francis; 20; 21
 Fusillo, Massimo; 54n
 Gadamer, Hans-Georg; 71n; 195 e n
 Gadda, Carlo Emilio; 117; 155n; 164 e n; 170; 175; 176
 Gaddis, William; 103; 166 e n
 Galilei, Galileo; 31
 Gambaro, Fabio; 40n
 Ganeri, Margherita; 31n; 36 e n; 38n; 212n; 213n
 Gass, William; 143n
 Gastaldello, Barbara; 30n
 Genet, Jean; 61
 Genette, Gérard; 109n; 147n; 181 e n; 183 e n
 Gialloretto, Andrea; 89n; 161n
 Giglioli, Daniele; 12n
 Ginsberg, Allen; 78n; 90n
 Ginzburg, Carlo; 156 e n
 Giordano, Valeria; 77n
 Giovannetti, Alessandra; 201n
 Giuliani, Alfredo; 25n; 62; 89; 107; 111
 Gnoli, Antonio; 191 e n
 Godard, Jean-Luc; 55; 110n
 Gogol', Nikolaj Vasil'evič; 30n; 46n
 Goldmann, Lucien; 94 e n; 95; 104; 179; 188n
 Golino, Enzo; 166n
 Gracian, Balthasar; 71
 Gramigna, Giuliano; 115
 Grass, Günter; 137n
 Greenblatt, Stephen; 153 e n
 Guagnini, Elvio; 65n
 Guattari, Félix; 116; 189 e n; 190 e n
 Guglielmi, Angelo; 16n; 41 e n; 45; 91; 189n; 202; 203n; 210 e n; 213; 217
 Guglielmi, Guido; 41n; 55n; 64n
 Guth, Paul; 237n
 Habermas, Jürgen; 19 e n; 34n; 57
 Hamilton, Richard; 72; 73
 Hassan, Ihab; 14n; 34 e n; 53n; 61n; 70n
 Hayman, David; 143n
 Hebdige, Dick; 71n
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich; 147 e n
 Heidegger, Martin; 59 e n; 120; 151; 152 e n; 170 e n; 171; 242
 Heller, Joseph; 98; 249
 Henriot, Émile; 50 e n; 93
 Higgins, Dick; 33; 136
 Hitchcock, Alfred; 125; 155
 Hoffman, Gerhard; 61 e n
 Holbein, Hans detto il giovane; 14; 192

Il Nuovo Romanzo

- Hopper, Dennis; 72
 Horkheimer, Max; 75n; 206 e n
 Horsley, Lee; 155n
 Howard, Hartley; 210
 Howe, Irving; 14n
 Hugo, Victor-Marie; 16
 Huizinga, Johan; 195 e n
 Huyssen, Andreas; 57 e n; 66; 67n
 Iacoli, Giulio; 228 e n
 Iardi, Emiliano; 226n
 Ionesco, Eugène pseudonimo di Eugen Ionescu; 63n
 Iser, Wolfgang; 74n
 Izenour, Steven; 61n
 James, Henry; 153n
 Jameson, Fredric; 28 e n; 30n; 35; 36; 49; 56 e n; 57 e n; 60n; 71 e n; 72n; 74; 77; 83n; 104; 132 e n; 247; 248; 249
 Jansen, Monica; 13 e n; 31n; 102 e n
 Jauss, Hans Robert; 30 e n; 34n; 246; 247n
 Jencks, Charles; 61 e n
 Johansson, Franz; 50n
 Johns, Jasper; 73 e n
 Johnson, Samuel; 11
 Joyce, James; 32; 37; 94; 108 e n; 117; 152; 153
 Kafka, Franz; 32; 62; 94; 117
 Kaplan, Patricia; 73n
 Kelly, Ellsworth; 60n
 Kermode, Frank; 45n
 Kerouac, Jack; 78n; 82
 Kimoliati, Evdokia; 129 e n
 King, Geoff; 55n
 King Stephen; 105 e n; 107
 Kipling, Joseph Rudyard; 180
 Köhler, Michael; 53n
 Kracauer, Siegfried; 158n
 Krauss, Rosalind; 73n
 Krim, Seymour; 72n
 Kryszinski, Wladimir; 169n
 Labriola, Antonio; 170n
 Lacan, Jacques; 181; 182 e n; 185; 244
 La Capria, Raffaele; 112; 115; 116
 Lagrolet, Jean; 50
 La Polla, Franco; 104 e n
 Leenhardt, Jacques; 179 e n; 180 e n; 184
 Leonetti, Francesco; 60n; 107; 111; 112
 Levin, Harry; 14n
 Lévi-Strauss, Claude; 141n
 Lichtenstein, Roy; 73; 82n
 Ligas, Pierluigi; 218 e n
 Lindon, Jérôme; 50
 Lodge, David; 238n
 Lombardi, Germano; 108; 112
 Longhi, Roberto; 177
 Lorenzini, Niva; 21n; 92n
 Lucentini, Franco; 112; 115
 Ludovici, Paola; 89n
 Lukács, György; 188n
 Lunetta, Mario; 166 e n
 Luperini, Romano; 24n; 31n; 33n; 38 e n; 40n
 Lyotard, Jean-François; 14; 15 e n; 20n; 26; 29n; 58; 212
 MacDonald, Ross; 210
 Magris, Claudio; 188n
 Mailer, Norman Kingsley; 62
 Maldonado, Tomás; 38n
 Malerba, Luigi pseudonimo di Luigi Bonardi; 108; 111; 112; 116; 135; 144; 161 e n; 162n; 163 e n; 164 e n; 166n; 167n; 214; 228; 229 e n; 231n; 233 e n; 234n; 235 e n; 237
 Mallarmé, Stéphane Étienne; 199 e n; 200 e n; 201
 Mambor, Renato; 82
 Mandel, Ernest; 158 e n; 160 e n
 Manganelli, Giorgio; 108; 109; 111; 112; 174 e n
 Manganelli, Massimiliano; 28n
 Mantovani, Vincenzo; 166n
 Manzoni, Alessandro; 173; 174n
 Marcuse, Herbert; 69 e n; 70 e n; 75
 Marguati, Livio; 64n
 Marinetti, Filippo Tommaso; 23; 43n
 Marmorì, Giancarlo; 112
 Marongiu, Elena; 30n
 Martignoni, Clelia; 212 e n; 213; 216 e n
 Martini, Stelio Maria; 23n; 24n
 Marx, Karl; 22 e n; 24n; 35; 40; 41n; 53; 54; 64; 83n; 147 e n; 148 e n; 189; 235; 247
 Mascheroni, Silvia; 191n
 Massidda, Luca; 77n
 Mastronardi, Lucio; 170n; 176n
 Mastropasqua, Aldo; 16n; 20n
 Mauri, Fabio; 82
 Mauri, Paolo; 15n; 161; 162n; 167 e n
 Mazzarra, Federica; 60n
 McHale, Brian; 33 e n; 37; 136; 194 e n; 222
 McHale, John; 72
 McLuhan, Marshall; 99n
 McRaynolds, David; 72n
 Melville, Jean-Pierre, pseudonimo di Jean-Pierre Grumbach; 155
 Merola, Nicola; 164 e n
 Miccini, Eugenio; 26n
 Milano, Paolo; 97
 Mizzau, Marina; 133 e n

- Modolo, Elena; 201n
 Monroe, Marilyn, pseudonimo di Norma Jean Baker; 196
 Montale, Eugenio; 60n; 80
 Moravia, Alberto pseudonimo di Alberto Pincherle; 43n; 116; 158n; 176
 Moretti, Franco; 90n; 153n; 188n
 Morrissette, Bruce; 122 e n; 123 e n
 Morrocchi, Giuseppe; 25n
 Musil, Robert; 32; 94
 Muzzioli, Francesco; 16n; 20 e n; 21n; 26n; 35 e n; 36; 40n; 44n; 107 e n; 108; 109; 110; 111; 231 e n; 232; 239 e n
 Nabokov, Vladimir Vladimirovič; 87; 97; 160; 187
 Nelson, Ted; 203n
 Nicora, Flaminia; 96 e n
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm; 58; 59n; 120; 152
 Nono, Luigi; 60n; 121
 Novak, Gianni; 112; 113 e n
 Noventa, Giacomo pseudonimo di Giacomo Ca' Zorzi; 60n
 Novità, Raffaella; 147n
 Ollier, Claude; 50; 51; 114; 144; 175; 222 e n; 223n
 Olson, Charles; 14n; 54; 60 e n; 63
 Orelli, Giorgio; 60n
 Orengo, Nico; 111; 112
 Ouellet, Pierre; 30n
 Ouellet, Réal; 173n
 Oxenhandler, Neal; 63n
 Paduano, Guido; 130 e n; 145; 146 e n
 Pagliarani, Elio; 17 e n; 51; 60 e n; 82; 89
 Palazzeschi, Aldo pseudonimo di Aldo Giur-lani; 176
 Palermo, Antonio; 200; 201 e n
 Pasolini, Pier Paolo; 46 e n; 47n; 48n; 72 e n; 92n; 116; 229
 Patrizi, Giorgio; 16n; 20n
 Patroni Griffi, Giuseppe; 116
 Pedullà, Walter; 167n; 207; 208 e n; 229
 Perec, George; 209 e n; 210
 Perniola, Mario; 48; 83
 Perriera, Michele; 117; 123
 Petrilli, Raffaella; 157n
 Petrillo, Maria Giovanna; 50 e n
 Petronio, Giuseppe; 31 e n; 65n; 155 e n; 156; 165n
 Pignotti, Lamberto; 26 e n; 41n
 Pinget, Robert; 50; 51; 159 e n
 Pisacane, Carlo; 214; 215n
 Pischedda, Bruno; 100n
 Piselli, Francesco; 200 e n
 Poggi, Valentina; 88n
 Policastro, Gilda; 187n
 Polillo, Roberto; 201n
 Poo, Nicoletta; 32n
 Porta, Antonio pseudonimo di Leo Paolazzi; 82; 107; 109
 Pound, Ezra; 37; 58; 103
 Pratolini, Vasco; 96
 Prete, Antonio; 30n
 Privileggio, Nicolò; 232n
 Propp, Vladimir Jakovlevič; 232
 Proust, Marcel; 32; 153 e n; 202; 235; 237n
 Punzi, Arianna; 207 e n
 Pynchon, Thomas; 90n; 97; 98; 101 e n; 103; 104; 106; 107; 114; 135; 137; 187n; 248
 Raccanello, Manuela; 217n; 218n
 Raffaeli, Massimo; 113
 Raspe, Rudolf Erich; 250
 Rauschenberg, Robert, pseudonimo di Milton Ernst Rauschenberg; 75
 Ray, Nicholas; 155
 Ricardou, Jean; 27 e n; 51 e n; 151; 158n; 168; 184 e n; 204
 Rimbaud, Arthur; 34n; 186; 197
 Rinaldi, Rinaldo; 170n; 176 e n
 Risset, Jacqueline; 205 e n
 Risso, Erminio; 80n
 Robbe-Grillet, Alain; 25 e n; 26; 27 e n; 28; 32 e n; 42n; 43n; 50 e n; 51; 63 e n; 73n; 83; 87; 92; 93 e n; 94; 95; 97; 98n; 99n; 105; 108; 109; 110 e n; 114; 116; 119 e n; 121n; 122n; 123n; 124n; 125; 126n; 127n; 128n; 129n; 130n; 131 e n; 132; 133; 134; 137n; 138n; 140 e n; 142n; 143n; 146; 147n; 148; 154; 156; 157n; 159n; 160; 161; 163; 164; 167; 169; 173n; 179 e n; 181 e n; 182; 183; 184; 185 e n; 204; 214; 220; 221; 222 e n; 223n; 225; 238
 Robespierre, Maximilien-François-Marie-Isidore de; 148n
 Roche, Denis; 27
 Roche, Maurice; 155
 Rollo, Alberto; 100 e n; 101; 102; 103
 Romains, Jules; 223n
 Rorty, Richard; 29n; 165 e n
 Rotella, Domenico detto Mimmo; 82
 Roudaut, Jean; 223; 224n; 236n
 Roussel, Raymond; 203
 Rovatti, Pier Aldo; 219 e n
 Rubino, Gianfranco; 223n
 Russo, Luigi; 15n
 Sabato, Ernesto; 185 e n

Il Nuovo Romanzo

- Saint-Gelais, Richard; 156n
- Sanguineti, Edoardo; 16 e n; 18 e n; 37n; 39 e n; 41; 42n; 44n; 48; 62 e n; 64; 78n; 80 e n; 82; 89; 91; 92 e n; 107; 109; 111; 112; 113; 116; 135; 137n; 144; 145n; 151; 186 e n; 187 e n; 188 e n; 189; 190 e n; 191 e n; 192n; 193; 194; 195; 196n; 197e n; 198 e n; 199n; 201; 202 e n; 210; 225n; 226 e n; 236 e n
- Saporta, Marc; 187n; 199 e n; 200 e n; 201 e n; 202; 203; 204; 208; 227
- Sarraute, Nathalie; 32 e n; 50 e n; 51; 153
- Sartre, Jean-Paul; 25; 27; 32n; 94
- Saul, Peter; 83
- Scalia, Gianni; 19n; 43n; 48n
- Scheunemann, Dietrich; 247; 248n
- Schifano, Mario; 80; 82
- Schnelle, Nils; 217n
- Schulz-Buschhaus, Ulrich; 33n; 65n
- Scott Brown, Denise; 61n
- Scudero, Domenico; 22n
- Secundulfo, Domenico; 36n
- Sherzer, Dina; 203; 204n
- Sica, Gabriella; 188 e n; 190 e n; 191; 198 e n
- Siciliano, Enzo; 16n
- Sidney, Philip; 74n
- Simenon, Georges Joseph; 132
- Simon, Claude; 50; 51; 63n; 105n; 204; 217 e n; 218 e n; 223n; 227
- Sirvent, Michel; 124 e n; 129; 130 e n; 131n
- Siti, Walter; 172n; 188n
- Sivori, Enrique Omar; 113
- Sofocle; 126; 146 e n; 148
- Soldati, Mario; 176
- Sollers, Philippe pseudonimo di Philippe Joyaux; 20; 27; 59n; 82; 105; 143n
- Solmi, Renato; 17n; 65n
- Solmi, Sergio; 16n
- Sontag, Susan; 60n; 70 e n; 76n; 97; 135 e n; 244; 245
- Spatola, Adriano; 83; 93 e n; 107; 109; 111; 113; 133; 134n; 137n; 154; 208; 209 e n; 210 e n; 212n
- Spedicato, Paolo; 53n
- Sproccati, Sandro; 22 e n
- Sterne, Laurence; 169
- Stille, Ugo; 98
- Stockhausen, Karlheinz; 60n
- Svevo, Italo pseudonimo di Ettore Schmitz; 172n; 188n
- Tadini, Emilio; 112; 115; 212; 214; 215; 216; 227
- Tagliaferri, Aldo; 89; 98 e n
- Tapié, Michel; 25 e n
- Testa, Gaetano; 107; 112
- Testori, Giovanni; 170n; 176n
- Thibaudeau, Jean; 27
- Tinti, Bianca; 191n
- Todorov, Tzvetan; 123 e n; 125 e n
- Togliatti, Palmiro; 147n
- Touraine, Alain; 36
- Toynbee, Arnold; 53
- Tricomi, Alessandro; 55n
- Truffaut, François; 135
- Turchetta, Gianni; 177n
- Turi, Nicola; 174; 175n
- Tusini, Serena; 21n; 213n
- Twombly, Cy, pseudonimo di Edwin Parker Jr.; 81
- Tzara, Tristan pseudonimo di Samuel Rosenstock; 82n
- Ulmer, Gregory; 59n
- Ungaretti, Giuseppe; 60n
- Valle-Inclán, Ramón María del; 34n
- Vasio, Carla; 108
- Vassalli, Sebastiano; 111; 112; 224 e n
- Vattimo, Gianni; 41 e n; 152n; 213 e n; 219 e n
- Venturi, Robert; 61 e n
- Vertone, Saverio; 79n
- Vetri, Lucio; 41n
- Vivaldi, Cesare; 60n; 75; 76n; 112
- Voelcker, John; 72
- Volponi, Paolo; 60n
- Vonnegut, Kurt; 143n
- Wagner, Frank; 121n
- Wagner, Wilhelm Richard; 206 e n
- Wall, Bernard; 168
- Walser, Martin; 96
- Warhol, Andy, pseudonimo di Andrew Warhola Jr.; 60n; 67; 69; 73; 76 e n; 77 e n; 80; 82n; 132; 133n; 198; 248
- Weber, Luigi; 19n; 21 e n; 107n; 108 e n; 109; 139 e n; 207n; 209 e n
- Weiss, Peter; 96
- Wells, Orson; 143n
- West, Julian; 196
- West, Rebecca; 164n
- Westphal, Bertrand; 30n; 210n; 221 e n; 227n
- White, Heyden; 214 e n
- Wilder, Billy; 196
- Wolf, Virginia; 153n
- Yacine, Kateb; 50
- Zannino, Gioia; 222n
- Zanzotto, Andrea; 60n
- Zatti, Susanna; 79 e n; 81 e n
- Zavarzadeh, Maš'ud; 103n
- Žižek, Slavoj; 72 e n; 100; 101n; 148 e n; 181 e n; 182

PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

Titoli pubblicati

ANNO 2011

- Cisterna D.M., *I testimoni del XIV secolo del Pluto di Aristofane*
Gramigni T., *Inscrizioni medievali nel territorio fiorentino fino al XIII secolo*
Lucchesi F., *Contratti a lungo termine e rimedi correttivi*
Miniagio G., *Soggetto trascendentale, mondo della vita, naturalizzazione. Uno sguardo attraverso la fenomenologia di Edmund Husserl*
Nutini C., *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressivismo primonovecentesco poemetto in prosa, prosa lirica e frammento*
Ottonelli O., *Gino Arias (1879-1940). Dalla storia delle istituzioni al corporativismo fascista*
Pagano M., *La filosofia del dialogo di Guido Calogero*
Pagni E., *Corpo Vivente Mondo. Aristotele e Merleau-Ponty a confronto*
Piras A., *La rappresentazione del paesaggio toscano nel Trecento*
Radicchi A., *Sull'immagine sonora della città*
Ricciuti V., *Matrici romano-milanesi nella poetica architettonica di Luigi Moretti. 1948-1960*
Romolini M., *Commento a La bufera e altro di Montale*
Salvatore M., *La stereotomia scientifica in Amédée François Frézier. Prodromi della geometria descrittiva nella scienza del taglio delle pietre*
Sarracino F., *Social capital, economic growth and well-being*
Venturini F., *Profili di contrattualizzazione a finalità successiva*

ANNO 2012

- Barbuscia D., *Le prime opere narrative di Don Delillo. Rappresentazione del tempo e poetica beckettiana dell'istante*
Burzi I., *Nuovi paesaggi e aree minerarie dismesse*
Cora S., *Un poetico sonnambulismo e una folle passione per la follia. La romantizzazione della medicina nell'opera di E.T.A. Hoffmann*
Degl'Innocenti F., *Rischio di impresa e responsabilità civile. La tutela dell'ambiente tra prevenzione e riparazione dei danni*
Di Bari C., *Dopo gli apocalittici. Per una Media Education "integrata"*
Fastelli F., *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della modernità (1953-1973)*
Fierro A., *Ibridazioni balza chiane. «Meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione*
Francini S., *Progetto di paesaggio. Arte e città. Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani*
Manigrasso L., *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*
Marsico C., *Per l'edizione delle Elegantiae di Lorenzo Valla. Studio sul V libro*
Piccolino G., *Peacekeepers and Patriots. Nationalisms and Peacemaking in Côte D'Ivoire (2002-2011)*
Pieri G., *Educazione, cittadinanza, volontariato. Frontiere pedagogiche*

- Polverini S., *Letteratura e memoria bellica nella Spagna del XX secolo. José María Gironella e Juan Benet*
- Romani G., *Fear Appeal e Message Framing. Strategie persuasive in interazione per la promozione della salute*
- Sogos G., *Le biografie di Stefan Zweig tra Geschichte e Psychologie: Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Marie Antoinette, Maria Stuart*
- Terigi E., *Yvan Goll e il crollo del mito d'Europa*
- Zinzi M., *Dal greco classico al greco moderno. Alcuni aspetti dell'evoluzione morfosintattica*