



HAL
open science

Le devenir postmoderne - La sensibilité postmoderne dans les littératures italienne et portugaise

Ana Maria Binet, Martine Bovo

► **To cite this version:**

Ana Maria Binet, Martine Bovo (Dir.). Le devenir postmoderne - La sensibilité postmoderne dans les littératures italienne et portugaise. Peter Lang, 2013, 978-2-87574-124-0. hal-03002367

HAL Id: hal-03002367

<https://u-bordeaux-montaigne.hal.science/hal-03002367>

Submitted on 12 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Introduction

Ana Maria BINET & Martine BOVO ROMŒUF

Si l'on s'attache à une étude chronologique de l'ensemble des écrits, travaux, articles, essais ayant nourri la réflexion sur le postmodernisme et la postmodernité en Italie et au Portugal, on s'aperçoit qu'en Italie la question a fait l'objet d'une histoire tourmentée que certains ouvrages, – devenus des classiques incontournables – ont relatée en traçant les jalons d'une réflexion s'étant déroulée essentiellement au cœur des années 80 et 90 alors qu'au Portugal, le discours sur le postmodernisme demeure un champ d'analyse encore peu exploré, quasiment vierge.

Dans la péninsule italienne, il y eut le temps de l'intuition et de la perception de profonds changements survenus tant sur le plan social que culturel, suivi par la tentative de les interpréter; puis celui de l'introduction des théories anglo-saxonnes; le temps du débat autour du postmodernisme et des joutes de ses écoles de pensée, celui des bilans et contre-bilans, de l'insatisfaction pour une terminologie jugée insatisfaisante, trop restrictive, voire inadaptée aux changements en cours suivie d'une conséquente frénésie nominative pour tenter de poser des bornes limitatives, un cadre, des jalons définitoires permettant de continuer l'illusion de maîtriser une réalité aux contours fuyants, en perpétuel mouvement; vint le temps des questionnements et des tentatives pour cartographier les configurations artistiques du postmodernisme, ses déclinaisons et particularités littéraires, puis celui où l'on cria haro sur le postmoderne que l'on se dépêcha d'enterrer, peut-être, un peu trop hâtivement.

Plusieurs écueils semblent avoir jalonné (ou entravé, selon le point de vue adopté) le cours de la réflexion critique: une confusion terminologique entre les termes de *Postmoderno*, *postmodernismo* et *postmodernità* qui perdure, la détermination pour comprendre le *hic et nunc* dans un rapport d'inclusion ou d'exclusion d'avec la Modernité (sommes-nous vraiment dans un rapport chronologique de dépassement de la modernité ou bien ce que nous vivons est-il une phase tardive de la modernité? Quelle période charnière peut être identifiée? La rupture – si rupture il y a eu – a-t-elle été franche? A quoi la reconnaît-on? ...); la tentation de se ranger autour de grandes personnalités critiques

universitaires dont le charisme et la pensée ont essaimé en diverses écoles de pensée, mais aussi dans une moindre mesure le fait de regarder le phénomène depuis l'Italie ou depuis une perspective anglo-saxonne (on voudra bien pardonner cette lapalissade distinguant au sein des études italiennes un italianisme pratiqué par les Italiens, d'un autre développé par les Français ou les Anglo-saxons). On ne saurait oublier dans cette perspective, le degré et la vitesse de pénétration dans la péninsule des principales théories critiques anglo-saxonnes sur le postmodernisme à travers la divulgation des idées par le biais de traductions des œuvres majeures. L'histoire de la réception du phénomène en Italie a été fortement marquée par un comportement réfractaire à l'égard de productions littéraires considérées dans leurs aspects les plus négatifs et très éloignées de critères d'appréciation et de valeur qui prennent leur source dans une haute idée de la culture humaniste, fortifiée par une Tradition critique ancrée depuis de nombreuses années sur la centralité de l'auteur. En deux décennies à peine, la perception de la postmodernité et de ses caractéristiques artistiques s'est affinée, évoluant, sans que les deux tendances ne s'excluent réciproquement, tantôt vers la tentation de clore la phase postmoderne au profit d'appellations multiples dont on espérait qu'elles puissent recouvrir la nouvelle réalité en pleine mutation – mais en dépit de tous les noms fantasques qui se sont succédés pour désigner ce qui semblait ne plus être nommable, il fallait se résoudre à accepter l'idée d'envisager les choses autrement – ; tantôt vers l'ouverture vers des approches diversifiées visant à se doter de nouveaux outils interprétatifs pour tenter davantage de comprendre plutôt que de vouloir cadrer les éléments... Tabucchi ne disait-il pas qu'il fallait se méfier des cadres et des morceaux choisis?

En mai 2010, une rencontre entre les chercheurs italianistes et lusistes ayant déjà amplement contribué à faire progresser les études sur la postmodernité et le postmodernisme s'est tenue à l'Université de Grenoble. Le colloque entendait solliciter une réflexion sur les approches novatrices élargies à des outils conceptuels et interprétatifs à même de faire sortir le postmoderne de l'impasse nihiliste dans laquelle il avait été relégué. Placée sous le patronage intellectuel de Zygmunt Bauman auquel nous avons emprunté son concept de "modernité liquide", la manifestation intitulée *Flux et reflux de la postmodernité: du postmodernisme à la modernité liquide* a été l'occasion de repenser des approches interprétatives, de mieux comprendre les perspectives offertes par la littérature et le cinéma de ces vingt dernières années tout en prenant conscience qu'il n'existait pas un postmodernisme avec une poétique dominante, totalisante, mais des postmodernismes au pluriel; qu'il n'y avait pas un postmodernisme européen mais des déclinaisons internes à l'Europe avec leurs rythmes et leurs caractéristiques propres.

Voilà ce que nous voudrions montrer dans le présent ouvrage, qui prend en considération les formes artistiques cinématographiques et littéraires de ces deux pays, l'Italie et le Portugal.

Déclinaisons européennes du postmodernisme

Dans le cas de l'Italie, pour retrouver une chronologie des étapes les plus marquantes de l'évolution et de l'intensité du débat autour du postmodernisme, on se reportera à l'essai de Monica Jansen de 2002¹ mais aussi à l'article de Monica Francioso² paru la même année. C'est aussi en 2002 que paraît au Portugal, un ouvrage prépondérant, celui d'Ana Paula Arnaut,³ demeuré à ce jour l'un des rares essais sur le sujet dans le domaine des études lusistes.

Il est frappant de remarquer que les chercheurs italianistes ayant le plus activement contribué à lancer, développer et enrichir les études sur le postmodernisme et la postmodernité sont des universitaires ayant côtoyé les penseurs et universitaires américains (Remo Ceserani), ou encore de jeunes chercheurs italianistes exerçant au Royaume-Uni (Simona Storchi à Swansea, Monica Francioso à Dublin, Pierpaolo Antonello à Cambridge et Florian Mussgnug à Londres) ou aux Pays-Bas (Monica Jansen travaillant à Utrecht et Anvers) – sans prétendre à l'exhaustivité – qui gardent un œil attentif à l'évolution de la littérature italienne contemporaine tout en étant ouverts aux courants de pensée, pratiques littéraires, modalités interprétatives véhiculées par la culture anglo-saxonne. En France, à l'exception de Stefano Magni,⁴ rares sont les chercheurs qui ont travaillé sur le postmoderne italien.

Comme l'ont fait remarquer de nombreux observateurs, la critique italienne produite dans la péninsule a réservé un accueil mitigé au postmodernisme, affichant un fort scepticisme à l'égard de ce dernier, voire même une forme de résistance, de méfiance qui équivalait dans la pratique au rejet du terme, de la notion et du phénomène lui-même. Si les interprétations de ce rejet sont multiples, elles convergent toutefois autour d'un constat d'ordre générationnel comme le montrent dans ce volume les arguments avancés par Matteo Di Gesù et Pierpaolo Antonello. Ainsi que l'ont amplement démontré Monica Jansen et

¹ Monica JANSEN, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Firenze, F. Cesati, 2002.

² Monica FRANCIOSO, *Il discorso sul postmoderno in Italia*, in Laura RORATO, Simona STORCHI, *Da Calvino agli ipertesti. Prospettive della postmodernità nella letteratura italiana*, Firenze, F. Cesati, 2002, pp. 27-36.

³ Ana Paula ARNAUT, *Post-modernismo no romance português contemporâneo*, fios de Ariadne, máscaras de Proteu, Coimbra, Almedina, 2002.

⁴ Nous renvoyons à son dernier ouvrage: *Réécrire dans la (post)-modernité: Benni, Folgore, Macchiavelli, Manganeli, Vassalli*, EUE, 2010.

Monica Francioso,⁵ si la critique anglo-saxonne et d'Europe du nord a prêté une grande attention à la généalogie ainsi qu'à l'histoire de la réception et de l'évolution du terme de "*postmodernisme*" (Charles Jenks, qui fut l'un des premiers à l'introduire dans le domaine architectural, a distingué par la suite trois périodes dans le développement et la réception du terme: les années 60, lorsque la culture postmoderne était radicale et critique, les années 70 qui ont vu la création du terme *postmodernisme* pour définir diverses tendances artistiques, et où le mouvement est devenu plus conservateur, rationnel et académique; les années 80, où le phénomène est institutionnalisé au même titre que le modernisme); en Italie, le terme a fait son entrée dans la péninsule grâce à *Raccontare il postmoderno* de Remo Ceserani (qui a été l'un des pionniers des études postmodernes, relayant et expliquant les théories venues d'outre-Atlantique tout autant que les réticences éprouvées en Italie face à cette nouveauté) et a commencé à être utilisé dans les années 80, souvent en référence au postmodernisme américain.

Au même moment où paraissait l'ouvrage-phare de Remo Ceserani en Italie, en France l'on prenait acte à la fois de l'existence de nouvelles formes littéraires inspirées des pratiques américaines postmodernes, et d'une réception du postmodernisme à la fois multiple et contradictoire. Comme a pu le remarquer Marc Gontard en 1998⁶ alors qu'il passait en revue les contradictions liées à l'emploi des termes: «Le mot n'a pas le même sens aux USA, au Japon, au Canada ou en Europe. Il a ses partisans et ses détracteurs» expliquait-il en introduction à son volume *Le post-modernisme en France*. Gontard ne se contente pas de souligner la multiplicité sémantique et le flou terminologique qui entourent les notions de *postmodernité* et de *postmodernisme*, il s'efforce de trouver leur origine et de replacer des jalons permettant de comprendre comment ce flou se serait installé:

Modernité, postmodernité, on a pris l'habitude d'opposer ces deux termes d'une manière polémique comme si le préfixe – paradoxal – désignait une relation conflictuelle autour de laquelle se sont radicalisées les positions, depuis le débat célèbre qui, entre 1981 et 1984, a opposé Lyotard et Habermas.⁷ C'est à partir de cet ancrage polémique de la notion que se sont

⁵ Voir leurs articles dans Laura RORATO, Simona STORCHI, *Da Calvino agli ipertesti.op. cit.*

⁶ Marc GONTARD, *Le post-modernisme en France*, «Euvres & Critiques», XXIII, 1, Tübingen, 1998.

⁷ Jürgen HABERMAS, *La Modernité: un projet inachevé*, «Critique» 413, 1981. Jean-François LYOTARD, *Réponse à la question: qu'est-ce que le Postmoderne?*,

joués en Europe, son développement et déjà, devrait-on dire, son éclatement.⁸

La discussion Habermas-vs-Lyotard a été traduite et publiée en Italie par la revue *Alfabeta*⁹ consacrée au débat sur le postmoderne: la polémique, née dans le domaine architectural dans le cadre de la biennale de Venise organisée en 1980 par Paolo Portoghesi a gagné ensuite le domaine philosophique et littéraire. En revanche, il est intéressant de noter que la revue *Alfabeta* – qui offrait des recensions de livres ayant trait au postmodernisme – semblait ne pas reconnaître alors l’existence d’un filon littéraire postmoderne à l’exception de *Se una notte d’inverno un viaggiatore* de Calvino et *Il re del magazzino* di Porta.

Réception du débat sur le postmoderne italien en France

En 1998, date de publication du numéro spécial de la revue *Œuvres et critiques* dirigé par Marc Gontard, un bilan des études françaises et québécoises sur le sujet est dressé. L’auteur fait quelques incursions timides dans le domaine européen: lorsqu’il aborde le domaine italien, seules les théories de la pensée faible de Vattimo (arrivées sur le sol français en traduction seulement à la fin des années 80)¹⁰ et les positions d’Umberto Eco, parues dans *Apostille au Nom de la Rose* chez Grasset en 1985, sont évoquées et constituent l’horizon de connaissance des références “italiennes” aux yeux des Français. Or, en Italie venait de paraître en 1997 l’ouvrage de Remo Ceserani *Raccontare il postmoderno* devenu depuis le livre de référence qui a ouvert la voie à une réflexion nourrie sur le sujet.

Envisageant le postmoderne comme mouvement de déconstruction de la raison totalisante et de l’ontologie du sujet plein, Ihab Hassan et Linda Hutcheon, auteurs des principaux ouvrages critiques sur la question postmoderne, ont montré outre-Atlantique que le débat investissait l’esthétique et la littérature. Ces derniers n’ont pas connu la même réception en France¹¹ qu’en Italie, si tant est que l’on puisse

«Critique», 419, 1984. Richard RORTY, *Habermas, Lyotard et la Postmodernité*, «Critique», 442, 1984.

⁸ Marc GONTARD, *Le post-modernisme en France, op. cit.*, p. 28.

⁹ «Alfabeta»: mensile di informazione culturale, Milano, Multhipla Edizioni, 1981.

¹⁰ Gianni VATTIMO, *Les aventures de la différence*, Paris, Les éditions de minuit, 1985; *La fin de la modernité*, Paris, Seuil, 1987; *La société transparente*, Paris, Desclée de Brouwer, 1990; *Ethique de l’interprétation*, Paris, La Découverte, 1991.

¹¹ Ihab HASSAN, *Le Démembrement d’Orphée: vers une littérature Post-moderne*, Paris, Laffont, 1985; (en anglais, Madison, The University of Wisconsin press,

considérer pertinents les critères consistant à voir les traductions comme indicateurs des moments de pénétration des idées et des théories dans un pays. A titre d'exemple, l'ouvrage de Clifford Geertz, dont la lecture permet une approche plus ouverte et constructive du phénomène étudié, arrive bien plus tôt en Italie qu'en France;¹² alors que celui de Fredric Jameson parvient la même année 2007 dans les deux pays,¹³ contrairement à ce qu'a pu affirmer Daniele Balicco dans sa recension à la traduction italienne de l'ouvrage de Jameson.¹⁴

Le regard de Gontard, en 1998, se portait essentiellement sur ce qui se passait en France dans une optique de clarification et de comparaison avec les Etats-Unis et le Québec car il avait compris que la notion de postmoderne avait une double généalogie, l'une aux USA depuis les années 60 et l'autre en France depuis les années 80, avec des acceptions qui ne se recoupaient pas totalement par suite des différences entre l'histoire de l'Amérique et celle de l'Europe. Le fait est que partant de l'idée d'éclatement de la notion de postmodernisme, Gontard enregistrait déjà une distinction importante: il ne pouvait y avoir *un* mais

1971); le livre de Linda HUTCHEON *The Poetics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1988 n'a pas encore fait l'objet d'une traduction française à ce jour.

¹² Clifford GEERTZ, *The interpretation of Culture*, New York, Basic Books, 1973; 1^{ère} Traduction italienne de 1987 *Interpretazione di culture*, Bologna, il Mulino. En France, en 2010 a été publié sous la dir. de Lionel Obadia et Lahouari Addi un recueil de textes visant à mieux faire connaître les travaux, l'approche et les principaux aspects de la pensée de Clifford Geertz sous le titre *Interprétation et culture*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2010.

¹³ Fredric JAMESON, *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Duke University Press, [1991c]; *Postmodernismo. Ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007, traduzione di Massimiliano Manganelli. Postfazione di Daniele Giglioli; *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, traduit par Florence Nevoltry, Editions Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris, 2007.

¹⁴ Dans sa recension, le critique, avant de souligner le formidable impact que le travail de Jameson a eu sur la pensée mondiale, indique que c'est à partir de la publication de l'essai de 1984 publié d'abord dans la «New Left Review» qui devait être amplifié par la suite et connu sous le titre de *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, que l'on a pu se doter d'un terme historique permettant la périodisation du phénomène. Il soulignait que son impact sur la pensée mondiale avait été aussitôt remarqué et jaugé à l'aune des multiples traductions qui fleurirent alors, (même en chinois mandarin!), alors qu'il ajoutait sournoisement, «non stupisce che *Postmodernism* sia stato subito tradotto in moltissime lingue fra cui, alla metà degli anni ottanta, il cinese mandarino; mentre non è forse del tutto privo di significato che non esista ancora, a tutt'oggi, una traduzione francese e neppure tedesca». Daniele BALICCO, *Fredric Jameson, Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, «Allegoria», 56, 2007, p. 201.

des postmodernismes avec des particularités propres à chaque pays européen.

1. Au Portugal

Au Portugal, les romans qui peuvent être rattachés au postmodernisme témoignent des mêmes tendances, déjà signalées dans cette étude, qui caractérisent les courants que nous pouvons qualifier de postmodernistes: fragmentation, nouveau rapport au temps, nouveau traitement de la langue, confusion des voix. La réappropriation du passé est également une constante, devenant, selon l'expression d'Ana Paula Arnaut, «le futur du passé». Ce passé est, chez un écrivain comme José Saramago, revisité à partir de prises de position idéologiques qui peuvent susciter des polémiques, plaçant ainsi cette production bien loin de la tiédeur qui lui est parfois reprochée. Il s'agirait plutôt d'une littérature résistante, qui ne se laisse pas récupérer par les menaces totalitaires qui guettent dans l'ombre. Dès 1968, une œuvre comme *O Delfim*, de José Cardoso Pires, annonce cette déconstruction du roman tel que le XIX^e nous l'avait imposé: les genres s'y mélangent, les voix s'y multiplient, le récit implose en de nombreux fragments, la métafiction y a droit de cité, l'Histoire y est réécrite, surtout sous le trait de la parodie.

Une des tendances principales du postmodernisme semble être en effet celle qui consiste à «délégitimer» les grands récits, comme l'a souligné Jean-François Lyotard, et comme l'a pratiqué un auteur comme José Saramago. Certains critiques, tels Linda Hutcheon, iront jusqu'à parler de «métafiction historiographique», entraînant un nécessaire renversement, de la part du lecteur, de la célèbre formule de Coleridge concernant la «suspension of disbelief»: comme le note Ana Paula Arnaut dans ses travaux, ici il s'agirait plutôt d'une inévitable «suspension of belief»...

Ces successives déconstructions, générique, narrative, esthétique, stylistique, de l'œuvre littéraire entraînent la nécessité pour le lecteur de faire un effort supplémentaire pour parvenir à ne pas décrocher de la lecture de telles œuvres. Le même problème était déjà évoqué à propos des œuvres avant-gardistes (modernistes, futuristes, dadaïstes, et autres), qui décourageaient souvent le lecteur osant s'y aventurer. Elles avaient encore une certaine teinture idéologique comme repère, ce qui a presque entièrement disparu dans le contexte postmoderne. Elle a été en quelque sorte remplacée par l'influence, directe ou indirecte, des nouvelles technologies sur la forme du discours, ainsi que sur le traitement spatio-temporel. La perte de contact avec le réel est parfois présente, mais pas toujours. Celui-ci ne représente pas en tout cas un obstacle à la création, une frontière à ne point franchir. Il cède souvent la place au fantasme, né

des peurs enracinées dans l'inconscient collectif, des peurs qui n'ont rien de bien moderne ou original, celles d'une apocalypse nucléaire ou bien provoquée par une attaque (météorite ou autre) venant de l'espace. Il faut souligner qu'au centre du projet littéraire se trouve bien souvent un sujet affaibli par son manque de rattachement à un pôle idéologique (politique ou religieux), dont la «pensée faible» relativise ontologiquement le réel, souvent traité sur le mode ludique. La frontière entre réalité et fiction restant floue, dans une société où les médias ont une place prépondérante et brouillent justement cette frontière, la littérature porte naturellement témoignage de cette indécision. Entre la mise à plat et la mise en scène, les textes postmodernes reflètent cet entre-deux plutôt chaotique où le lecteur / spectateur tente de trouver des repères lui permettant de rétablir un ordre ouvrant sur une grille de lecture du monde. L'hybridité générique qui caractérise bon nombre de textes pouvant être qualifiés de postmodernes ne l'y aide pas. A propos de José Saramago, l'universitaire et essayiste portugais Carlos Reis déclare que le texte devient un "lieu littéraire", où se retrouvent des écritures pouvant être rattachées à des genres multiples. L'auteur, qui tire les fils de cette machination littéraire, reprend le rôle prééminent que la génération de Barthes avait tenté de lui ravir.

Au-delà du genre, le postmodernisme met en cause l'Histoire, en tant que lieu de vérités intouchables, pour souligner que l'Histoire ce sont des histoires, que la fragmentation narrative sous-tend et constitue un préalable à un agencement globalisant du discours historiographique. Cette historiographie fragmentaire tend à placer l'individu en son centre, à braquer la lumière sur les marges de l'Histoire, pour y trouver son miel. Elle témoigne, entre autres, d'une perte de l'innocence, c'est-à-dire, de la croyance dans des idéologies et utopies salvatrices, non seulement de la société, mais aussi de la littérature: selon Bauman, le postmoderne est la modernité sans ses illusions...Reconnu fort tardivement au Portugal, le postmodernisme y manque encore de regards critiques et scrutateurs, prêts à décortiquer les éléments qui différencient le postmodernisme de son aïeul, le Modernisme. Plongé dans les incertitudes qui sont celles de l'ère postmoderne, réduit à utiliser comme arme la carnavalisation de l'Histoire, l'imitation des genres, le palimpseste, le postmodernisme a dû trouver sa voie en faisant le deuil des idéologies mortes, qui avaient nourri la création littéraire précédente. Que placer alors dans le creuset de la création littéraire, pour en extraire l'essence salvatrice?

La voie de la subversion a été celle que le postmodernisme a suivie, reprenant en cela le flambeau des avant-gardes de la première moitié du XX^e siècle. C'est ainsi que les universitaires américains se sont lancés, avec l'esprit pionnier qui les caractérise, dans la remise en question des

dogmes culturels et historiques, sous les appellations académiques de «cultural studies» et «post-colonial studies». Leur influence a été déterminante dans la mise en place d'une réflexion que le contexte historique portugais (Révolution des Œillets, processus de décolonisation des «Provinces d'Outremer» portugaises, libéralisation soudaine d'une société longtemps soumise à une discipline correspondant à une idéologie fort conservatrice) rendait particulièrement pertinente. Ainsi, des romanciers parmi les plus réputés, tels Lidia Jorge ou Antonio Lobo Antunes, ont-ils inséré dans la trame romanesque de leurs œuvres une critique, féroce et ironique, de l'utilisation, par le régime salazariste, de l'Histoire du Portugal à des fins de propagande nationaliste. Ils ont en même temps déconstruit dans leurs romans le mythe, longuement exploité par ce régime, d'un Portugal «bon colonisateur», ignorant le racisme que d'autres États européens pratiquaient.

Regardant les perspectives postcoloniales possibles dorénavant, ces auteurs questionnent les héritages culturels du passé, à travers des narrations où la vérité et la fiction se mêlent de façon indécidable. Tout en posant des questions liées à des problèmes de société, cette fiction postmoderniste s'interroge sur elle-même, sur sa propre légitimité. Comme il a été signalé pour les autres littératures postmodernistes, celle en langue portugaise est également marquée par l'hybridité générique, comme l'on peut le constater chez José Saramago, qui subvertit les genres en utilisant la parodie et en abolissant les frontières entre eux. Cet auteur prend en effet le parti de tout remettre en cause, du style au texte référentiel, en passant par le genre. Pour lui, le roman est une quête identitaire, et tout d'abord celle du roman lui-même. Ceci est aisément compréhensible si l'on prend en compte la perte de référentialité de la littérature postmoderne, correspondant à la crise de la représentation qui marque la modernité, basée sur une mise en cause préalable du réel lui-même. Chez Saramago, les règles du jeu sont à chaque fois établies, au fur et à mesure que la narration progresse, par le narrateur, qui déroule le fil d'Ariane permettant au lecteur de se retrouver dans le parcours labyrinthique de son œuvre. Chacune d'entre elles devient un élément participant d'une galaxie littéraire, où se trouvent liées les œuvres littéraires entre elles, constituant ainsi un univers à part entière, qui est à lui-même sa propre référence. À l'intérieur de chacune des œuvres saramaguïennes, les voix des personnages, multiples, créent une symphonie de mots, tissant la trame où le sens va prendre forme visible. Se pose malgré tout la question de savoir si les partis pris de Saramago constituent une vraie proposition idéologique, qui l'éloignerait d'un postmodernisme fuyant précisément les idéologies. En tout état de cause, il semble rester le défenseur des personnages périphériques, rarement mis en scène par le roman

«traditionnel», des marges oubliées par l'Histoire officielle, bouleversant ainsi toute forme de hiérarchie. En l'absence d'une force centripète, le récit s'en trouve alors fragmenté, démultiplié en plusieurs micro-récits.

Il est vrai que, chez Saramago, comme chez les auteurs postmodernistes en général, la déconstruction l'emporte souvent sur la construction; celle-ci se mettra peut-être en place plus tard, lorsque la littérature postmoderniste aura évolué vers d'autres formes d'écriture, ouvrant la voie à d'autres aventures littéraires.

2. En Italie: Postmodern spaghetti!

Les postmodernes ont eu raison de s'emparer de ce sentiment. Ils ont senti que la flèche du temps n'allait plus droit. Qu'elle se tordait dans tous les sens et ressemblait davantage à une spaghetti dans un plat de spaghettis qu'à l'escalier du progrès qui toujours monte et jamais ne descend...[...]

Bruno Latour.¹⁵

De quoi cette difficulté à appréhender, saisir, expliquer, nommer la postmodernité est-elle le symptôme? D'une impossibilité à nommer une réalité fuyante, qui échappe à notre façon d'appréhender les choses, de les nommer, ou tout simplement de les faire entrer dans un cadre? Bruno Latour nous l'a rappelé, ce qui est mort, ce n'est pas la modernité, c'est l'idée que l'on se faisait d'elle, ou plutôt la représentation mentale que l'on élaborait d'elle notamment à travers la mise en question de l'idée de progrès qui en était la matrice et l'axe interprétatif. Le monde, selon Latour, est fait d'objets hybrides, et en adoptant pour les interpréter le discours critique de la modernité fondé sur la séparation entre nature et culture, technique et nature, humain vs non-humain, on ne peut l'appréhender ni dans sa complexité, ni dans ses nuances. Si le concept de *non modernité* introduit par Latour déplace les cadres de référence, conduisant à une réinterprétation des faits, il soulève toutefois le problème d'une inadéquation terminologique et d'une méprise

¹⁵ Bruno LATOUR, *La modernité est terminée*, Paris, «Le Monde», 28 août 1996.

interprétative: «le postmodernisme est un symptôme, pas une solution» disait-il.

La perception d'une nouvelle époque: pionniers et réfractaires

En 1991, alors qu'en France, Bruno Latour¹⁶ rendait compte de son interprétation de la Modernité, et de sa fin, (entendue moins comme fin réelle que comme fin de l'idée que l'on se faisait de cette Modernité), mais également de la condition postmoderne appréhendée à travers l'un de ses symptômes, celui d'une forme d'épuisement de la conception moderniste d'un temps linéaire, véritable diktat organisant la pensée moderne structurée autour de la notion de rupture d'avec le passé; en Italie, Remo Ceserani¹⁷ témoignait d'un profond bouleversement d'ordre social et culturel, plus précisément il racontait sa perception d'un changement d'époque, accompagnée du sentiment de vivre, comme tant de personnes de sa génération, une période de transition, d'être désorienté, comme étranger à soi-même («l'esperienza dell'estraniamento a noi stessi»), période de transition dont il était à la fois le protagoniste mais surtout le fin observateur.¹⁸ Amorcé dans les années 50, ce changement, compris et redouté en son temps par le Pasolini des *Ecrits Corsaires* comme «Mutation anthropologique» investissait, telle une déferlante, les structures sociales et culturelles des Italiens, sans qu'ils ne s'en rendent compte, ni ne puissent s'y opposer.

En 1997, dans *Raccontare il postmoderno*¹⁹ Remo Ceserani revient plus amplement sur le sujet évoqué dans son article de 1991, cette fois, à travers un livre que l'on peut qualifier de pionnier, devenu le point de référence des chercheurs dans ce domaine, et qui se présente à la fois comme un ouvrage de divulgation des théories d'outre-Atlantique, de prise de conscience et d'exposition d'un débat culturel en cours en Italie, – vécu par l'auteur lui-même en tant qu'observateur et partie prenante du débat –, et une savante exposition des catégories philosophiques qui président à la compréhension du phénomène étudié. Non seulement l'ouvrage a le mérite d'introduire en Italie les subtilités d'une sensibilité postmoderne repérées dans les écrits des principaux théoriciens, depuis les concepts de Daniel Bell, Ihab Hassan, Alan Wilde (pour les stratégies rhétoriques de l'écriture moderne et

¹⁶ Bruno LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris, La Découverte, 1991.

¹⁷ Remo CESERANI, *Su periodizzazioni e canoni nella letteratura contemporanea*, «L'asino d'oro», n°4, 1991, pp. 144-154.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Remo CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

postmoderne, l'utilisation de l'ironie), jusqu'à ceux de Charles Jenks (et sa théorie du *double coding* accueillie ensuite par Margaret Rose et Linda Hutcheon, réélaborée au sein d'un discours sur la parodie, l'ironie, l'intertextualité comme caractéristiques formelles du postmoderne); il expose la complexité des différentes interprétations et des nombreux problèmes²⁰ suscités par le débat sur le postmoderne alors déjà très avancé dans les pays anglo-saxons, et encore méconnu en Italie; mais surtout il introduit des concepts et une terminologie, celle de Jameson, dans le domaine de la critique italienne. Dès lors, Ceserani n'aura de cesse, avec la clairvoyance et la clarté d'exposition qui sont les siennes, de préciser – et la réflexion vaut encore de nos jours, même si les insatisfactions liées à l'emploi de *postmodernité* l'ont conduit par la suite à envisager d'autres solutions terminologiques,²¹ – la distinction opérante entre *postmodernità* (comme période historique et culturelle dans laquelle nous nous trouvons à vivre), et *postmodernismo* (pour désigner les idées, les produits esthétiques qui reflètent l'idéologie, la sensibilité de la postmodernité). Cette distinction, nécessaire, n'a pas été facilement adoptée et la confusion terminologique qui s'est ensuivie (et perdure) a jeté le trouble dans les esprits, contribuant à augmenter de fortes réticences et rendre plus complexes les voies interprétatives:

Molte delle difficoltà con cui si è scontrato il dibattito sono dovute, io credo, alla continua confusione tra postmodernità e postmodernismo, tra la sostanza storica e materiale del cambiamento e i livelli di coscienza, comprensione e ricostruzione ideologica di chi ha cercato di farsene interprete, contrastarlo o assecondarlo e perfino in alcuni casi anticiparlo. [...] A me pare che la distinzione fra postmodernità e postmodernismo vada mantenuta ben ferma e che anzi essa sia fondamentale per aiutarci a districare il ginepraio dei discorsi e delle interpretazioni in cui siamo immersi.²²

²⁰ «Quello del postmoderno è un concetto storiografico hard oppure soft? Riguarda i cambiamenti profondi della struttura materiale, delle basi economiche delle nostre società oppure è un fenomeno sostanzialmente culturale, che riguarda le ideologie, le concezioni del mondo, i prodotti culturali e artistici? Indica un orientamento stilistico oppure un più ampio orientamento epistemologico e culturale, che poi si esprime diversamente nelle varie forme artistiche e secondo diverse, e anche diversissime, correnti stilistiche? È un fenomeno internazionale oppure si presenta diversamente nei vari paesi?», Ivi, p. 102.

²¹ Voir notamment Remo CESERANI, *Qualche considerazione sulla modernità liquida*, «Modernità letteraria», vol 3, 2010, pp. 11-26.

²² Remo CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, op. cit., pp. 120-121.

Il est vrai que la foison d'écrits existants ne pouvait qu'entretenir la confusion, jusqu'à ce qu'en 2002 paraisse un ouvrage, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, résultat d'un travail colossal qui a le double mérite de clarifier les esprits sur plus de vingt ans de débats autour de la question postmoderne en Italie et de l'exposer avec un regard externe à l'alma mater italienne, puisque l'auteur, Monica Jansen, chercheuse à l'université d'Utrecht et d'Anvers, est issue d'une école de pensée, celle de Douwe Fokkema et Hans Bertens, qui se sont illustrés par leurs travaux respectifs sur les études postmodernes et postcoloniales. L'ouvrage de Monica Jansen reconstruit comme un puzzle les différents fragments épars constitués par les différents courants de pensée, les querelles, les prises de position contradictoires, les tenants et les aboutissants de discussions qui ont formé le terreau culturel sur lequel s'est greffé le débat sur le postmoderne italien. Cette minutieuse reconstitution a été conduite afin de comprendre et analyser comment s'était formé et comment avait évolué le concept en Italie, depuis ses acceptions philosophiques et esthétiques jusqu'à ses manifestations littéraires. Jansen relit les histoires littéraires des années 80 et 90, analyse les disputes afférentes entre Asor Rosa, Raimondi, Ceserani, Ferroni, Luperini, passe en revue les multiples manifestations réfractaires, met en rapport les postulats méthodologiques de Ceserani avec ceux de Fokkema, et œuvre à une minutieuse cartographie du postmoderne littéraire italien depuis Eco jusqu'aux jeunes "Cannibales". Curieusement, l'ouvrage est passé presque inaperçu en Italie, malgré la reconnaissance que lui accorde Ceserani dans l'introduction du volume, et l'hommage appuyé rendu par Matteo Di Gesù,²³ reconnaissance qui par la suite lui viendra davantage des italianistes situés hors d'Italie que de ceux exerçant dans la péninsule. Loin de développer ici une critique radicale, il s'agit plutôt de pointer du doigt l'une de ces multiples «manifestations réfractaires» au postmodernisme qui ont caractérisé l'Italie et qu'étudie dans notre volume Matteo Di Gesù, reprenant une expression en son temps utilisée par Ceserani.

Les propos de Ceserani identifiaient déjà dans le texte publié en 1991 une contradiction toute italienne: malgré une grande vitalité démontrée par l'Italie pour entrer dans cette nouvelle phase culturelle, une forte résistance conservatrice effectuait une contre-poussée. Incitant la critique littéraire et académique si ce n'est à déconstruire les canons de la modernité, du moins à les réviser, il faisait remarquer que la nouvelle

²³ Matteo DI GESU, *La tradizione del postmoderno*. Studi di letteratura italiana. Milano, Franco Angeli, 2003, pp. 19-22. Di Gesù renouvellera son hommage appuyé au travail effectué par Jansen dans l'article qu'il publie dans notre volume, consacré justement aux lacunes et omissions remarquées dans la critique italienne pour expliquer les attitudes réfractaires de l'université italienne.

situation culturelle postmoderne était caractérisée par la tendance à abandonner toute conception totalisante, toute poétique cohérente, des styles unitaires et à chercher au contraire des opérations de greffes et d'hybridation des modèles culturels, le métissage des poétiques, le mélange et la superposition des styles. Ainsi invitait-il à se délester d'une habitude consistant à raisonner en termes d'écoles, de tendances et de traditions stylistiques au profit d'approches thématiques des textes, plus aptes à favoriser l'ouverture de la pensée interprétative à des canons «ouverts, interculturels, inter-linguistiques et inter-stylistiques». Parmi les multiples raisons pouvant expliquer les attitudes réfractaires, la question du style s'avère prépondérante. Ainsi mettait-il en garde contre le danger de «cercare di identificare l'arte o la letteratura postmoderna con una precisa poetica, un sistema retorico-coerente e stringente, uno stile, una modalità di scrittura tipica e individuante».²⁴

De là est née, en partie, l'insatisfaction à l'égard des études qui tentaient de caractériser le *postmoderno* non seulement à travers un style mais à travers des pratiques d'écriture comme la parodie, le pastiche, l'intertextualité que l'on prenait comme critères d'identification exclusifs; or, ne l'étant pas toujours, ils provoquaient des confusions supplémentaires. Partant d'une idée largement répandue selon laquelle il existerait des structures, des formes rhétoriques signifiantes en soi, caractéristiques d'une conception du monde ou plus adaptées que d'autres à donner une représentation de celui-ci, Ceserani démontrait qu'en raison des critères de jugement de la critique et des paramètres de la production éditoriale fondés sur la notion de style, le postmoderne n'avait pu prendre racine en Italie ou du moins avait été reçu avec frilosité.

La cultura italiana e le sue istituzioni letterarie hanno reso difficile l'esplorazione dei temi postmoderni e delle nuove modalità rappresentative; le poetiche di gran parte dei produttori di testi letterari, quelle dei redattori di casa editrice, quelle dei recensori dei giornali, per esempio, sono fondate sul criterio e il rispetto quasi religioso, della soluzione stilistica individuale; di fronte alle manipolazioni stilistiche del postmoderno la prima e istintiva reazione è stata (come si è visto chiaramente nel caso di Eco): «ma questa non è letteratura».²⁵

Si les années cinquante ont été avancées comme pierre angulaire de la perception d'un changement d'époque et de l'avènement de la culture postmoderne, 1989 avec la chute du Mur de Berlin a été appréhendé

²⁴ Remo CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, op. cit., p. 135.

²⁵ Remo CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, op. cit., p. 164.

comme l'achèvement, ou la dernière phase de réalisation du tournant postmoderne amorcé dans ces années-là.²⁶

L'effort de datation du phénomène étudié a été poursuivi par de nombreux chercheurs mais selon des perspectives différentes selon qu'ils pensaient remonter aux sources de la postmodernité ou aux prémisses du postmodernisme: Romano Luperini, pour sa part, fait remonter le début du *postmoderno* à la moitié des années cinquante,²⁷ Alfonso Berardinelli, lui, aux années quarante,²⁸ tandis que Raffaele Donnarumma²⁹ élabore un cadre de référence en indiquant percevoir la phase initiale ou préparatoire du *postmoderno* au milieu des années soixante, et que pour sa part, Angelo Petrella³⁰ situe le début du phénomène à la fin des années soixante-dix. Pourquoi des avis si divergents? Parle-t-on du début de la sensibilité postmoderne, de la postmodernité ou bien des premières manifestations artistiques du postmodernisme? Les catégories ne se superposent pas, ni ne se recourent forcément, comme l'ont mis progressivement en lumière les différents chercheurs qui se sont penchés sur ces trente dernières années.

Des positions réfractaires à la mode du Postmoderne

Du côté des ouvrages universitaires qui pour la plupart ont reflété très tôt des prises de position réfractaires, on constatera la prise en considération des nouvelles sensibilités artistiques mais avec un fort jugement négatif quant à l'issue de ces productions. Les premières anthologies de littérature italienne à prendre en compte l'existence du phénomène et ouvrir leur champ d'étude (les anthologies s'arrêtaient souvent à Calvino) ont fait leur apparition à la fin des années quatre-vingt. Un exemple d'ouvrage universitaire intégrant un chapitre de réflexion sur le postmoderne est celui dirigé par Asor Rosa où le chapitre *Verso il post-moderno*³¹ ne fait pas l'objet d'une définition mais regroupe un ensemble de formes littéraires relevant de la littérature *low-*

²⁶ Monica JANSEN, *Il postmoderno in Italia, una mutazione antropologica?* in Rorato Laura, Simona Storchi, *Da Calvino agli ipertesti. Prospettive della postmodernità nella letteratura italiana*, Firenze, F. Cesati editore, 2002.

²⁷ Romano LUPERINI, *Postmodernità e postmodernismo: breve bilancio del secondo Novecento*, in «Controtempo», Napoli, Liguori, [1993], 1997, p. 170.

²⁸ Alfonso BERARDINELLI, *Poesia e genere lirico. Vicende postmoderne*. In AA.VV., *Genealogia della poesia del secondo Novecento*, Atti delle giornate di studio, Siena, Marzo 2001.

²⁹ Raffaele DONNARUMMA, *Postmoderno italiano, qualche ipotesi*, «Allegoria», 43, 2003.

³⁰ Angelo PETRELLA, *Dal postmoderno al romanzo epico*, «Allegoria», 52-53, 2006.

³¹ AA.VV., *Verso il post-moderno*, in Alberto ASOR ROSA, *Letteratura italiana: storia e geografia*, volume 3, Torino, Einaudi, 1989, pp. 969-1287.

brow intégrées dans un discours littéraire plus ample. Par contre, en 1990, l'ouvrage critique de Patella, *Sul postmoderno, per un postmoderno della resistenza*³² rendait déjà compte de la sophistication du phénomène littéraire, bien plus complexe selon lui qu'une simple question de style, d'usage parodique et de disparition de la distinction entre littérature *high brow* et *low brow*. Il envisageait un postmodernisme conduisant à une forme de nivellement des aspects socio-culturels en parallèle avec un postmodernisme de la résistance, c'est-à-dire «capable d'affronter les différences sans tenter de les dominer».

Ferroni,³³ en 1991, dans son histoire de la littérature a été l'un des premiers à rendre compte de ce grand changement qui a affecté la culture de ces deux dernières décennies, une initiative qu'il a reconduite en 2005 avec une autre édition en collaboration avec Andrea Cortellessa, Italo Pantani et Silvia Tatti pour la Mondadori. Les deux éditions de 1991 et de 2005 comportaient une approche théorique similaire mais avec la différence suivante: si l'état des lieux proposé dans l'édition de 1991 était présenté sous un titre marquant une forme de scepticisme (voir l'interrogation préliminaire «una cultura postmoderna? »), Ferroni indiquant par là sa suspension de jugement du fait du manque de recul par rapport à la période analysée dans laquelle il se trouvait à vivre,³⁴ les données figurant dans l'édition de 2005 sont le fait d'une réelle assertion et insistent sur les implications négatives liées à une mutation anthropologique et culturelle jugée comme corrompue par la «spettacolarità e l'estetismo di massa». Le concept de postmoderne y est ainsi assimilé à une

condizione culturale in cui tutte le conquiste della modernità sono giunte a saturazione, in cui la realtà si sviluppa attraverso conflitti sparsi e incontrollabili, in cui viene messa in causa ogni logica e ogni coerenza ordinatrice: esso mostra come l'orizzonte attuale sia dominato da una comunicazione vuota, televisiva, informatica, pubblicitaria, basata sul riciclaggio, sulla ripetizione, sullo spostamento di dati già elaborati. È una situazione in cui le forme della cultura di massa si confondono con quelle della cultura alta: i caratteri degli spettacoli più degradati possono coincidere con quelli della più ambiziosa attività artistica e filosofica, che non sembra mirare più alla ricerca del «nuovo» ma piuttosto alla ripresa e

³² Giuseppe PATELLA, *Sul postmoderno: per un postmoderno della resistenza*, Roma, Edizioni Studium, 1990.

³³ Giulio FERRONI, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.

³⁴ Voir à ce propos Monica FRANCIOSO, *op. cit.*, p. 28.

alla combinazione degli stili del passato, alla citazione e all'interpretazione o alla decostruzione.³⁵

Et l'édition de 2005 – qui étonnamment ne comporte nulle part mention³⁶ des travaux de Ceserani, ni de Jansen, parus respectivement en 1997 et 2002, encore moins ne prend en considération les travaux publiés en 2003 des chercheurs italiens Di Gesù,³⁷ Donnarumma,³⁸ et Tricomi³⁹ – réitère une interprétation négative du phénomène postmoderne:

Il postmoderno implica una vera e propria “chiusura” della storia della letteratura, della storia delle arti, della storia dello stile, perché in esso tutto diviene simultaneo: i valori individuali e personali si annullano nella riproduzione in serie di testi, di messaggi, di immagini; si svuota di senso lo stesso concetto di stile. Il dominio assoluto delle immagini e delle registrazioni fa sì che non sia più possibile distinguere l'originale dalla copia, che ogni rapporto sociale si trasformi in uno scambio di “simulacri” vuoti, che valgono solo in quanto appaiono e i cui contenuti sono assolutamente indifferenti: al regno della logica, a un mondo umano basato sull'idea che ogni fenomeno sia retto da una “sostanza” profonda, che si debbano cercare “verità trasparenti” e autentiche, succede così una società di “simulacri” in cui tutte le cose e le esperienze perdono spessore e sostanza.⁴⁰

³⁵ Giulio FERRONI, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2005, p. 37.

³⁶ Curieusement, un ouvrage aussi pertinent et pointu que celui d'Alfonso BERARDINELLI publié en 2007, *Casi critici, dal Postmoderno alla mutazione*. Macerata, Quodlibet, ne tient pas compte des travaux de chercheurs qui ont relayé le débat autour du postmoderne italien (par ex, il ne cite ni Jansen, ni les travaux de Di Gesù,) allant même jusqu'à reformuler des distinctions et des jalons définitoires que bien d'autres avant lui se sont employés à expliquer. Une explication à sa décharge: le texte *La fine del postmoderno* inséré dans le recueil d'essais publié en 2007 a été en réalité écrit en 1997. Dans une note introductive, l'auteur indique re-proposer pour l'édition 2007 une série de textes qui avaient été publiés de façon éparse sans leur avoir apporté de corrections.

³⁷ Matteo DI GESU *La tradizione del postmoderno*. Studi di letteratura italiana. Milano, Franco Angeli, 2003.

³⁸ Raffaele DONNARUMMA, *Postmoderno italiano, qualche ipotesi*, «Allegoria», 2003, XV, 43, pp. 56-85.

³⁹ Antonio TRICOMI, *Crisi della testualità, esplosione della biblioteca. La nascita del postmoderno in Italia*, «Allegoria», 2003, XV, 44, 2003, pp. 35-60.

⁴⁰ Giulio FERRONI, *op. cit.*, 2005, p. 37.

Du côté des revues élaborées en étroite collaboration avec les chercheurs universitaires, un autre foyer de résistance au postmodernisme réside dans la revue «Allegoria», dirigée par Romano Luperini, dont les articles – quoique orientés vers un net effort de périodisation et de mise en perspective des nouvelles formes littéraires de ces dernières années –, ont épousé néanmoins les orientations de pensée de leur mentor, notoirement hostile au postmodernisme considéré comme un phénomène culturel non engagé, apolitique, acritique, superficiel et irresponsable.⁴¹

Enfin, l'on ne saurait clore cet excursus sur les comportements réfractaires sans un regard du côté de certains critiques littéraires qui liquident le postmodernisme: agacés par la pratique d'un citationnisme exaspérant selon lequel tout auteur en citant un autre entrerait dans la catégorie du postmoderne, excédés par l'inflation galopante d'un terme vidé de son sens premier et/ou surinvesti d'une pluralité de signifiés au point de devenir un mot-valise, interchangeable, passe-partout, à la mode, ils n'ont de cesse de montrer combien le terme est aussi vaste que confus, comme l'un de ces cabas où l'on fourre tout ce qui appartient à une époque donnée. Ainsi, Alfonso Berardinelli, alors qu'il soulignait le grand flou terminologique entourant la notion, s'exprimait très clairement sur le sujet:

Cari lettori, care lettrici, forse non ve ne siete accorti, ma la vostra vita si è svolta finora all'interno di un'epoca chiamata postmoderna. La parola la conoscete. Circola da parecchi anni. Arriva quasi sempre all'improvviso, nel corso di un articolo, in mezzo a una conversazione, durante un dibattito alla radio o alla tv. Qualcosa, in definitiva, è postmoderno, qualcuno è quello che è perché è postmoderno, un fenomeno strano e inspiegabile si spiega in quanto postmoderno. Con questo termine ondeggiante, suggestivo, decisivo, che sembra alludere a qualcosa di preciso e di tecnico e insieme sfuma nell'epocale, si riesce a dire tutto il male e tutto il bene. Postmoderno è un'accusa. Postmoderno è una lode. Se è postmoderno vuole dire che è degenerativo, peggiore, peggiorato, poco serio, un po' scadente, ripetuto male, irresponsabile, frivolo. Se è postmoderno, però, sarà anche più attuale, più moderno ancora, rivolto al futuro, divertente e leggero, colto senza essere noioso, sofisticato senza essere elitario, complesso senza essere oscuro.⁴²

⁴¹ Voir également les propos de Andrea CORTELLESA, *Postmoderni d'Italia, quelli che ci mettono la faccia*, «La Stampa», 14.04.2010.

⁴² Alfonso BERARDINELLI, *La fine del postmoderno*, in *Casi critici: Dal Postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 15.

Pour Berardinelli, le terme est à la fois complexe, car il implique des notions philosophiques et esthétiques qui demeurent hermétiques à ceux qui ne possèdent pas ce bagage culturel, et d'une simplicité désarmante car il désigne en gros «tout changement survenu dans la culture après le déclin de 1968». L'élasticité du terme fait qu'il recouvre des acceptions tout aussi nombreuses qu'incompatibles, controversées. Plus que les divers aspects que la notion implique, c'est précisément cette élasticité d'un terme adaptable à tout ce qui se présente qui fait sens:

Il termine e la (vaga) idea di postmoderno applicati a tutti i campi del sapere e del comportamento, dal cinema alla moda, dalla narrativa all'urbanistica, devono quindi la loro fortuna a un'innegabile vacuità e plasticità. Si tratta di una categoria quanto mai soccorrevole e ospitale: accetta tutto, non respinge nulla. Se dico che un film, un libro, uno scrittore, un musicista, uno scienziato, uno stilista sono postmoderni suscito immediatamente un certo interesse, come se scoprissi e annunciassi una verità sofisticata. E nello stesso tempo non rischierò di essere facilmente contraddetto. Tutto ciò che decido di etichettare postmoderno automaticamente lo diventa, può diventarlo. Si apre cioè un nuovo spiraglio alla possibilità di interpretare diversamente il già noto, il concetto usato si allarga ulteriormente mostrando inaspettate possibilità di arricchirsi accogliendo dentro di sé un mondo estremamente vario, eterogeneo, vitale, in continua espansione e metamorfosi. Già questo è tipicamente postmoderno. Pluralità, espansione, multiuso, mescolanza di alto e basso, di cultura colta e cultura di consumo, intreccio ironico e ammiccante di tono accademico e di materiali massmediatici.⁴³

Voilà comment Berardinelli envisage la perception et la divulgation du postmoderne avant de pointer du doigt la pratique citationnelle ou ce qu'il nomme la "manipulation postmoderne" incarnée à ses yeux par la prose d'Umberto Eco et celle de Pietro Citati, maîtres du genre, («due abili manipolatori postmoderni del passato culturale»), – comme si la pratique citationnelle était une façon de tromper son monde sur la marchandise – .

Pour Filippo La Porta également, le postmoderne est un fait de société qui se reflète dans le langage. A noter que Filippo La Porta, observateur attentif non seulement des faits littéraires mais aussi, à ses heures, des modes constituées par des formes de langage caractéristiques de la société contemporaine, identifie des tics de langage révélateurs de l'aporie postmoderne: dans son chapitre

⁴³ Alfonso BERARDINELLI, *Casi critici, op. cit.*, p. 20.

«Postmodern italiano»⁴⁴ il pointe du doigt non sans humour et autodérision des formes expressives vidées de leur sens, dont la principale caractéristique est d'être interchangeable dans l'acte locutoire. Il cible en particulier une phrase employée de façon rituelle par les opérateurs culturels des chaînes télévisées «bisognerebbe spettacolarizzarlo...(di qualsiasi evento o proposta o manifestazione culturale)» qui a une portée révélatrice du peu de crédit accordé à la culture en Italie, si cette dernière ne fait pas l'objet d'une mise en scène, d'un spectacle, d'un travestissement à même de la faire accepter et digérer par le grand public. Cette formule passe-partout mais surtout l'approche culturelle dont elle est l'émanation – la *spettacolarizzazione* est associée à une attitude postmoderne en réponse à un sentiment global et confus de rejet de la culture sentie comme imposée, scolaire et surtout ennuyeuse – devient chez La Porta un paradigme pour observer la littérature italienne de ces dernières années.

Parce que la pratique citationnelle a été interprétée abusivement comme un paramètre révélateur pour déclarer qu'une œuvre était postmoderne, Umberto Eco et Italo Calvino, – qui ont su faire montre d'inventivité et de prouesse dans ce raffinement – , ont représenté une forme de postmodernisme littéraire identifiable à travers la pratique ludique et autoréférentielle de l'écriture au point, toutefois, de devenir les seuls et uniques auteurs de référence dans ce domaine.

A l'ombre des stars postmodernes

Questa miscela di risorse ben combinate, dove l'intelletto critico sorveglia i colpi bassi emotivi, è alla base del trionfo ottenuto dal *Nome della rosa*, che non è un'opera letterariamente impeccabile e sul piano propriamente linguistico-stilistico non ha un'organicità né un'autorevolezza esemplari: ma costituisce indubbiamente il libro-manifesto del postmoderno in Italia. Vittorio Spinazzola⁴⁵

⁴⁴ Filippo LA PORTA, *Non c'è problema. Divagazioni morali su modi di dire e frasi fatte*, Milano, Feltrinelli, 1997, puis agrémenté d'illustrations de Dario Frascoli dans *È un problema tuo*, Roma, Gaffi editore, 2009.

⁴⁵ Vittorio SPINAZZOLA, *Dopo il postmoderno*, in *Tirature*, Milano, Il Saggiatore, 2004, p. 47.

Dans l'ouvrage de Ceserani de 1997, les auteurs qu'il identifiait et associait au postmodernisme en Italie étaient Umberto Eco, comme représentant d'un «postmoderno consapevole», c'est-à-dire conscient et programmé avec son roman *Il nome della rosa* (1980); Italo Calvino dont l'oeuvre – jusqu'aux travaux de Berardinelli –⁴⁶ n'avait jamais encore été étudiée dans une optique postmoderne (mais *Se una notte d'inverno un viaggiatore* fut souvent associé au début du postmoderne), et Antonio Tabucchi dont le rapport au grand poète moderniste Pessoa ainsi que les constructions narratives élaborées et raffinées défiant les pratiques herméneutiques traditionnelles, mettaient en scène le doute ontologique propre à la culture postmoderne. L'étude de Calvino dans une perspective postmoderne a été poursuivie par Monica Francioso⁴⁷ mais surtout par Raffaele Donnarumma⁴⁸ en 2002. Selon Donnarumma, Calvino avait ressenti la crise de la littérature ou plus précisément l'impasse de la poétique néoréaliste et la difficulté éprouvée par la littérature pour analyser et représenter un présent et un monde déjà insaisissables (d'où la célèbre métaphore du labyrinthe). En parcourant l'ensemble de la production calvinienne depuis *La sfida al labirinto* de 1962 jusqu'à sa dernière production, il a montré toute l'amplitude et la richesse imaginatives déployées par Calvino pour développer une littérature capable d'affronter ce manque.

C'est surtout le succès éditorial mondial d'Umberto Eco avec *Il nome della rosa* et en vertu de ses déclarations venues compléter le best-seller dans ses *Postille*, lorsqu'il indique que la littérature n'est que «gioco metalinguistico, enunciato al quadrato», qui a marqué les esprits au tournant des années quatre-vingt au point de faire du célèbre universitaire bolonais l'auteur italien le plus renommé au monde (avec

⁴⁶ «Quello di Calvino, tanto per cominciare, è un caso controverso ed emblematico. Nessuno dei critici italiani che si sono occupati dei suoi scritti, anche quelli che lo hanno fatto in modo acuto e intelligente, sembra disposto ad affrontare a fondo la questione del suo rapporto con la cultura postmoderna. L'unico che, in un saggio volutamente controcorrente, e che provocatoriamente e con una dose di cattiveria cerca di opporsi alla canonizzazione in corso, spesso troppo generica e banalizzante, dell'opera di Calvino è Alfonso Berardinelli, il quale nel saggio *Calvino moralista, ovvero restare sani dopo la fine del mondo* parla esplicitamente del postmoderno come tendenza negativa o andazzo dei tempi, a cui Calvino avrebbe progressivamente ceduto. Berardinelli non solo riconosce con notevole fiuto parecchi dei temi tipicamente postmoderni dell'opera intera di Calvino (soprattutto quella più matura), ma coglie la presenza di un atteggiamento e di uno stile postmoderni, che definisce, con buona intuizione, neoclassici». Remo CESERANI, *Raccontare, op. cit.*, p. 167.

⁴⁷ Monica FRANCIOSO, *Il discorso...*, in Laura Rorato, Simona Storchi, *Da Calvino...*, *op. cit.*, pp. 27-36.

⁴⁸ Raffaele DONNARUMMA, *Calvino verso il postmoderno*, «Allegoria», 40-41, 2002, pp. 80-109.

Dante), et la référence non seulement du postmodernisme italien mais de la littérature italienne tout court.⁴⁹ Si l'affirmation de Spinazzola est vraie («il modello *Nome della rosa* non ha avuto prosecuzioni altrettanto clamorose per mano dello stesso autore e non ha trovato scolari o emuli del suo livello: il romanzo storico-poliziesco-saggistico è stato molto letto, molto studiato ma pochissimo imitato»),⁵⁰ on ne pourrait que se rallier à la position des rédacteurs du numéro spécial de *Tirature* 2004 consacré justement à la mort du postmoderne: ce dernier serait né avec l'étoile Eco, et telle une météorite se serait désagrégée à peine née! L'immense succès rencontré par Eco – devenu un mythe de son vivant –⁵¹ pourrait être un élément de considération: pour Berardinelli, le débat critique autour du postmoderne en Italie aurait été entravé par l'envergure du succès de Eco (mais aussi de Vattimo) qui avaient contribué en leur temps à faire prendre conscience d'un *Post* à la modernité mais, du fait de leur immense succès – surtout dans le cas d'Eco – furent identifiés ou assimilés au postmodernisme lui-même. Vattimo et Eco ont effectivement parlé de «crise de la modernité», de «pensée faible», de «dépassement des avant-gardes». Vattimo, à grands renforts de commentaires et d'analyses de Nietzsche, Heidegger, Derrida et de démonstrations sur le dépassement des grandes constructions rationnelles fortes a ouvert la voie à une pensée qui envisageait l'après-Modernité. Eco, mondialement connu pour le *Nom de la rose* publié en 1980 s'est transformé de théoricien en romancier et a montré avec bravoure qu'il pouvait mettre en pratique ses enseignements théoriques en faisant se rencontrer au sein du roman culture de masse et culture d'élite, kitsch, savoir universitaire et culture populaire.

Credo che sia stata proprio la forte o debordante influenza di Vattimo e di Eco a ostacolare almeno in parte la discussione italiana sul postmoderno. Gli avversari del «pensiero debole» proposto da Vattimo e i critici dei romanzi di Eco (pochissimi anche se in aumento) tendevano a considerare il postmoderno italiano esaurito con loro. Che altro aggiungere a quanto i due autori teorizzavano e rappresentavano? Era già troppo. Due autori di moda facevano credere che il postmoderno fosse una moda. E, in quanto tale, materia da giornalismo effimero o da accademia brillante e credula. Vattimo e Eco facevano scuola, eccome. In un certo senso, dunque, erano loro il postmoderno.⁵²

⁴⁹ Voir ce qu'en dit Alfonso BERARDINELLI in *Casi critici,.... op. cit.*

⁵⁰ Vittorio SPINAZZOLA, *Dopo il postmoderno, op. cit.*, p. 47.

⁵¹ Voir Michele COGO, Paolo FABBRI, *Fenomenologia di Umberto Eco. Indagine sulle origini di un mito intellettuale contemporaneo*, Bologna, Baskerville, 2010.

⁵² Alfonso BERARDINELLI, *Casi critici, op. cit.*, p. 16.

Si associer le postmodernisme italien aux noms d'Eco et de Vattimo, est devenu monnaie courante,⁵³ – c'est le cas notamment en France où la pensée de Vattimo a été diffusée par des traductions dès 1985⁵⁴ et enseignée à l'université dans les départements de philosophie –, il est par contre indéniable que leur réputation a contribué à laisser dans l'ombre nombre d'écrivains et de penseurs dont la relecture des œuvres serait significative pour mieux comprendre les différentes expressions littéraires reflétant la sensibilité postmoderne.

C'est ce que se sont employés à faire – avec toutefois des différences interprétatives et d'approches textuelles – trois jeunes chercheurs italiens, à partir de 2003, Matteo Di Gesù, Raffaele Donnarumma et Antonio Tricomi, qui se sont efforcés de dégager des lignes interprétatives plus nuancées, tout en sortant d'une approche monodirectionnelle consistant à identifier le postmodernisme avec les seules pratiques ludiques et combinatoires de Eco et de Calvino.

Dès *La tradizione del postmoderno*,⁵⁵ Di Gesù travaille sur le sujet en concentrant ses recherches sur les auteurs siciliens et en prenant toujours en considération les travaux critiques qui l'ont précédé, rendant hommage à leurs auteurs et aux résultats scientifiques auxquels ils sont parvenus: on peut même dire qu'il a réhabilité certains chercheurs à l'égard desquels l'intelligentsia italienne avait fait preuve d'indifférence (c'est le cas notamment pour le travail de Monica Jansen), et non seulement il répare oublis et omissions mais les transforme en questionnements pertinents et en objet d'étude, comme cela est le cas dans son essai inclus dans ce volume intitulé *Il bilancio in passivo del postmoderno italiano*. L'introduction à *La tradizione del postmoderno* mentionne la mort du postmoderne, dont la critique parle paradoxalement beaucoup alors même que les études sur le postmodernisme abondent et se diversifient. Il s'agit là, aux yeux du chercheur palermitain, d'une nouvelle stratégie renforçant les manifestations de "refrattarietà" qu'il a dénoncées, dans le sillage de propos tenus par Ceserani en 1997.

⁵³ Voir notamment les parcours bibliographiques proposés dans *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, III. Da Gogol al postmoderno, a cura di Gian Mario ANSELMI, Introduzione di Antonio Prete, Milano, Bruno Mondadori, 2001, pp. 311-338.

⁵⁴ *Les aventures de la différence*, traduit de l'italien par Gabellone, Rolland, Pineri, Paris, Les éditions de minuit, 1985.

-----, *La société transparente*, Paris, Desclée de Brouwer, 1990.

-----, *La fin de la modernité: nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, Paris, Seuil, 1987.

⁵⁵ Matteo DI GESÙ, *op. cit.*

Les approches critiques de Tricomi et de Donnarumma, exposées toutes deux dans la revue «Allegoria» en 2003,⁵⁶ (mais le texte de Tricomi intitulé *Crisi della testualità, esplosione della biblioteca. La nascita del postmoderno in Italia* a été reproposé en version étoffée dans un volume paru en 2010, *La Repubblica delle Lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia contemporanea*), partent du postulat selon lequel le postmodernisme est bel et bien mort,... mais pas tout à fait enterré!

Bien que raisonnant encore en adoptant le critère générationnel pour tenter de démêler l'écheveau complexe des auteurs ayant reflété dans leurs œuvres les changements de sensibilité caractéristiques de la postmodernité, Tricomi met en perspective la progressive prise de conscience de l'entrée dans le postmodernisme des auteurs italiens au même moment où de nombreuses et respectables voix critiques – Romano Luperini en tête – clament haut et fort sa mort assurée. Le postmoderne littéraire – qui dans l'optique de Tricomi a bel et bien existé mais est tout aussi moribond, et peut-être parce qu'il est considéré comme tel peut faire l'objet d'études plus poussées – est un fait avéré par les efforts littéraires conjugués de toute une génération, celle d'auteurs nés dans les années trente («sarebbero quindi principalmente autori nati negli anni Trenta e qualche loro collega appena più anziano a traghettare la letteratura italiana nel postmoderno»).⁵⁷ Tricomi montre qu'il est important de l'envisager sous un autre angle et avec recul, notamment, et focalise son intérêt non point tant aux moments où l'on peut distinguer des zones franches entre une période et une autre, mais à ceux qui sont en eaux troubles, entre deux périodes et qui constituent par essence les étapes d'un lent glissement vers le postmodernisme, tout en conservant encore des signes de la modernité. A titre d'exemple, il identifie dans la génération des auteurs nés entre les deux guerres des cas de pastiches ou bricolages littéraires symptomatiques de ces glissements:

Libri come *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Calvino, *Centuria* (1979) di Manganelli, persino i due *Sillabari* (1972, 1982) di Parise, o al principio degli anni Ottanta *Il nome della rosa* (1980) di Eco (...) esprimono ancora in tutta evidenza il gusto di tutta una generazione, pronta fin da subito a scommettere sull'ibridazione dei moduli letterari e delle più disparate pratiche discorsive; dall'altro lato, ammettono l'inattualità di un tale gusto e dunque spesso esibiscono, e in parte

⁵⁶ Raffaele DONNARUMMA, *Postmoderno italiano, op. cit.*, pp. 56-85 et Antonio TRICOMI, *Crisi della testualità, op. cit.*, pp. 35-60.

⁵⁷ Antonio TRICOMI, *La Repubblica delle Lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia contemporanea*. Macerata, Quodlibet 2010, p. 140.

realizzano, il desiderio dei loro autori di adeguarsi alle nuove tendenze, in più di un caso ricominciando a percorrere, sia pure con frequenti divagazioni, la via del ricorso ai generi, specie quella di matrice romanzesca.⁵⁸

D'autre part, Tricomi mesure combien le seul critère générationnel ne peut suffire à expliquer l'avènement du postmodernisme: il doit être complété par la prise en considération de la façon dont les auteurs au sein d'une même génération, concevaient leur rapport à la littérature. Des auteurs comme Calvino et Pasolini, – nés respectivement en 1923 et 1922 – , ont appréhendé le changement d'époque et de sensibilité sans y adhérer car tous deux étaient encore dans les années soixante-dix très liés à un passé littéraire, celui de la modernité et comprenaient que quelque chose changeait, sachant aussi qu'il était vain de lutter contre le cours des événements:

Autori come Calvino e Pasolini, invece, negli anni Settanta rimangono legati a un passato letterario, la modernità che vorrebbero non dovesse mai concludersi. Lavorano alla costruzione delle loro biblioteche, e cioè *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e l'incompiuto *Petrolio*, consapevoli di andare incontro a un futuro incerto: un futuro che forse sancirà la scomparsa non della sola letteratura, ma, stando alle loro preoccupazioni, dell'arte tutta. Iniziano per questo a percepirsi sempre più come dei sopravvissuti allo schianto della modernità e, in tal senso, come autori loro malgrado postmoderni; intuiscono, anche se non abbandonano immediatamente quella strada che si è ormai conclusa l'epoca degli sperimentalismi e delle testualità; fino in ultimo, dimostrano di non accettare pacificamente questo cambio di clima, sebbene ammettano di considerare vana ogni resistenza al nuovo corso.⁵⁹

Ce lien avec le passé littéraire, avec la Tradition, qui sera examiné scrupuleusement par Di Gesù en 2005 dans *Palinsesti del moderno* au cours d'une réflexion reposant sur le rapport entre canon littéraire et postmodernisme,⁶⁰ est une perspective d'analyse empruntée également par Tricomi qui envisage le rapport à la Tradition comme critère pouvant permettre de repérer un point de rupture d'avec la Modernité: selon Tricomi, des auteurs comme Pier Vittorio Tondelli, mais aussi

⁵⁸ Antonio TRICOMI, *ivi*, p. 146.

⁵⁹ Antonio TRICOMI, *ivi*, p.149.

⁶⁰ Nous renvoyons à Matteo DI GESU, *Palinsesti del moderno. Canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, Milano, Franco Angeli, 2005, p. 23 notamment lorsqu'il expose les différentes théories de Luperini, Ceserani, Ferroni à ce sujet.

dans une moindre mesure Enrico Palandri, et Claudio Piersanti ne se sentent pas débiteurs d'un passé vers lequel ils seraient tournés. Ils ne regardent pas du côté des grands textes de la Modernité, se réclamant d'une Tradition comme pouvaient le faire un Pasolini ou un Calvino. Pour eux, seul compte le présent, la récupération d'une fraîcheur stylistique, d'une accessibilité et immédiateté expressive, capables de raconter leur époque.

Autant Tricomi que Donnarumma, s'efforcent – si ce n'est de tuer le "père envahissant" du postmoderne italien, Eco – du moins de considérer avec plus d'ampleur l'histoire de la littérature italienne contemporaine pour y déceler les géniteurs du postmodernisme ainsi que ses articulations internes: Donnarumma, tout en usant de précaution terminologique (il annonce péremptoire: «in Italia, come si sa, il postmodernismo in quanto tale non è mai esistito») identifie toutefois deux livres préparatoires au postmoderne italien, il s'agit de *Fratelli d'Italia* (1963) d'Alberto Arbasino, né en 1930, et de *Hilarotragoedia* (1964) de Giorgio Manganelli, né en 1922. Dans le cas d'Arbasino, l'histoire de la rédaction de *Fratelli d'Italia* couvrirait la période chronologique du postmoderne, tandis que le choix du pastiche opéré par Manganelli renverrait à une conscience aigüe du rapport entre littérature et passé (les histoires ont déjà été écrites, l'unique forme de créativité possible est la réélaboration du déjà dit) renforcée par la conception mélancolique d'une littérature qui, pour survivre, ne peut que se plagier, tout en célébrant sa toute-puissance à travers sa capacité à s'auto-engendrer, à s'alimenter d'elle-même, et à trouver en elle-même sa propre force.

De son côté, Tricomi fait surgir du chapeau des pères putatifs Gianni Celati (né en 1937): dans son optique, Gianni Celati avec *Finzioni occidentali* [1975] et *Parlamenti buffi* [1989] avait compris bien avant Calvino et Eco, qui connurent le succès avec *Se una notte d'inverno un viaggiatore* et *Il nome della rosa*, comment allait évoluer la littérature italienne. Le fait que Celati choisisse comme principale cible polémique l'activité herméneutique ou interprétative – il juge, en disciple des théories foucaultiennes, «la strategia di elusione dell'univocità del senso, messa in atto in ciascun testo, l'unica forma possibile di contestazione del Potere normalizzatore e del discorso censorio che di esso costituisce l'essenza»⁶¹ – contribue à faire reconnaître son rôle de pionnier du postmodernisme italien, en dépit des propos discordants de Donnarumma à ce sujet.⁶²

⁶¹ Antonio TRICOMI, *La Repubblica delle Lettere*, op. cit., p. 163.

⁶² Dans *Postmoderno italiano, qualche ipotesi*, «Allegoria», DONNARUMMA écrit: «Resta poi il paradosso di autori, che ben consapevoli delle mutazioni indotte dalla

Avec la réflexion de Celati s'ouvre une période de grands bouleversements dans la façon de concevoir le rôle de la littérature au sein du social: ce n'est plus seulement la fin de la modernité mais c'est aussi la fin d'une idée que l'on se faisait de la littérature, de la place qu'on lui accordait dans le social, et du rôle que l'on attribuait et reconnaissait aux intellectuels. La fin d'une idée selon laquelle «i libri possano in qualche misura incidere sul mondo e e che addirittura, si dia un collegamento diretto tra attività letteraria e prassi sociale, tra scrittura e utopia civile».⁶³

Mort du postmodernisme et postures d'écrivains

A peine né, le postmodernisme était déjà mort. Comme l'a fait remarquer Matteo Di Gesù dans *Il bilancio in passivo del postmoderno italiano*, mais déjà dans son introduction *Quando eravamo postmoderni* au volume *La tradizione del postmoderno* (2003), le cœur des voix annonçant la disparition du mal-aimé de la littérature italienne contemporaine a entonné son chant funèbre, faisant intervenir tour à tour Romano Luperini (pour qui le postmoderne était déjà dans sa phase de déclin en 1990), Margherita Ganeri, Alfonso Berardinelli, Vittorio Spinazzola, Raffaele Donnarumma, Francesco Muzzioli, Walter Pedullà, et même Antonio Tabucchi.

Si beaucoup, dans le sillage des propos tenus par Romano Luperini, ont fait coïncider la mort du postmodernisme avec l'apparition d'une nouvelle forme d'intellectuel engagé, c'est en partie parce que le postmodernisme, de son vivant, était associé à une conception négative – parce qu'autocentrée, désengagée, acritique, déconnectée du réel – de la fonction des écrivains relevant de cette catégorie. La posture de l'écrivain engagé (ou désengagé) a été le pivot modélisateur du critère par lequel le postmodernisme a été successivement critiqué, refusé, puis enfin liquidé. Pour Berardinelli par exemple:

postmodernità, tuttavia restano al di qua della soglia. È il caso di Celati, che nei saggi di *Finzioni occidentali* del 1975 compie una lucida diagnosi di una svolta culturale in atto: egli riconosce un forte debito intellettuale nei confronti dei maestri del postmoderno (da Calvino a Foucault a Derrida), e fa da ponte tra loro e i giovani narratori degli anni Novanta, su cui ha esercitato un influsso diretto anche se parziale. E tuttavia, nella trilogia dei *Parlamenti buffi* (*Le avventure di Guizzarda*, 1972, *La banda dei sospiri*, 1976, *Lunario del paradiso*, 1978) egli elabora un modello narrativo di ascendenza cervantina, beckettiana, e carnevalesca per la quale la categoria di postmoderno soprattutto in accezione italiana, risulterebbe poco pertinente».

⁶³ Antonio TRICOMI, *La Repubblica delle Lettere*, op. cit., p. 165.

Introduction

Il postmoderno come poetica e tendenza (filosofica e stilistica) è solo un modo particolarmente positivo, entusiastico, apologetico e spesso notevolmente acritico di vivere una situazione culturale innegabilmente specifica, nuova, che può essere espressa e valutata nei modi più diversi.⁶⁴

Mais encore Luperini, en des termes particulièrement sévères à l'égard des intellectuels:

Il postmoderno è stato il periodo di generale anestetizzazione (il termine è di Gluksmann). C'è stata una anestesia della vita collettiva, e una anestesia specifica degli intellettuali, che, perduta la loro antica funzione di legislatori e di mediatori civili, si sono ridotti al ruolo subalterno di esperti o consulenti o a quello di intrattenitori.⁶⁵

Ou encore cette équation, établie par Donnarumma, entre identité postmoderne et renoncement à l'engagement:

Il postmoderno rappresenta ben più che l'apertura a quanto sino allora era escluso dalla letteratura, una fase di miseria della nostra storia culturale. I postmoderni di seconda generazione, cannibali e no, hanno un rapporto nuovo e aporetico con le forme della vita collettiva: il passato e la tradizione da un lato, la socialità e la politica dall'altra, cioè i modi per darsi un'identità comunitaria, si disgregano, sostituiti da un radicamento in micro-tradizioni da inventarsi di volta in volta e in un riconoscimento in gruppi autonomi, analoghi alle suddivisioni del mercato. Del resto, tutti gli intellettuali della prima generazione postmoderna avevano comunque fatto i conti con il problema del mandato sociale e del rapporto con la politica, attraverso le sue istituzioni: in un certo senso, essi diventano postmoderni proprio quando rinunciano all'impegno.⁶⁶

Partant de là, il n'y a qu'un pas pour arriver à ces réflexions nourries d'amertume, pour une déchéance à laquelle auraient succombé les intellectuels charmés par les sirènes d'une société gangrénée par un berlusconisme galopant.

C'è stato un salto fra le generazioni. Nessuna eredità. Fortini, Sciascia, Volponi sono stati dimenticati; Pasolini è stato ridotto all'icona di un

⁶⁴ Alfonso BERARDINELLI, *Casi critici*, op. cit., p. 24.

⁶⁵ Romano LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guanda, 2005, p. 13.

⁶⁶ Raffaele DONNARUMMA, *Postmoderno italiano*, op. cit., p. 82.

santino omosessuale e un po' trasgressivo; Calvino è diventato un classico per gli accademici e i professori dei licei; la neoavanguardia un oggetto da museo (d'altronde *hoc, erat in votis*) e da tesi per le scuole di dottorato. Il postmoderno, con il suo disincanto e il suo manierismo giocoso e disimpegnato, in agonia già da tempo, è morto, definitivamente crollato con le due torri di New York. Ma nessuno in Italia sembra essersene accorto. All'inizio degli anni Settanta Pasolini parlava, per il nostro paese, di un genocidio culturale in corso. C'è stato e ha fatto tabula rasa. Il postmoderno italiano è stato questo genocidio.⁶⁷

Luperini établit un lien de cause à effet très étroit entre la croissante si ce n'est envahissante culture mass médiatique façonnée par l'époque Berlusconi, et un déclin des intellectuels exacerbé par la postmodernisation. Luperini s'appuie sur des dates historiques précises dont il se sert dans son réquisitoire comme marqueurs mémoriels pour délimiter les jalons de ce qui lui semble être une inexorable descente dans les abîmes de la déchéance: ainsi 1989 et la chute du Mur sonnent-ils le glas de la fin des illusions bercées par la pensée faible de Vattimo; 1994 marque de façon tangible l'arrivée de Berlusconi au pouvoir, amorcée cependant bien auparavant, dès les années quatre-vingt par un berlusconisme avant l'heure, coupable de répandre de nouveaux modèles comportementaux à la télévision forgés par une mentalité donnant prééminence à un individualisme forcené⁶⁸ (chacun devient l'entrepreneur de lui-même, l'école se transforme en entreprise, les étudiants sont considérés comme des clients, les écrivains se détournent des débats publics au profit d'une auto-propagande nombriliste); le 11 septembre 2001 date la fin de la saison postmoderne («comincia un periodo nuovo che ancora non ha nome e che richiede impegni e responsabilità diversi») avant d'annoncer la venue d'un messie littéraire en rupture franche avec ses pères («sta nascendo una generazione nuova di intellettuali. Hanno fra i 25 e i 30 anni, si formano nel clima creato dall'11 settembre e dalle guerre preventive e non ne possono più dell'ilare nichilismo dei padri, del loro narcisismo vuoto e soddisfatto»). Nous pourrions ajouter à cette liste – sans toutefois accorder trop de crédit à la tendance consistant à voir se refléter dans la littérature tout grand événement historique ou inversement à faire de chaque jalon historique marquant la mémoire collective un tournant de l'histoire littéraire – une autre date fatidique qui dépasse largement le cas italien,

⁶⁷ Romano LUPERINI, *op. cit.*, p. 128.

⁶⁸ Un article de Tzvetan TODOROV, *La tyrannie de l'individu*, paru dans «Le Monde» du 28-03-2011, développe une idée similaire: après les décennies du totalitarisme, notre époque aurait nourri un nouveau monstre, un individualisme débridé qui exerce sa domination aux dépens de la société.

celle de mars 2011, Fukushima, marquée par la concrétisation des pires cauchemars liés à une peur du nucléaire qui continue de faire frémir l'Occident: comment la littérature réagira-t-elle à cette perte de maîtrise des techniques que l'homme a contribué à mettre au point et par lesquelles il donne la mort; quels échos les écrivains – à défaut de parler d'intellectuels – renverront-ils de ce sentiment de désolation, de grande précarité existentielle instillée tel un poison au sens propre comme au figuré en chacun de nous? Sur ce point, la contribution de Florian Mussgnug, *Visioni postmoderne dell'era atomica*, nourrit une réflexion riche et mesurée.

Pour revenir à la prise de position de Luperini ancrée sur les postures (dés)engagées des intellectuels, elle s'exprime dans un élan nostalgique à l'égard d'un contexte fortement marqué par un héritage culturel humaniste où l'*impegno* était associé à une période historique bien définie,⁶⁹ de la fin des années quarante à la fin des années soixante, époque caractérisée par la convergence d'idées de penseurs tant sur le plan politique que culturel. En effet, pour de nombreux intellectuels de l'après-guerre, l'engagement était inséparable de l'hégémonie politique: de l'intellectuel organique dans un sens gramscien, à l'écrivain ou au réalisateur engagé, il s'agissait de contribuer à la formation d'une conscience collective et d'œuvrer à un projet commun de transformation – voire de révolution – globale de la société. L'hégémonie politique ayant marqué le pas avec la chute du pouvoir tant idéologique que politique de la Démocratie chrétienne et des communistes, les formes, le statut et la nature même de l'engagement ont changé, notamment au tournant des années soixante avec les propos d'un Calvino qui dénonçait la façon erronée d'associer la littérature engagée à des thèses politiques ou idéologiques préétablies.⁷⁰ En 2004, la polémique autour du rôle et de la fonction des écrivains et des intellectuels dans la société contemporaine a connu un regain d'attention et soulevé de vifs débats: née le 18 février,⁷¹ suite aux propos de Romano Luperini⁷² dans un article paru sur *l'Unità* évoquant une tendance générale au

⁶⁹ Nous renvoyons aux travaux de chercheurs italianistes de l'aire anglophone, notamment à Jennifer BURNS, *Fragments of impegno: Interpretations of commitment in Contemporary Italian Narrative, 1980-2000*, Leeds, Northern University Press, 2001 puis aux travaux de Pierpaolo ANTONELLO & Florian MUSSGNUM, *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Oxford, Peter Lang, 2009.

⁷⁰ Italo CALVINO, *Saggi*, a cura di Mario BARENGHI, Milano, Mondadori.

⁷¹ Laissant place à des réactions très vives, parfois hostiles, le débat s'est clos le 11-04-2004 par une intervention finale de Luperini.

⁷² Romano LUPERINI, «Quaderni di Allegoria», 6, *Intellettuali, letteratura e potere, oggi*, un dibattito suscitato da Romano Luperini a cura di Franco MARCHESE. Biblioteche/Università – «Quaderni di Allegoria», Collana Varia.

désengagement et au déclin culturel induite par un berlusconisme triomphant, elle s'est poursuivie à travers les essais de Berardinelli,⁷³ puis des articles dans des revues.⁷⁴ De récents volumes publiés en 2011 montrent combien l'interrogation sur la place et la fonction de l'intellectuel dans la société sont plus que jamais d'actualité: citons sans aucune prétention à l'exhaustivité celui d'Alfonso Berardinelli au titre explicite, *Che intellettuale sei?*, le travail d'un groupe de jeunes chercheurs Alfano, Cortellessa, Dalmas, Di Gesù, Jossa, Scarpa, paru chez Duepunti sous le titre *Dove siamo? Nuove posizioni della critica* qui questionne la légitimité du travail critique et du mandat civil des intellectuels tout en proposant un projet critique concret; sans omettre le dernier volume de Carla Benedetti, *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca* (Laterza 2011) qui s'efforce d'avancer des hypothèses interprétatives au déclin de la culture italienne.

Luperini, principal détracteur du postmodernisme, le fait mourir au moment même où semble poindre à l'horizon culturel ce qu'il considère comme une nouvelle forme d'intellectuel engagé, et qu'il identifie à travers un ouvrage précis, le livre *Gomorra* de Roberto Saviano (Mondadori, 2006). A ses yeux, Saviano incarnerait le modèle d'intellectuel marginal et dérangeant, situé en zone limite, de frontière, de par sa position professionnelle et son contact direct avec une réalité sociale qu'il a décrite et dénoncée, désireux d'en découdre avec un substrat culturel qu'il connaît bien. Saviano, rappelons-le, a enquêté en personne dans des banlieues sordides, et s'est affirmé comme observateur et narrateur d'une réalité de proximité. Dès 2007⁷⁵ Romano Luperini établit une connexion importante entre la fin du postmoderne et l'apparition d'une nouvelle figure d'intellectuel, position qu'il réitère avec force en 2008:

Nessun altro libro recente ha la forza di rottura, la capacità di indicare la nascita di una nuova fase come *Gomorra* di Roberto Saviano. [...] Se il postmoderno è stato il trionfo della metaletteratura, della riflessione sul linguaggio, del citazionismo, della intertestualità infinita (dietro un testo ci deve essere sempre un altro testo, mai la realtà, che sembra andata perduta

⁷³ Alfonso BERARDINELLI, *Casi critici, op. cit.* Mais avant, voir aussi du même auteur: *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, Torino, Einaudi, 1997 et *Les intellectuels existent-ils encore?*, «Diogène», 4, 2003, 204, pp. 102-111.

⁷⁴ «Micromega», *La scrittura e l'impegno*, 6, 2005. «Allegoria», 56, luglio-dicembre 2007, avec les interventions d'Alberto CADIOLI, *Gli intellettuali e le trasformazioni dell'editoria in Italia*, Mario DOMENICHELLI *Gli intellettuali e la cultura neoconservatrice negli Stati Uniti*, Margherita GANERI, Bourdieu, Jameson e l'impegno, Romano LUPERINI, *Intellettuali, critica letteraria e globalizzazione*.

⁷⁵ Romano LUPERINI, *Intellettuali,...*, op. cit., pp. 187-199.

per sempre), con Saviano si torna alla verità delle cose e dei fatti, al primato delle relazioni sociali, alla durezza del rapporto diretto e spietato io-mondo.⁷⁶

Les propos de Luperini, repris par Alessandro dal Lago dans son ouvrage critique sur Saviano,⁷⁷ véhiculent l'idée d'une reprise de contact avec la réalité comme facteur déterminant de la phase de transition perceptible dans la façon de faire de la littérature car, ce qui est au centre de la polémique est moins l'idée d'un retour au réel comme objet de narration – conformément à une tendance critique actuellement en vogue et amplement débattue⁷⁸ – que la perception et l'auto-désignation du rôle et de la fonction de l'auteur dans la société. Saviano incarnerait le nouveau type d'écrivain engagé, «radicalement diverso rispetto ai modelli imposti dal nichilismo postmoderno degli ultimi trent'anni, [...] un intellettuale in grado di riaffermare la necessità di una scommessa civile, riabilitando la funzione della parola quale strumento di comprensione del reale». ⁷⁹ Reste à savoir si le cas de *Gomorra* aura une suite et provoquera des émules, en dépit d'une prétendue instrumentalisation⁸⁰ du cas Saviano, devenu emblématique, car interprété comme une sorte de label d'écriture.

Par contre, dans la mémoire collective, l'héritage laissé par Pasolini a laissé des traces.⁸¹ Expriment dans un style tout personnel qui n'adhérait pas totalement au schéma de *l'impegno* gramscien la crise de l'idéologie politique dominante et la fin de la parabole du progressisme

⁷⁶ Romano LUPERINI, *La fine del postmoderno e la nuova condizione dell'intellettuale*, «Il Ponte», Luglio-agosto 2008, p. 139.

⁷⁷ Alessandro DAL LAGO, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*, Roma, Manifestolibri, 2010. L'ouvrage a été recensé par Marco GATTO, *Saviano, Dal lago e l'impegno in letteratura*, «Il Ponte», octobre 2010, n°10.

⁷⁸ Se reporter à Federico BERTONI *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, recensé par Sebastiana NOBILI, Pierluigi PELLINI, Massimiliano TORTORA, «Allegoria», 56, 2007, pp. 221-241; mais surtout au numéro «Allegoria», 57, «Ritorno alla realtà», 2008 a cura di Valentina SESTINI et en particulier à *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani* a cura di Raffaele DONNARUMMA et Gilda POLICASTRO; au dossier préparé par Andrea CORTELESSA pour «Lo Specchio», novembre 2008, (repris sur le site de la revue online Nazione Indiana).

⁷⁹ Marco GATTO, *Saviano, Dal lago e l'impegno in letteratura*, «Il Ponte», octobre 2010, n°10, p. 116.

⁸⁰ Pour un bref mais récent aperçu de la question, se reporter à Luciano CURRERI, *Intelletuali: che fare? Un mestiere in cerca di un ruolo*, «Le Reti di Dedalus. Rivista online del Sindacato Nazionale Scrittori», gennaio 2011. http://www.retidedalus.it/Archivi/2011/gennaio/PRIMO_PIANO/1_diario16.htm [consultable encore le 30.03.2011]

⁸¹ Walter SITI, *Il mito Pasolini*, «Micromega», 6, 2005, pp. 135-139.

italien, Pasolini fut perçu comme une sorte de “prophète du postmoderne” du temps des *Ecrits corsaires* pour avoir su comprendre et anticiper les conséquences sociales, historiques et culturelles du grand changement qu’il avait appréhendé⁸² dans son article des *Lucioles*. Plus exactement, il a été interprété comme le précurseur du comportement intellectuel postmoderne qui allait s’affirmer quelques années plus tard, à savoir le modèle de l’intellectuel *creativo*⁸³ revendiqué par Tabucchi, à même non pas de créer des crises mais de mettre en crise la vérité; non pas représentant d’une collectivité dont il serait le porte-parole mais interprète d’une actualité sur laquelle il n’avait pas complètement prise. La nature de l’engagement de Pasolini est un cas intéressant de lutte au sein même du Pouvoir, d’un auteur militant, conscient des nouveaux mécanismes de pouvoir et des nouvelles logiques de marché et qui avait compris qu’il fallait agir de l’intérieur même de la structure du Pouvoir contesté:

Egli asseconda perciò diverse richieste che gli vengono dal mercato e da una civiltà ormai dello spettacolo, ma il suo progetto, anzi la sua illusione, è demistificare e combattere dall’interno una tipologia di dominio e logiche di profitto che ritiene possibile incrinare solo occupando un pur minimo spazio di potere, solo svuotando di senso quelle dinamiche con l’accoglierle per farne veicoli di diffusione delle idee ad esse irriducibili. La figura che Pasolini incarna non è insomma quella dello scrittore, dell’intellettuale, del regista cinematografico *di* e *del* Potere, oppure univocamente, e frontalmente, schierato contro il potere. È piuttosto quella dello scrittore, dell’intellettuale, del regista cinematografico *nonostante* il Potere, nel senso che egli mira ad accreditarsi, al contempo, come un autore di sicuro pregio, quantunque le sue opere e i suoi interventi civili ubbidiscano anche a principi spettacolari, persino mercantili, e come un autore capace di discorsi di opposizione al Sistema, sebbene egli li pronunci, per necessità e per motivazioni strategiche, dall’interno di quel Sistema.⁸⁴

Au cœur du débat: la notion d’engagement, la portée et la capacité contestatrices de la littérature et de l’art, leur relation au social. Est-ce là la seule raison pouvant nourrir les théories des détracteurs du postmodernisme?

Même les plus récentes publications critiques sur le sujet – élaborées par des chercheurs qui se sont employés à redéfinir les contours

⁸² Voir Pier Paolo PASOLINI, *Il vuoto del Potere in Italia*, «Corriere della sera», 1975.

⁸³ Se reporter à Monica JANSEN, *Il postmoderno in Italia*,in Rorato Laura, Simona Storchi, *Da Calvino agli ipertesti... op. cit.*

⁸⁴ Antonio TRICOMI, *La Repubblica delle Lettere...*, *op. cit.*, p. 173.

littéraires et les paramètres historiographiques du postmodernisme avec finesse – ne quittent pas sans peine les sentiers battus marqués par un schéma interprétatif reposant sur l'équation postmodernisme = absence d'*impegno*. Par exemple, pour reprendre les propos de Tricomi, les auteurs postmodernes seraient convaincus, comme Pasolini, que l'unique façon pour eux de s'exprimer serait une contestation interne, mais ce qui les différencierait de Pasolini résiderait dans leur façon acritique d'adhérer au système culturel, éditorial et académique en vigueur. C'est précisément la récurrence de l'argument (le côté acritique du postmodernisme) qui a constitué le socle sur lequel s'est érigée une pensée nihiliste autour du postmodernisme italien (et montre, par ricochet, combien le mythe de l'intellectuel engagé a un ascendant notable sur les consciences), qui a eu pour effet de déclencher, en guise de réponse notamment aux théories de Luperini, la publication de l'ouvrage de Pierpaolo Antonello et Florian Mussgnug au titre oxymorique et provocateur, *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*.

Le livre relève le défi de remettre en question la notion de postmodernisme, traditionnellement perçue de façon négative, afin de montrer que les formes d'engagement sont multiples. Les deux chercheurs démontent l'équation entre Postmoderne et nihilisme particulièrement forte en Italie, et invitent à concevoir, en revanche, le postmodernisme dans une acception ouverte de "dominante culturelle" – dans le sillage de la pensée de Fredric Jameson et Brian McHale –, ce qui a pour effet de relativiser l'importance et la nécessité de distinctions chronologiques et terminologiques rigides (les auteurs n'entendent pas entrer dans le débat sur le positionnement en continuité ou en rupture avec la Modernité; ni ne souhaitent travailler sur des frontières, délimitations historiographiques strictes et récuse l'utilisation d'événements marquants de l'histoire collective pour attester de moments de rupture ou de la vacuité postmoderne). Ce qui pourrait résonner comme un règlement de compte ou une réplique polémique avec un interlocuteur notoire⁸⁵ constitue plutôt à nos yeux un grand pas en avant dans l'approche critique: en se positionnant sur une ligne terminologique ouverte et une approche de l'engagement postmoderne comme catégorie plurielle soutenue par le caractère ouvert, évolutif d'une identité personnelle, politique et culturelle multiple; («our volume conceptualizes postmodern impegno as a "thick relationship", in which the individual establishes, first of all, an engagement with the "other" (lower case), meaning the "neighbour", rather than the "collective", or

⁸⁵ Se reporter à l'article de Pierpaolo ANTONELLO, *Impegno, postmodernità, realismo. Alcune considerazioni sul cinema italiano contemporaneo* pour l'explication de la genèse de leur ouvrage.

hypostasized, phantasmatic “Other”, in Lacanian or Levinasian terms»),⁸⁶ Pierpaolo Antonello et Florian Mussgnug ont permis le décloisonnement d’une pensée critique qui s’était jusqu’alors arcbutée sur les distinctions terminologiques donnant lieu à foison de néologismes déroutants et à des prises de position focalisées sur le rapport dépassement vs inclusion par rapport à la Modernité, puis s’était verrouillée sur une conception nihiliste devenue prépondérante.

L’approche critique préconisée par Antonello et Mussgnug s’inscrit dans le sillage conceptuel de l’ouvrage de Jennifer Burns,⁸⁷ sur la notion de fragmentation ou plutôt – selon les deux auteurs – de diversification de l’engagement, délié de la contrainte d’une vérité-guide, mais amorçant un virage éthique indéniable. Prenant appui sur les théories philosophiques de Simon Crichtley et d’Avishai Margalit pour repenser l’engagement en termes «d’anarchie éthique laissant intactes les multiples particularités à la base de l’expérience de socialité», et dans le cadre d’un relationnel marqué par le concept de «thick relationship» pour désigner l’engagement pris à l’égard de l’Autre individuel et non pas de l’Autre collectif, les deux auteurs invitent à repenser l’engagement postmoderne en rapport ou en termes d’accumulation par rapport aux structures culturelles précédentes, envisagées non plus dans un rapport d’opposition dialectique mais comme réseaux systémiques horizontaux en situation de co-dépendance globale.

Thick relationship et modernité liquide

Dans *Intellettuali liquidi o in liquidazione?*⁸⁸, Remo Ceserani montre le lien étroit entre la disparition de la figure du grand intellectuel engagé et la nécessité de s’ouvrir à de nouvelles approches théoriques et conceptuelles pour comprendre l’époque dans laquelle ce changement drastique de statut a été observé. En effet, il constate dans un premier temps une nette tendance à la différenciation au sein même de la catégorie des intellectuels investie par des acteurs tous azimut de l’activité culturelle⁸⁹ et invite, pour avancer une hypothèse interprétative

⁸⁶ *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, p. 11

⁸⁷ Jennifer BURNS, *Fragments of impegno: Interpretations of commitment in Contemporary Italian Narrative, 1980-2000*, Leeds, Northern University Press, 2001.

⁸⁸ Remo CESERANI, *Intellettuali liquidi o in liquidazione* in Pierpaolo ANTONELLO & Florian MUSSGNUG, *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Oxford, Peter Lang, 2009, pp. 33-47.

⁸⁹ Au cours de son enquête sur la place occupée aujourd’hui par les intellectuels dans le système des médias et de la mémoire collective, Ceserani a pu constater que l’un des critères majeurs d’inclusion ou d’exclusion adopté par exemple par Giorgio dell’Arti et Massimo Parrini pour dresser leur catalogue de notoriétés italiennes (*Catalogo dei*

à cette dilution de l'*auctoritas* intellectuelle, à adopter une approche proposée par Bauman pour appréhender notre époque, celle reposant sur le concept de modernité liquide, en opposition à une phase précédente caractérisée par la solidité dans l'organisation sociale et les postulats idéologiques. Sur cette même position de refus du terme de *postmodernité* jugé trop restrictif et insatisfaisant, s'étaient également rangés Fredric Jameson, et Ceserani; en vain, aux dires de ce dernier, puisque la confusion entre postmodernité, postmodernisme et postmodernisation a perduré, notamment sur le terrain italien marqué par la «fortissima tentazione, tradizionale nei nostri intellettuali, di fare gruppo, aderire a schieramenti, formulare tendenze e programmi». ⁹⁰ Le concept de "modernité liquide" emprunté à Bauman permet de comprendre les transformations historiques qui ont conduit au changement d'image, de posture et de statut de l'intellectuel dans la société. En effet, il s'offre comme alternative au concept de postmodernité qui impliquait que la Modernité était finie et rendait impossible la prise de distance nécessaire par rapport à des habitudes de théorisation, des schémas cognitifs qui s'étaient enracinés dans une grille de lecture moderne du monde et ne permettaient pas, en conséquence, de rendre compte des caractéristiques principales de la nouvelle condition sociale et humaine. Selon le sociologue anglo-polonais, la fluidité (parce qu'associée à la capacité d'épouser différentes formes, à l'adaptabilité) et la liquidité seraient les éléments caractérisant la nouvelle phase dans laquelle nous vivons; ce qui permettrait d'appréhender les rapports économiques, sociaux et culturels à l'aune de cette métaphore. Bauman est le témoin et l'interprète d'une mutation anthropologique pour laquelle ont été avancés tant de noms et forgées moult appellations, enveloppes terminologiques toutes aussi insatisfaisantes les unes que les autres aux yeux du sociologue mais propres à faire ressortir, par effet de contraste, l'incapacité à nommer cette nouvelle réalité. En adoptant une terminologie reposant sur l'opposition entre les concepts de solide et de liquide (terminologie reprise d'une métaphore en son temps utilisée par Marx et Engels) Bauman est parvenu à manier de nouveaux outils conceptuels plus aptes à appréhender les caractéristiques de la modernité mais aussi les changements drastiques survenus tant dans la réalité sociale que dans la perception et l'interprétation de cette dernière. Ceserani dans *Qualche considerazione sulla modernità liquida*⁹¹ non seulement expose la

viventi. 5062 italiani notevoli Venezia, Marsilio, 2006) était le nombre d'apparitions (des personnes citées) à la télévision!

⁹⁰ Remo CESERANI, *Intellettuali liquidi....*, op. cit.

⁹¹ Remo CESERANI, *Qualche considerazione sulla modernità liquida*, «Modernità letteraria», 3, 2010, pp. 11-26.

théorie de Bauman qu'il fait sienne mais montre, à travers des exemples choisis dans des contextes aussi différents que ceux de l'architecture, du marketing et dès 2006 dans le cadre de l'écriture journalistique, combien le terme a fait son entrée dans le langage courant.

La sensibilité postmoderne

Dans notre ouvrage *Le devenir postmoderne*, nous entendons déplacer la perspective d'étude sur un terrain analogue à celui que nous venons d'évoquer, à savoir celui du rapport entretenu par l'Écriture au Monde: une fois achevée l'époque des poétiques intentionnelles postmodernes, après avoir pris la mesure des décalages interprétatifs évoqués jusqu'alors entre phases historiques et poétiques, sommes-nous à même de dire concrètement aujourd'hui si la littérature contemporaine a enregistré des changements dans notre façon de penser, de vivre notre époque postmoderne?

Avant même de s'interroger sur les formes textuelles mises en œuvre ou érigées en cas d'école, ne faudrait-il pas analyser les nuances de cette sensibilité postmoderne qui se fait jour subrepticement, involontairement, parfois à notre insu, dans notre culture, dans notre façon d'écrire, de penser, dans notre système littéraire tout entier soumis à une constante évolution du fait de l'inévitable interaction entre les systèmes de pensée et de communication propres à l'ère internet?

Avec la première partie, composée des travaux de Remo Ceserani, Matteo Di Gesù et Ana Paula Arnaut, nous voudrions offrir à la lecture des perspectives interprétatives novatrices. Remo Ceserani, dans le sillage de ses plus récents travaux visant à sortir de l'impasse cognitive induite par l'emploi insatisfaisant du terme de *postmodernité*, se dote ici d'outils conceptuels qu'il invite à considérer avec attention pour mieux comprendre l'époque dans laquelle nous vivons, non pas indépendamment les uns des autres mais dans une optique de mise en relation complémentaire entre eux: revenant sur les concepts de modernité solide et modernité liquide employés par le sociologue Zygmunt Bauman, il fait ensuite appel aux méthodes interprétatives de l'anthropologue Clifford Geertz⁹² centrées sur une activité intellectuelle

⁹² Un article de Mario DOMENICHELLI, intitulé *Gli intellettuali e la cultura neoconservatrice negli Stati Uniti*, paru dans «Allegoria», 56, en 2007 mentionnait que la pensée de Clifford Geertz n'avait pas été prise en compte par les plus attentifs observateurs du postmodernisme, ni par Linda Hutcheon, ni par Remo Ceserani. L'intervention de ce dernier en mai 2010 à Grenoble montre (en guise de réponse à Domenicelli?) qu'au contraire, il a intégré à sa réflexion les apports théoriques et conceptuels de Geertz, – que les chercheurs italianistes Pierpaolo Antonello et Florian Mussgnug ont également pris en considération dans leur introduction à leur ouvrage de 2009 en exposant sa théorie de la *thick description*. En 2007, Mario

Domenichelli exposait ainsi l'apport novateur dans l'interprétation cognitive de cette expression comme suit: «Clifford Geertz [...] invece ha estrema rilevanza nell'elaborazione delle idee su cosa sia “testo”, “testo culturale”, e relative pratiche interpretative, come ci dicono in modo molto chiaro Greenblatt e Gallagher in *Practicing New Historicism*. In *The Interpretation of Cultures*, Geertz ci dice che, in ogni caso, anche se abbiamo a che fare con racconti orali, ci troviamo di fronte a testi culturali che vanno analizzati attraverso la *Thick Description*, una definizione che Clifford Geertz desume da quella di Gilbert Ryle. La prospettiva di Geertz è chiara nel primo capitolo di *The Interpretation of Cultures*. Si tratta di considerare, ci pare in modo molto postmoderno, il soggetto sospeso tra “webs of significance” (ragnatele, reti di significazione) e considerare l'uomo come animale interpretante delle webs che egli stesso ha “filato”. *Thick Description* in Geertz così come in Ryle si oppone a *thin description*. Ogni frammento culturale (atto, parola, ma ogni cosa in Geertz è testo culturale o frammento di testo culturale) compone queste webs of significance con fili interconnessi in una poetica dell'infinita complessità. Ogni frammento assume significato e significati complessi e intrecciati nell'intricarsi dei fili significanti che rinviano all'intero, mentre la *thin description* non è che la descrizione di un atto muto, di un frammento privato di ogni connessione, o con poche connessioni». Partant de ce concept et de cette approche méthodologique qu'il fait sienne, Domenichelli arrivait à une réflexion sur le rôle de l'intellectuel qu'il mettait en relation avec le concept même de vérité. Car, indiquait-il, «la verità si trova solo come costruzione culturale, collettiva, nella complessità della rappresentazione, e attraverso l'identificazione delle opacità, o delle finte trasparenze del discorso nei frammenti presi in analisi. Sicché la microanalisi si articola per interconnessioni virtualmente infinite, e in ogni frammento di testo culturale, atto, parola, appaiono infiniti links, soprattutto sono importanti quelli più celati nelle pieghe del detto, anche quelli meno consapevoli, e quelli più ovvii, tanto da non essere più percepiti». Domenichelli n'en reste pas là. Repartant des écrits de Lyotard *La condition postmoderne* et *Le postmoderne expliqué aux enfants*, abritant le concept de la perte de crédibilité des métarécits, il montre que le postmoderne «parte dall'idea che il progetto moderno di realizzazione dell'universalità, dell'universale emancipazione non è stato abbandonato e dimenticato ma distrutto, liquidato dalla storia nel suo farsi. Nello statuto stesso del postmoderno, in pratica, non si tratta della semplice liquidazione delle grandi narrazioni. Si tratta piuttosto della loro frantumazione e proliferazione in una serie di repliche di racconti di emancipazione tesi alla libertà, alla realizzazione compiuta della democrazia, o della propria identità di gruppo e dei diritti ad essa correlati. Dal punto di vista dell'analisi marxiana – che è a sua volta un *grand récit* di emancipazione – la frantumazione del fronte unitario delle rivendicazioni in una miriade di rivendicazioni settoriali e dunque di *récits*, è una strategia vincente del capitalismo, o del neocapitalismo». Domenichelli donne ainsi une interprétation politique à la fin du postmoderne en faisant coïncider cette dernière avec le retour des grands récits universalisants, symptômes du désir de l'Angleterre et des Etats-Unis – les deux pays qui se considèrent les dépositaires de l'idée de démocratie – de forger, asseoir et conserver leur suprématie politique. A ce propos, voir aussi les théories de Diana BRYDON et Helen TIFFIN: Tiffin pour ses observations sur le postmodernisme qu'elle perçoit en voie de devenir l'un des discours impérialistes dominants; Brydon qui considère la tentative de la culture américaine de consommation d'imposer globalement sa vision postmoderne comme la poursuite du processus de colonisation commencé par les pouvoirs européens. Diana BRYDON, *The Myths That Write us: Decolonizing the Mind, «Commonwealth»*, 10, 1, autumn 1987, pp. 1-14. Helen TIFFIN, *Post-Colonialism*,

ouverte visant à établir des réseaux de signification (concept de la “thick description”), ainsi qu’à la théorie du psychanalyste Recalcati pour qui l’hypermodernité voit l’avènement d’un nouveau type d’homme, (l’uomo senza inconscio) épiphénomène d’un sentiment de précarité existentielle accru. De son côté, Matteo Di Gesù invite à repenser le tournant postmoderne et les études afférentes à partir d’un facteur générationnel: les différentes prises de position italiennes au sujet du postmoderne étant fortement lestées du poids de conflits générationnels latents qui se traduisent en écoles interprétatives, il transforme en outils d’analyse les omissions, attitudes réfractaires, déclarations ou annonces intempestives de la mort du postmoderne avant de tenter la voie d’une approche critique audacieuse consistant à relire certaines pages critiques sur le postmoderne comme des narrations autobiographiques et repérer dans certains travaux critiques canoniques non seulement des éléments formels utiles pour comprendre les esthétiques en présence mais aussi mieux définir les statuts théoriques, les caractères propres, nationaux, de ce que fut le postmoderne littéraire en Italie. Cette approche méthodologique le conduit à montrer comment se sont formées les positions réfractaires au postmoderne italien typiques d’une génération, du fait du charisme et de la notoriété de personnalités universitaires, et transmises au point de devenir école et de conditionner les écrits de la génération suivante. Parce que peu d’attention a été accordée à des écrits théoriques d’auteurs et écrivains qui aideraient à mieux cerner les caractéristiques narratives du postmoderne italien, il invite à une relecture attentive des textes de Celati et de Manganelli afin de sortir des ornières interprétatives traditionnellement ancrées sur les textes d’Eco et de Calvino. Sur le versant lusiste, Ana Paula Arnaut, qui est l’une des rares chercheuses à avoir travaillé sur la question postmoderne au Portugal, brosse le portrait d’un postmodernisme tout en nuances et raffinement: elle préfère parler de postmodernismes au pluriel, en raison d’écrits résultant tantôt d’une impulsion postmoderniste modérée, tantôt célébratoire, depuis l’œuvre de José Cardoso Pires qui constitue une pierre angulaire dans la production littéraire portugaise, dans la mesure où elle porte les signes de l’influence des écrits provenant des Etats-Unis, jusqu’aux plus récentes productions littéraires de Saramago et Lobo Antunes. Pour elle, la nouvelle sensibilité dans l’art littéraire ne tranche pas avec une tradition plus éprouvée de l’écriture: au contraire, anciennes pratiques romanesques (largement inspirées du roman du XIX^e) et nouvelle sensibilité cohabitent, montrant que les rythmes propres du postmodernisme portugais ne s’accordent pas sur ceux de

Post-Modernism and the Rehabilitation of Post-Colonial History, «Journal of Commonwealth Literature», 23, 1988, pp. 169-181.

l'Italie, passée déjà à un "Après" auquel on a déjà tenté de donner divers noms, comme «l'ère de la Mutation»,⁹³ ou le néo-moderne.⁹⁴

La seconde partie de notre volume rassemble des analyses explorant les voies, les perspectives et les transformations de la littérature au lendemain de la mort décrétée du postmodernisme alors que la critique italienne est en plein débat sur la question du «retour au réel». Trois auteurs, Ugo Perolino, Stefano Magni et Federico Pellizzi contribuent dans une première section à redéfinir de nouvelles bornes théoriques et pratiques pour mieux affiner la configuration et les contours du postmodernisme.

Ugo Perolino, convaincu que l'on ne peut expliquer l'avènement des formes littéraires postmodernes sans les mettre en relation avec la transformation radicale induite par la fin des idéologies politiques, analyse au tournant des années quatre-vingt l'entrée en Italie de la culture postmoderne fondée sur la fin des grands récits idéologiques, et son affirmation au moment même où sortent de scène deux personnalités politiques porteuses d'idéologie: Moro et Berlinguer. Si la mort d'Aldo Moro notamment, a contribué, dans toute sa dimension tragique⁹⁵ à inoculer dans la société italienne l'idée d'une *spettacularizzazione* de la vie politique, les écrits d'Arbasino analysés par Perolino s'érigent comme le meilleur moyen pour comprendre une réalité désormais réduite à l'état de fiction. Nuançant sur ce point les propos de Donnarumma⁹⁶ qui voyait en Manganelli et dans une moindre

⁹³ Alfonso BERARDINELLI, *Casi critici, ... op. cit.*

⁹⁴ Romano LUPERINI, *Dopo il postmoderno, op. cit.*

⁹⁵ Voir à ce propos Franco MANAI, *L'Affaire Moro trente ans plus tard*, «Les Lettres Romanes», 64, 3-4, 2010.

⁹⁶ Raffaele DONNARUMMA s'exprimait ainsi dans son analyse de *Fratelli d'Italia* d'Arbasino et *Hilarotragoedia* de Manganelli: «(à propos du livre de Manganelli) siamo di fronte a un atteggiamento manierista: cioè a una stilizzazione di materiali che si esibiscono di seconda mano, passati, e con un'intenzione più o meno pronunciata di ironia [...] il manierismo ha due facce: da un lato, rivela l'aspetto epigonico, marginale, malinconico di una letteratura che, per sopravvivere, è costretta a rifare se stessa; dall'altro, celebra la potenza di una letteratura che si chiude in sé, si alimenta di sé, trova in sé la propria forza e il proprio tutto. In Manganelli prevale questo secondo aspetto, che finisce per porre le basi di una ideologia della letteratura. Proprio mentre denuncia quest'ultima come menzogna e il letterato come clown, infatti, egli dichiara i suoi articoli di fede: non esistono altro spazio che quello della finzione e altra veste che quella ludica, uniche possibilità di sopravvivenza in un mondo che altrimenti ti ignora o ti annienta. [...] Il carattere propriamente italiano del postmoderno di Manganelli è dato da altri due elementi. Il primo, è l'atteggiamento metaletterario, o per meglio dire il feticismo della letteratura: la letteratura è ambiguamente lo strumento migliore per la comprensione di una realtà ridotta a finzione e privata di spessore (e dunque uno strumento che capisce tanto

mesure Arbasino, des auteurs confirmant la caractéristique postmoderne de l'autoréférentialité comme symptôme d'une littérature repliée sur elle-même, Perolino interprète au contraire l'œuvre d'Arbasino comme une veine polémique tournée vers la société de son temps, à même d'en dénoncer les contradictions les plus fortes par l'ironie, l'humour et la caricature. Stefano Magni, qui s'intéresse au procédé de la réécriture chez les auteurs postmodernes, contribue à revisiter les jalons définitoires du postmodernisme en s'appuyant sur les procédés de réécriture présents dans deux textes (*Pinocchio* de Manganelli et *La rosa e il suo doppio* de Macchiavelli), qu'il adopte comme bornes délimitatives d'un parcours possible du courant postmoderne, depuis sa naissance jusqu'à son épuisement. S'intégrant au point charnière du volume, l'essai de Federico Pellizzi repense dans son intégralité la question du postmodernisme et de la postmodernité en envisageant la question très débattue du retour au réel chez les romanciers italiens (et surtout de leur positionnement quant au sujet) comme le symptôme d'une non conscience de l'entrée dans une postmodernité davantage vécue que théorisée ou dogmatisée. La pertinence de sa position critique appelle une deuxième section consacrée aux caméléonismes du roman dans la période successive aux années quatre-vingt-dix.

Cette deuxième section regarde de façon décisive la littérature du présent, et dans une perspective critique, montre les différentes voies empruntées par la littérature pour traverser, voire dépasser le postmodernisme. Partant du postulat selon lequel les deux dernières décennies en Italie seraient marquées par la (recon)quête, de la part d'auteurs postérieurs à Eco et Calvino, d'une capacité narrative opérée en revisitant le genre romanesque et opérant un retour au réel (nous renvoyons notamment aux actes du colloque organisé sur le sujet en mai 2010 par Luca Somigli à Toronto),⁹⁷ les critiques littéraires Filippo La Porta et Gilda Policastro examinent les toutes récentes productions narratives afin d'y déceler les infléchissements des derniers camouflages du genre romanesque – qui pendant longtemps a été considéré dans

meglio il mondo quanto più capisce e coltiva se stessa); e l'unico valore da opporre allo sfascio, non importa se un valore residuo, polveroso, marginale. [...] Per i postmoderni italiani, invece almeno fino agli anni Ottanta il centro della riflessione è proprio la letteratura, satura della sua tradizione e di un prestigio oramai insostenibile. In questo *Fratelli d'Italia* et *Hilarotragoedia* si rivelano complementari: sebbene infatti Arbasino sembri prendere come suo oggetto la socialità, di fatto non sa farlo che attraverso la letteratura e per via di citazioni. Nel caso e nell'altro, il mondo esiste solo nella e per la finzione». Raffaele DONNARUMMA, *Postmoderno italiano, qualche ipotesi*, «Allegoria», XV, 43, p. 63.

⁹⁷ *Il "ritorno al reale" nella narrativa italiana di inizio millennio* [Actes du colloque international, University of Toronto, 7-8 mai 2010], sous la direction de Luca SOMIGLI, Roma, Edizioni Aracne.

l'imaginaire collectif littéraire comme le plus apte à porter et représenter le réel – tandis que la chercheuse Eleonora Conti, prenant pour étude la même période contemporaine, observe une tendance à l'abandon des non-lieux (selon la célèbre acception de Marc Augé) au profit d'une nette relocalisation au sein même des romans, tendance que l'on ne peut interpréter avec certitude comme fin ou dépassement du postmodernisme. Filippo La Porta, prenant position de façon catégorique pour un dépassement du postmoderne, brosse le portrait d'une génération d'auteurs, qui à ses yeux se sont totalement affranchis du postmodernisme pour avoir su partir de la réalité et montrer son revers illusoire, la post-réalité: sa théorie selon laquelle la redécouverte du *rimosso* et du tragique – au point de croisement ou de friction entre la post-réalité et la réalité de la condition humaine – nous ramènerait à une forme de réalisme, bien différent du naturalisme, n'est pas sans nous rappeler la théorie du reste évoquée par Philippe Forest dans *Le roman, le réel, et autres essais*⁹⁸ notamment lorsque ce dernier affirme que

le roman nous fait communiquer encore avec la part désormais dérobée de nos vies... et répond à l'appel du réel tel que cet appel s'adresse à chacun de nous dans l'expérience de l'impossible, dans le déchirement du désir et celui du deuil (le roman, le réel). Quelque chose arrive alors qui demande à être dit et ne peut l'être que dans la langue du roman car cette langue seule reste fidèle au vertige qui s'ouvre ainsi dans le tissu du sens, dans le réseau des apparences afin d'y laisser apercevoir le scintillement d'une révélation pour rien (le sens du réel). Tel est le réalisme du roman qui procède de l'existence afin d'en produire une représentation qui rende compte de l'expérience vécue (le réalisme même) et dont se déduit une vérité, le labeur de l'écrivain étant de la reprendre sans fin, à s'en revenir sans cesse vers elle (reprendre et revenir) [...] le roman s'assigne pour tâche contradictoire la représentation de l'irreprésentable. Il représente: il raconte (intrigue, personnages, thèmes), il montre (le monde dans sa présence concrète et figurable). Mais son horizon – d'où il procède, vers lequel il chemine – reste l'irreprésentable (le point impossible, la part maudite où s'abîme la pensée, où se défait le sens). Si le roman se refuse à représenter, il glisse vers l'abstrait et perd tout contact avec le réel. [...] Le réel, en tant qu'il a partie liée avec l'impossible, n'est un thème que dans la mesure exacte où ce thème a le statut d'un reste. Et, à ce dernier mot, pour éclairer son sens, on peut rendre d'abord son acception mathématique. Divisez 10 par 3: aussi loin que vous poussiez au-delà, de la virgule, quelque chose vous demeure du dividende et ce "quelque chose" laisse tout calcul inachevé. Le réel est cela dont l'opération du savoir ne vient pas à bout, ce "reste donc", qui interdit que le compte soit jamais rond, que le calcul soit jamais juste. Ce

⁹⁸ Philippe FOREST, *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2007.

quelque chose est là qui persiste, hétérogène par rapport à l'ordre du discours, ne se laissant pas dissoudre à l'intérieur de lui, et appelant du coup l'écho d'une parole – le roman – qui saura le recueillir, ce reste dont la réalité ne veut pas, où il n'a pas sa place.⁹⁹

Le retour à la forme du roman, dans l'optique de Gilda Policastro, pose non point tant le problème de la récupération des genres traditionnels, même si dans des formes bouleversées, que le sérieux, voire la sacralité avec lesquels les auteurs proposent de nouveau et réinvestissent la forme romanesque. Selon elle, le postmodernisme se serait configuré en Italie comme jeu métalittéraire avec l'écriture, avec ses formes, ses pratiques, mais surtout comme *antimoderne* pour reprendre une catégorie utilisée par Antoine Compagnon, c'est-à-dire comme comportement critique par rapport à la modernité, et se serait traduit par un retour à des formes et des thèmes de la tradition littéraire, rarement dans une intention ludique ni avec légèreté mais avec un fort sens de la différence et une portée contestatrice par rapport aux conditions matérielles du présent. Dans cette acception, l'utilisation de la parodie constituait une forme de contestation du présent. Sur cette ligne de pensée, Policastro s'inscrit en faux contre Luperini qui voit un dépassement de l'idéologie postmoderne dans le renoncement à la fiction: si dépassement il y a, il ne peut être possible qu'en dilatant le potentiel de la fiction (et non pas en y renonçant) et en abandonnant cette cohérence obligée qui est la caractéristique la plus typique de la forme-roman. Eleonora Conti, poursuivant et approfondissant un travail sur le traitement réservé au paysage et en particulier aux non-lieux dans la littérature narrative des années quatre-vingt¹⁰⁰ au point que les nouvelles modalités de la description étaient devenues chez un auteur comme Gianni Celati une façon de se poser en tant que narrateur, observe cette fois la récurrence de textes qu'elle qualifie d'"hyperlocalisés" c'est-à-dire comportant des lieux bien identifiables et exhibés comme tels. Conti analyse cette tendance dans un corpus de textes postérieurs aux années 2000 qui ont pour objet commun de leur représentation le sud d'Italie. Constatant que la tendance à la relocalisation s'accompagne d'une forte connotation régionale relayée par un contexte social, linguistique et géographique bien identifié et narrativisé se distinguant très nettement de l'homologation géographique propre au postmoderne, elle avance des hypothèses interprétatives quant à la nature et la fonction de ces relocalisations,

⁹⁹ Philippe FOREST, *ivi*, p. 47.

¹⁰⁰ Eleonora CONTI, *Nonluoghi della pianura padana. L'occhio "risemantizzante" in Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, «Italianistica», 2, 2008, pp. 151-164.

oscillant entre marque distinctive de la fin du postmodernisme ou bien retour, mal déguisé, d'une veine régionaliste tendant à instrumentaliser ces formes d'ancrage dans des réalités régionales, à les exploiter comme autant d'effets exotiques exportables à des fins commerciales lucratives.

La troisième section, consacrée à la remise en question du lien entre Postmodernisme et engagement revisite justement cette incompatibilité sur laquelle se sont greffées de façon notoire les théories les plus hostiles au postmodernisme. Pierpaolo Antonello, fidèle aux prises de position initiées et développées dans le volume dirigé en collaboration avec Florian Mussgnug *Postmodern impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*,¹⁰¹ réitère son interprétation selon laquelle durant les vingt ou trente dernières années de présumé reflux (ou pauvreté) esthétique et politique, il y avait quand même de claires instances émancipatrices de réflexion critique fleurissant sous le parapluie épistémologique et esthétique du postmoderne et de la postmodernité. Si leur ouvrage mettait déjà en évidence que le fait de penser des formes d'engagement au sein d'une époque historique, postmoderne, – qui par définition devrait être superficielle, ludique, désengagée –, est en réalité un modèle définitoire – qui mieux qu'aucun autre – permet de rendre compte de l'articulation interne de certains produits culturels et esthétiques étant apparus dans le contexte italien de ces deux dernières décennies, la contribution d'Antonello, focalisée cette fois sur le cinéma italien, est l'occasion de renverser une opinion courante sur la crise du cinéma. Plus que de crise du cinéma, il faudrait parler, selon lui, de crise de la critique car depuis la fin du néoréalisme italien, tout le cinéma postérieur semble porter le poids de ce lourd fardeau d'excellence qui, aux yeux de certains, n'aurait plus jamais été atteint. Pierpaolo Antonello avance une interprétation générationnelle liée au problème de la référence à (et de l'héritage ainsi que du poids) de la Tradition (une critique crocienne notamment reposant sur la centralité de l'auteur dans l'appréciation esthétique d'une oeuvre), – exactement comme a pu le montrer Matteo Di Gesù dans le cadre de la critique littéraire –, dès lors que faire correspondre la (présumée) crise du cinéma à l'entrée dans une période de reflux sur le plan socio-culturel, donc postmoderne, est symptomatique d'une génération de critiques continuant à évoquer de nouvelles réalités avec d'anciens concepts auxquels ils se raccrochent et qui garrotent une critique plus jeune, obligée de se mouvoir dans des réseaux terminologiques décalés par

¹⁰¹ Pierpaolo ANTONELLO e Florian MUSSGNUG (eds), *Postmodern Impegno... op.cit.*, “Nella nostra impostazione generale ci siamo in parte rifatti alla proposta critica di Jennifer Burns, in *Fragments of Impegno*, ma allargando il ventaglio dei *case studies* a vari generi discorsivi, dalla filosofia al cinema, dal teatro alla memorialistica.” Cf. Jennifer BURNS, *Fragments of Impegno...*, *op. cit.*

rapport à la réalité contemporaine, insatisfaisants pour en prendre le pouls. Rappelant que le néoréalisme est un paramètre dont il est difficile de s'affranchir – le réalisme étant habituellement entendu comme modalité interprétative privilégiée pour définir la nature de l'engagement dans la littérature ou le cinéma –, Antonello prouve que l'on peut faire du cinéma engagé sans pour autant user de modalités représentatives réalistes et analyse plusieurs films dont il montre la teneur engagée là où on ne l'attend pas.

Le co-auteur de *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture* propose une approche du postmodernisme originale, dont l'intérêt et la portée significative sont rehaussés par la catastrophe de mars 2011 à Fukushima. Partant du postulat selon lequel de nombreuses aspirations et caractéristiques de l'art postmoderne sont irrémédiablement liées au contexte social et culturel de la guerre froide, Florian Mussgnug se penche sur le rôle et la fonction de l'art postmoderne dans un monde post-guerre froide. Retraçant les étapes fondatrices de ce postulat (les théories de Tobin Siebers pour lequel la critique littéraire moderne, surtout le poststructuralisme et le déconstructionnisme, est essentiellement «critique littéraire de la guerre froide», de même que la fascination pour l'ambiguïté et les apparences trompeuses reflète l'atmosphère paranoïaque de l'ère du soupçon par excellence; mais aussi celles d'Alan Nadel inscrivant le pluralisme et l'hétérogénéité postmodernes au sein d'un ensemble de réactions à l'écroulement des certitudes de la guerre froide), Florian Mussgnug questionne les capacités de la littérature postmoderne à refléter, traduire les nouvelles peurs liées au nucléaire: il examine certains textes postmodernes italiens qui reflètent le climat de l'ère atomique dans l'intention de démontrer que les positions polarisées des années cinquante et soixante ont cédé la place à des enquêtes plus ludiques et autoréflexives sur la mémoire collective et individuelle. Mettant au défi des notions acquises comme celle de sphère publique (entendu comme espace discursif fixe et délimité où des positions déjà consolidées se disputent la primauté), la littérature apocalyptique postmoderne encourage selon lui à penser la mémoire comme expérience intime, perméable et ouverte à de continuelles reconstructions créatives.

Paulo de Medeiros reprend ici la querelle du postmodernisme vivant ou bien mort et enterré, considérant, pour sa part, qu'après le 11 septembre il n'est plus possible pour les intellectuels de répondre par l'ironie aux problèmes d'une société ayant perdu ses repères et ne croyant plus en grand-chose. Le sentiment de peur et la crise économique qui ont frappé l'occident ont rendu le discours des intellectuels inaudible par les grandes masses. Au Portugal, le

postmodernisme a été très peu considéré par rapport à la production culturelle du pays, en tout cas plutôt comme un phénomène lointain. Une seule véritable exception s'offre à nous, celle d'Ana Paula Arnaut, laquelle, comme nous l'avons vu précédemment, prend en charge l'étude de plusieurs auteurs portugais dans une perspective postmoderniste. Paulo de Medeiros cite également Boaventura de Sousa Santos, sociologue qui établit un pont entre postmodernisme et postcolonialisme. Les noms de grands auteurs contemporains comme Lidia Jorge et Antonio Lobo Antunes viennent immédiatement à l'esprit lorsque l'on évoque de tels liens. Il s'agit ici de ce que Paulo de Medeiros appelle un «postmodernism of resistance», politiquement engagé donc, qui est rejoint par des auteurs lusophones, surtout issus de l'Afrique de langue portugaise.

Poursuivant notre analyse et renouant avec l'une des motivations premières à l'origine du projet scientifique lusitano-italien que nous avons développé sur trois ans,¹⁰² nous avons souhaité consacrer une troisième et dernière partie à un florilège de *case studies* autour de l'œuvre d'Antonio Tabucchi et de José Saramago. Sur le versant italien, Tabucchi, outre le fait de s'imposer indéniablement comme l'un des auteurs ayant donné ses galons de raffinement au postmodernisme littéraire, a entretenu un lien passionnel avec le Portugal et notamment, avec le poète moderniste Fernando Pessoa, dont le rapport à son œuvre constitue à nos yeux un cas de réappropriation littéraire, voire de transmutation d'un processus fusionnel des plus intéressants. Rappelons qu'au cours de l'un de ses séjours à Paris en 1962, alors qu'il passait près de la gare de Lyon, Antonio Tabucchi a découvert par hasard le poème *Tabacaria (Le bureau de tabac)* signé Alvaro de Campos, l'un des nombreux hétéronymes du poète Fernando Pessoa (1888-1935) dans sa traduction française de Pierre Hourcade. Ce livre a éveillé en lui une passion pour le Portugal qu'il a exprimée à travers une activité de traducteur (il est à l'origine de la diffusion de F. Pessoa en Italie), d'exégète mais aussi à travers une abondante production narrative qui demeure largement imprégnée de l'œuvre du grand poète portugais. Pour Antonio Tabucchi, le Portugal a été une rencontre créative et pour comprendre son œuvre, on ne peut faire abstraction du lien affectif et

¹⁰² La première étape du projet scientifique s'est déroulée à Grenoble en mai 2010, la deuxième à Bordeaux en juin 2011 sur le thème *Savoir et Pouvoir à l'ère de la «modernité liquide»: transformations et enjeux des formes de l'engagement littéraire de la fin du XX^e au XXI^e siècle*, la troisième à Coimbra en juin 2012 autour du rapport entre postmodernisme et postcolonialisme, histoire, littérature et jeux de pouvoir.

culturel entretenu par l'auteur italien avec son pays d'adoption car il ne se contente pas de faire du Portugal et des routes explorées par les Portugais (du Brésil aux Açores, du Mozambique à Macao, sans oublier Goa en Inde) la toile de fond de ses récits, il s'inspire directement du grand poète Pessoa qui fut l'un des principaux acteurs des avant-gardes de ce début du XX^e. Les relations entre les deux œuvres, et plus exactement l'imprégnation de l'œuvre tabucchienne par celle de Pessoa; imprégnation relevant tantôt de l'emprunt, de la citation, de la métabolisation littéraire de ses thèmes porteurs, de la réélaboration créative; révélée par des trames de textes qui s'interpellent, s'expliquent, se nourrissent respectivement, comme autant de voix narratives, présences fantomatiques, oniriques, ou tout simplement enfantées par une imagination en quête d'émotions et de retrouvailles avec l'univers pessoen, sont tellement riches qu'elles constituent un véritable dialogue, engagé à des années de distance, avec Pessoa au point que l'on a pu parler de Tabucchi comme l'un des nombreux hétéronymes (posthume) du grand poète portugais.¹⁰³ Les thèmes développés dans l'œuvre de Tabucchi, à savoir l'amour pour une fiction qui serait plus vraie que le réel; le goût pour les hétéronymes, les masques, les mille facettes de soi; le dédoublement et la multiplication/diffraction identitaire; la tentation de l'Altérité; la présence de la nostalgie et de sa variante portugaise la Saudade; la tentative de réappropriation du passé à travers l'écriture; l'intérêt et l'utilisation littéraire du spiritisme, de l'ésotérisme, et des prosopopées narratives; l'attrait pour le côté mystérieux de la réalité et la tendance à épier le revers des choses pour capter le sens de l'existence; l'attraction pour les failles, incongruités, paradoxes, équivoques, hasards, rêves et hallucinations convoqués dans les textes comme autant de modalités herméneutiques, et/ou approches ontologiques sont irrémédiablement liés à la sensibilité postmoderne. Une dernière raison pourrait être avancée: Tabucchi couvrirait la période postmoderne depuis ses débuts (son premier roman *Piazza d'Italia* date de 1975)¹⁰⁴ jusqu'à sa présumée fin, ou en tout cas, suivrait les méandres évolutifs de la littérature italienne postmoderne en abordant notamment un virage significatif autour de 1994 dès lors qu'il imprime à son roman *Sostiene Pereira*¹⁰⁵ la marque d'un engagement plus affirmé.

¹⁰³ Nous utilisons ici les mots d'Emmanuel BOUJU dans l'un de ses essais sur Tabucchi et Pessoa: *Portrait d'Antonio Tabucchi en hétéronyme posthume de Fernando Pessoa: fiction, rêve, fantasmagorie*. «Revue de littérature comparée», 2, 2003, 306, avril-juin 2003, pp. 183-195.

¹⁰⁴ *Piazza d'Italia, Favola popolare in tre tempi, un epilogo e un'appendice*, Milano, Bompiani, [1975], Milano, Feltrinelli 1993. *Piazza d'Italia*, traduction de Lise Chapuis, 1994.

¹⁰⁵ Antonio TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, Milano, Feltrinelli, [1994], *Pereira prétend* traduction française de Bernard Comment, Paris, Christian Bourgois éditeur, [1994].

En effet, de toute la production narrative d'Antonio Tabucchi, ce roman est peut-être l'un des plus connus et des plus commentés des textes de l'auteur pour sa grande lisibilité et pour l'extraordinaire succès qu'il remporta lors de sa publication en 1994.¹⁰⁶ La critique l'accueillit avec enthousiasme, célébrant par moult hosannas un heureux mariage entre la Littérature et l'Histoire, omettant un peu hâtivement que l'un des premiers ouvrages de l'écrivain pisan, *Piazza d'Italia*, avait offert à la lecture une interprétation à la fois originale et déstructurée¹⁰⁷ de tout un pan de l'histoire italienne. D'aucuns virent dans le best-seller de 1994 un tournant des plus significatifs car il leur semblait que Tabucchi abandonnait les raffinements d'une écriture élégante, autoréférentielle et onirique pour se tourner enfin vers du concret, du tangible; une œuvre capable non plus de mettre en scène sa propre genèse et son réseau complexe d'intertextualité mais de parler ouvertement de son rapport à l'Histoire, au point que l'ouvrage et surtout le contexte historique évoqué, le Portugal salazariste de 1938, fut interprété comme une métaphore du présent,¹⁰⁸ et certains y virent même une manifestation de pure propagande.¹⁰⁹ Le roman de 1994, interprété – sur le plan de la visibilité de l'engagement littéraire de l'auteur – comme signe irréfutable d'un tournant dans l'ensemble de l'œuvre tabucchienne, serait une première étape lisible, claire, encore narrativisée, conduisant comme un pont vers d'autres preuves écrites de l'engagement de

¹⁰⁶ Le contexte littéraire dans lequel s'inscrit cette publication a été étudié par Alberto Casadei. Ce dernier démontre que l'année 1994 «peut être considérée comme une période symbolique de l'évolution des tendances éditoriales et narratives des années quatre-vingt: en effet, on atteint alors l'apogée du postmodernisme intellectualiste et en même temps une nouvelle liberté expressive – apparemment antirhétorique voit le jour – ». Et il ajoutait au sujet de ce roman: «*Sostiene Pereira* peut être considéré "simple" dans sa construction et dans la finalité de sa trame. Le personnage de Pereira représente de façon directe l'homme moyen, le travailleur, un modeste journaliste chargé de la page culturelle qui voudrait vivre tranquille même en temps d'oppression dictatoriale. En 1994, le lien avec la situation politique italienne était bien trop évident et l'une des clefs du succès du livre doit sûrement être cherchée dans ce facteur externe, la nécessité d'un engagement sur laquelle se clôt le roman correspondant à un ressenti commun qui a été traduit dans le roman à travers une histoire exemplaire». Voir Alberto CASADEI, 1994: *I destini incrociati del romanzo italiano*, «Italianistica», 2-3, 2002, p. 272. La traduction française de la citation est la nôtre.

¹⁰⁷ Pour une analyse approfondie de *Piazza d'Italia*, se reporter à Flavia BRIZIO-SKOV, *Antonio Tabucchi, Navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Luigi Pellegrini editore, 2002, notamment le chapitre «*Storia e microStoria in Piazza d'Italia*», pp. 29-55.

¹⁰⁸ Voir Flavia BRIZIO-SKOV, *Antonio Tabucchi, Navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Luigi Pellegrini editore, 2002.

¹⁰⁹ Voir l'article de Luca DONINELLI, *Macché letteratura, è propaganda*, «Il giornale», 9 marzo 1994.

l'écrivain¹¹⁰ témoignant, dans le cas de ces dernières, d'un engagement affiché et revendiqué comme tel à travers des supports d'expression plus lisibles, car perçus conformément à l'opinion courante, comme plus affirmés et explicitement polémiques à l'instar de *La Gastrite di Platone*¹¹¹ et *L'Oca al passo*. L'engagement de Tabucchi, polymorphe dans ses manifestations écrites, renvoie au problème en Italie, de la disparition sur la scène culturelle du grand intellectuel engagé. Cependant, comme nous avons tenté de le démontrer,¹¹² l'engagement présenté dans le texte de *Sostiene Pereira* n'est pas une orientation nouvelle au sein de l'œuvre impliquant un radical changement de cap: en réalité, les formes d'engagement de *Sostiene Pereira* renouent avec des thématiques qui ont déjà essaimé les œuvres précédentes de l'auteur, ce qui induirait l'idée non pas d'une rupture par rapport à ces dernières mais au contraire d'une continuité thématique déclinée par contre sous une forme narrative différente; (et ceci nous conduirait à déplacer le discours de l'engagement non point tant sur le contenu que sur le terrain de la *forme* romanesque donnée¹¹³ à l'engagement). D'autre part, il est préférable de regarder sous un autre angle les vicissitudes de Pereira, avec son final spectaculaire car l'acte courageux du vieux journaliste sortant enfin de sa léthargie intellectuelle pour dénoncer publiquement l'assassinat politique de son jeune ami et apprenti journaliste, Monteiro Rossi, a souvent focalisé les regards critiques, au point de devenir une sorte de geste archétypique de l'engagement littéraire. Or, la fréquentation assidue des œuvres tabucchiennes nous apprend qu'il faut lire derrière les évidences trop flagrantes, se déplacer de quelques pas de côté pour jouir d'une meilleure vue et ce faisant, mieux comprendre¹¹⁴ car l'engagement évoqué par Tabucchi (dans cette œuvre – paradoxalement perçue comme l'une des plus évidentes sur le plan de l'engagement –), ne se situe pas précisément là où convergent les

¹¹⁰ Voir Claudio MILANESI, *Tabucchi, la storia e l'impegno da "Piazza d'Italia" a "L'Oca al passo"*, «Italiens», Echi di Tabucchi ss la direction de Perle ABBRUGGIATI, Aix-en-Provence, 2007, pp. 271-279.

¹¹¹ Antonio TABUCCHI, *La gastrite di Platone*, Palermo, Sellerio, 1998; *L'Oca al passo, notizie dal buio che stiamo attraversando*, Milano, Feltrinelli, 2006.

¹¹² Martine BOVO ROMEUF, *Réflexions autour de l'engagement de l'intellectuel dans «Sostiene Pereira» d'Antonio Tabucchi*. «Les lettres romanes», volume 64, n°1-2, 2010, pp. 179-196.

¹¹³ Une analyse fine et toute en nuances de cet aspect littéraire se trouve dans Alexandre GEFEN, *Responsabilités de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain*, in Emmanuel BOUJU, *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires, 2005, pp. 75-84.

¹¹⁴ Le récit intitulé *Il gioco del rovescio* en est non seulement un exemple frappant mais pourrait faire office de déclaration de poétique. Voir *Il Gioco del rovescio*, Milano, Il Saggiatore, [1981].

regards mais plutôt “derrière le rideau”, derrière ce qui semble justement si évident du fait de la répétition et de l’abondance que l’on finit par ne plus le voir; ou bien à l’assimiler, comme un refrain, à une musique comparse du texte, d’une grande légèreté, de cette légèreté chère à Calvino.¹¹⁵ Et l’on pensera, à raison, en premier lieu au refrain «Sostiene Pereira»,¹¹⁶ «Pereira Prétend», intercalé au sein de la narration, avant de se pencher sur un autre fil tressé dans cette trame: le redéploiement, au sein du texte, de l’instance auctoriale qui fonctionne comme un tissu compact et serré dont les différents auteurs évoqués seraient les mailles. En effet, il semblerait que Tabucchi souhaite mettre en narration les multiples possibilités de l’écriture à travers un système raffiné tout autant qu’érudit de diffraction de l’instance auctoriale, qui constitue à notre humble avis une métabolisation effectuée par Tabucchi du système hétéronymique de Fernando Pessoa, son maître à penser portugais. Ce maillage rigoureux, constitué d’une multitude d’auteurs réels qui essaient le texte de Tabucchi¹¹⁷ avec une fonction narrative bien précise consistant à mettre en scène, et ce, à plusieurs niveaux, les différentes pratiques de l’écriture ainsi que les postures de l’écrivain, (le terme étant employé ici dans le sens établi par Jérôme Meizoz de «manière dont les écrivains fabriquent leur image publique»)¹¹⁸ nous semble infirmer la théorie consistant à exclure toute position engagée de la pratique d’écriture postmoderne.

Dans les essais consacrés à Antonio Tabucchi, suivant les traces de Pierpaolo Antonello et Florian Mussgnug qui ont brisé de l’intérieur, puis renversé l’équation entre postmoderne et nihilisme en développant leur champ de recherche vers les formes de l’engagement postmoderne, Monica Jansen œuvre à son tour, sur le plan philosophique, au renversement d’une conception nihiliste de la littérature postmoderne en

¹¹⁵ Pour le concept de légèreté, se reporter à Italo CALVINO, [*Lezioni americane, sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, 1988], *Leçons américaines, aide mémoire pour le prochain millénaire*, Paris Gallimard, 1992.

¹¹⁶ Voir Manuela BERTONE qui a étudié scrupuleusement la nature du témoignage dans *Percorsi della testimonianza in Sostiene Pereira*, «Narrativa», 10, 1996, pp. 59-72.

¹¹⁷ Nous renvoyons à l’article de Yannick GOUCHAN qui a su avec brio étudier les représentations littéraires de l’engagement dans *Sostiene Pereira* mais aussi dans les nouvelles *Aspettando l’inverno* et *La trota che guizza mi ricorda la tua vita*, l’essai *La gastrite di Platone* ainsi que *L’Oca al passo*. Voir Yannick GOUCHAN, *La figure de l’écrivain dans l’œuvre d’Antonio Tabucchi*, «Italiens», Echi di Tabucchi, ss la direction de Perle ABBRUGGIATI, Aix-en-Provence, 2007, pp. 191-213.

¹¹⁸ Le terme de “posture” est ici employé dans le sens de manière dont les écrivains fabriquent leur image publique, conformément à la terminologie établie par Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007.

s'appuyant sur l'approche philosophique du nihilisme affirmatif véhiculée par les penseurs Simon Crichtley et Roberto Esposito. L'analyse faite par Crichtley d'un nihilisme constructif alimentant un nouveau type de conscience intériorisée par un sujet divisé, hétéronome plutôt qu'autonome, trouve un écho dans la pensée du philosophe italien contemporain, Roberto Esposito, considéré comme l'un des penseurs guides pour ce qui est de la conception d'une "biopolitique" affirmative. Monica Jansen tente une lecture de la dernière prouesse narrative de Tabucchi, *Il tempo invecchia in fretta*, à la lumière de ces théories qui permettent de redéfinir radicalement les concepts clefs de "conscience" et "d'identité", renversant de l'intérieur la négativité de positions nihilistes ou a-nihilistes en une ontologie relationnelle de caractère impur, lacunaire, inauthentique mais pour cela apte à stimuler le sujet éthique pour travailler critiquement sur le concept de limite, qui l'autodéfinit et qui définit en même temps la communauté, dans le cas d'Esposito dans les termes d'une biopolitique affirmative, et dans le cas de Crichtley dans les termes d'une métapolitique anarchique. *Il tempo invecchia in fretta* di Antonio Tabucchi se présente comme un recueil de récits ayant en commun la tentative de renverser la négativité de la finitude humaine en une pratique affirmative de l'impersonnel. Jansen prouve ainsi que chez Tabucchi, maître du jeu de l'envers, la confrontation avec la mort des autres pousse chaque personnage hors de soi, car dans la perte d'une partie de soi, il acquiert la modalité expropriatrice qui le met en communication avec la blessure de la séparation et donc avec la possibilité d'une réparation.

Avec Antonello Perli, auteur de l'essai *Auctor in fabula*. (Giorgio Pozzi, 2010), nous restons dans une approche philosophique des textes tabucchiens. Partant de la conception philosophique de Gianni Vattimo, Perli se penche sur les textes de l'auteur pisan qui, depuis *Notturmo indiano* jusqu'à *Sostiene Pereira* reflètent, au niveau énonciatif du discours, une figure de l'auteur comme sujet "faible", un auteur dépourvu d'autorité (un *auctor* sans *auctoritas*) qu'il considère comme une représentation du sujet "faible" postmoderne avant de s'attarder sur l'exemple de Pereira, qui constitue à ses yeux une illustration de l'éthique non pas de la responsabilité forte mais d'une éthique de la disponibilité induite par sa capacité à douter. Pour sa part, Denis Ferraris analyse divers passages de l'œuvre de Tabucchi pour y déceler les signes de ce qui pourrait conduire à identifier le postmodernisme, notamment à travers le rejet de l'idée de totalité qui caractérisait l'idée de modernité. Dans cette perspective, la réflexion, tendue vers la mise au jour des principales caractéristiques de l'écriture tabucchienne, à savoir l'équivoque, et la fascination pour le rêve de l'accord ou de l'harmonie parfaite mis en échec, de même que pour tout ce qui justement n'apparaît pas à sa place, ou est déplacé, l'envers des choses

(ou de l'autre côté du miroir) mais aussi le mauvais côté des choses, se déplace sur le terrain définitoire d'un postmodernisme oppositionnel à la modernité. Enfin, Barbara Aiosa, livre une réflexion sur le rôle de la littérature, réitérant un credo tabucchien en ses capacités heuristiques, dans le cadre d'une analyse qui étudie le sens et la fonction narrative de la récupération des vies des Maîtres de l'art dans les œuvres de Tabucchi. La contamination art/littérature, procédé récurrent d'ingérence des arts figuratifs dans la littérature, est vouée à interroger la littérature et devient l'occasion de questionner l'énigme de la création, le travail artistique, ses modalités et, surtout, les procédés intérieurs qu'il implique. Mais elle est également l'occasion de faire de la fiction littéraire le moyen de connaître ce qui ne peut l'être, d'inventer et imaginer le réel, mais aussi réparer les lacunes du savoir, mêlant à la fois la confrontation à un réel insatisfaisant et la tentative de le pallier.

Dans le corpus de textes choisi par Aiosa, les typologies de personnages-peintres sont une mise en abyme du travail de l'écrivain et en même temps sa justification: à la fois individus et créateurs, ils possèdent tous les mêmes procédés de création artistique qui renvoient à la vision de l'art qu'a Tabucchi. Le prisme du rêve, véritable laboratoire dans lequel les œuvres sont en gestation, apparaît comme l'un des rouages de l'œuvre, un lieu de synthèse et de cohésion artistique, par le biais duquel les créations des personnages-peintres et celles de l'écrivain (les rêves de ces personnages) acquièrent une autonomie alors que les créateurs, eux, sont le miroir les uns des autres. Résultat du quotidien auquel les rêveurs sont associés, de leur état psychique et encore physique, les images oniriques, futures créations artistiques, rappellent, de même, l'interdépendance, chère à Tabucchi, entre vie réelle et art. En créant une multitude de réseaux de sens entre les peintres et sa propre activité d'écrivain, Tabucchi bouscule la vision moderniste de l'art fondée sur une évolution historique, progressiste et verticale.

Si nous considérons l'œuvre de José Saramago du point de vue postmoderniste, comme le fait Silvia Amorim, les questions de l'hybridité générique, celle de l'autoréflexivité et de la révision critique du passé à travers ce que Linda Hutcheon nomme la métafiction historiographique se posent. Le roman saramaguien est à un temps un espace de réflexion sur l'homme et la société, et une réflexion sur le roman lui-même, sur l'acte même d'écriture. Il est ainsi possible d'y déceler une perte de référentialité qui est celle de la littérature postmoderne. Ana Paula Arnaut, citée par Silvia Amorim, démontre d'ailleurs que l'œuvre postmoderne instaure une «nouvelle force mimétique», qui consiste en partie à refléter l'irréalité du réel. Du point de vue du style, le roman saramaguien est marqué par la polyphonie: mélange des voix et des plans énonciatifs, absence de ponctuation,

changements brusques de registre de langue, usage particulier des déictiques, tentative pour recréer l'oral dans l'écrit. La volonté de transgression est fort claire, ainsi que l'intérêt pour les marges, pour ce qui est périphérique. Si Silvia Amorim pose la question de la véritable légitimité d'une inclusion des romans saramaguïens dans la voie postmoderniste, c'est que celle-ci lui apparaît en fait plutôt floue et imprécise.

Bernard Emery tente, à travers les œuvres de José Saramago, de tirer une série de leçons afin de caractériser le postmodernisme. Du point de vue de l'esthétique, du traitement de la matière littéraire, il y retrouve tout d'abord et au premier plan le très vieux principe de l'imitation, non plus de formes rhétoriques ou dramatiques stricto sensu, mais de formes d'esprit, d'approche technique, de mises en abyme. Dans d'autres cas, ce sera plutôt le palimpseste, comme par exemple dans *Le Dieu manchot*. En effet, que peut-il rester à inventer, au sens premier de ce qui n'aurait pas encore été dit? Enfin, l'effondrement de tout le substrat idéologique est également décelé, amenant la question de savoir quelles nourritures célestes ou terrestres nourriront l'imaginaire postmoderniste.

**PREMIERE PARTIE: REPENSER THEORIES,
APPROCHES ET BILANS**

Ripensamenti: gli esempi di Zygmunt Bauman, Clifford Geertz e Massimo Recalcati

Remo CESERANI

Non mi pare necessario tornare a discutere qui del postmoderno come etichetta con cui è stato caratterizzato il periodo storico che abbiamo vissuto, nei paesi a capitalismo avanzato, a partire dalla seconda metà del secolo scorso. Lo si è fatto ormai tante volte e io stesso ne ho parlato in più occasioni, a cominciare dal libro *Raccontare il postmoderno*¹ per arrivare a un saggio recente pubblicato sulla rivista «Modernità letteraria».² Fra i molti studi dedicati all'argomento, i più persuasivi, a mio parere, restano quelli di Fredric Jameson³ e di David Harvey.⁴ Quanto all'Italia, che è stata forse il paese in cui la discussione si è svolta in modo più confuso, Monica Jansen⁵ ne ha raccontata con grande scrupolo ed equilibrio la vicenda tutto sommato contraddittoria, fra importanti esperimenti di scrittura postmodernista, rifiuti pregiudiziali in larghe fasce di intellettuali e letterati e vaghe nostalgie per la modernità mai veramente realizzata, accompagnate da tante inconfessate sopravvivenze premoderne. Particolarmente frustrante, per quelli di noi che hanno provato a fare chiarezza, è stato assistere all'incapacità molto diffusa di distinguere fra postmodernità come nome (in verità non molto felice) proposto per distinguere e definire un periodo storico e postmodernismo come movimento culturale e artistico, fatto di programmi di poetica, pratiche retoriche e stilistiche.

¹ Remo CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

² Remo CESERANI, *Qualche considerazione sulla modernità liquida*, «Modernità letteraria», 3, 2010, pp. 11-26.

³ Fredric JAMESON, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Duke University Press. Durham, 1991; trad. it. *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, con un'introduzione di Jameson e una postfazione di Daniele Giglioli, Roma, Fazi, 2007.

⁴ David HARVEY, *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*, 1990, Oxford, Blackwell; trad. it. *La crisi della modernità*, Milano, Net, 2002.

⁵ Monica JANSEN, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, con una prefazione di Remo Ceserani, Firenze, F. Cesati, 2002.

Mi sembra chiaro che, nella situazione che si è creata sia meglio abbandonare i termini postmodernità e postmodernismo, che tendono ormai a non dire più niente. Oltretutto dobbiamo anche ammettere che molti di noi erano abbastanza scontenti di quei termini, che riuscivano soltanto a definire la separazione temporale del nuovo periodo storico dal periodo precedente e dalle poetiche che lo avevano caratterizzato e non davano nessun contributo a una propria definizione.

Tutto sommato, mi pare abbastanza convincente la proposta avanzata dal sociologo anglo-polacco Zygmunt Bauman, di chiamare i due periodi storici che a suo tempo abbiamo etichettato come modernità e postmodernità con i due termini di modernità solida e modernità liquida. Quello di Bauman è un ripensamento interessante, e ne parlo qui, dopo averne parlato abbastanza distesamente anche in altra occasione.⁶ Accanto al suo (e mio) ripensamento, ne presenterò altri due: quello dell'antropologo Clifford Geertz e quello dello psicoanalista Massimo Recalcati.

Bauman ha spiegato molto chiaramente, in varie occasioni, le ragioni della sua insoddisfazione rispetto al termine di postmodernità e della sua nuova proposta di adottare, per il periodo storico in cui viviamo (e che egli continua a considerare un periodo nettamente diverso da quello che l'ha preceduto, come effetto di un forte salto epocale), il termine di *modernità liquida*.⁷ In un'intervista a Keith Tester del 2001 ha raccontato:

Negli anni Ottanta penso di non essere stato l'unico a cercare disperatamente una nuova impalcatura cognitiva in cui la mutevole immagine del mondo umano condiviso si inserisse meglio che in quella offerta dal «consenso ortodosso». La «postmodernità» era una possibilità [...]. A me sembrava più appropriata di altri «post» disponibili. Nel corso degli anni mi sono sentito sempre più a disagio di fronte alla parola

⁶ Remo CESERANI, *Qualche considerazione sulla modernità liquida*, «Modernità letteraria», 3, 2010, pp. 11-26; *Verso una morale liquida?*, in Luigi BALLERINI – Andrea BORSARI – Massimo CIAVOLELLA (a cura di), *Navigatio vitae. Scritti per i settant'anni di Remo Bodei*, New York, Agincourt Press, 2010, pp. 440-455.

⁷ Bauman ha scritto negli ultimi anni molti libri, saggi, interventi su questo argomento. V. per esempio Zygmunt BAUMAN, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000; trad. it. *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2002; *Ponowoczesnosc. Jako zrodlo cierpien*, Warsaw, Wydawnictwo, 2000; trad. it. *Il disagio della postmodernità*, Milano, Bruno Mondadori, 2002; *Liquid love: on the fragility of human bonds*, Cambridge, Polity Press, 2003; trad. it. *Amore liquido*, Roma-Bari, Laterza, 2004, nuova ediz. 2006; *Liquid sociality*, in Nicholas GANE (a cura di), *The Future of Social Theory*, London, Continuum, 2004, pp. 17-46; *Liquid Life*, Cambridge, Polity Press, 2005; trad. it. *Vita liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

postmodernità intesa come *termine ombrello* per designare l'ampia gamma di trasformazioni che contraddistinguono la società emergente, e vorrei davvero credere che il mio disagio non abbia nulla a che fare con la famigerata volatilità delle mode tra i ceti «chiacchieroni», compresa la loro versione socioscientifica. Quando feci ricorso al concetto di *postmodernità* come asse attorno a cui disporre tutto quello che vi era di nuovo nella realtà sociale, presi le distanze dal concetto, allora ampiamente usato, di *postmodernismo*. A differenza del *postmodernismo* – che, come tutti gli «ismi» si riferiva più a un programma o a un atteggiamento che a una caratteristica particolare del «mondo là fuori» – la *postmodernità* faceva riferimento, o almeno così mi auguravo, alla qualità di un determinato tipo di società, che, guarda caso, era la nostra in contrapposizione a quella dei nostri padri. [...]. Ora sembra che le mie speranze fossero infondate: *postmodernità* e *postmodernismo* sono stati irrimediabilmente confusi, e in molti casi sono usati addirittura come sinonimi. [...] ⁸

In una intervista a Milena Yakimova,⁹ pubblicata su una rivista on-line, Bauman è stato ancora più esplicito:

È già da qualche tempo che io ho preso le distanze dall'applicazione della griglia *postmoderna* nella lettura della mappa del mondo. Tanto per cominciare, il concetto di *postmoderno* fu una scelta provvisoria, uno schema di massima in una ricerca ancora in corso e tutt'altro che completa. Il concetto segnalava che il mondo sociale aveva cessato di essere simile a quello che era stato mappato usando la griglia della *modernità* (in particolare, i percorsi e i punti cruciali di svolta erano stati spostati); inoltre stava straordinariamente attento a non impegnarsi a dichiarare quali erano le nuove caratteristiche che il mondo aveva acquisito. Il concetto ha svolto il suo compito preliminare, di sgombrare il campo: ha risvegliato la nostra attenzione e ci ha mandato nella direzione giusta. Non poteva fare di più e dopo un po' sopravvisse alla propria utile funzione; detto altrimenti, si è esaurito svolgendo quel primo compito. Quanto alle caratteristiche del mondo di oggi ora noi possiamo dire qualcosa di più e non semplicemente che esso è diverso dal vecchio mondo familiare. Siamo ormai, si può dire, maturi per permetterci (o rischiare?) una teoria positiva della novità.

⁸ Zygmunt BAUMAN- Keith TESTER, *Conversations with Zygmunt Bauman*, Cambridge, Polity Press, 2001, p. 76 e 173; trad. it. *Società, etica, politica. Conversazioni con Zygmunt Bauman*, Milano, Cortina, 2002.

⁹ Zygmunt BAUMAN. – Milena AKIMOVA, *A postmodern grid of the worldmap? Interview with Zygmunt Bauman*, «Eurozine-netmagazine», 7 novembre 2002; disponibile on-line.

In tutti i suoi interventi Bauman insiste, con grande ostinazione, nel segnalare una forte cesura fra il mondo della modernità, di cui egli ha cercato di dare, nei suoi scritti, una descrizione esauriente e particolareggiata (la formazione delle nazioni moderne, le istituzioni impegnate nella uniformazione sociale e la conseguente repressione, l'affidamento agli intellettuali del ruolo di «legislatori», le guerre, gli olocausti, ecc. ecc.) e il nuovo mondo per cui facciamo tanta fatica a trovare un nome che lo riassume e lo caratterizzi. Nell'intervista a Milena Yakimova ha aggiunto:

Uno dei difetti del concetto di “postmoderno”, nonostante tutte le affermazioni in contrario, consisteva nel fatto che esso suggeriva che la modernità ormai fosse finita. Le negazioni servirono a poco, compresa la mia insistenza che il postmoderno fosse “la modernità senza più illusioni”. Niente da fare; se le parole significano qualcosa, un “post-X” descriverà sempre una situazione in cui la X è stata abbandonata. Col tempo io mi accorsi di altri difetti. Il concetto di “postmoderno” rendeva impossibile il salto, la rottura di cui c’era bisogno, impediva di prendere le distanze da certe abitudini di teorizzazione, schemi cognitivi, taciti presupposti sedimentati sulla scia di un impiego ormai secolare della griglia di lettura “moderna” del mondo. Il pensiero “postmoderno” non poteva che ricorrere ai modi di operare del “moderno”, limitandosi perlopiù a dare un nuovo ordine ai segni più e ai segni meno. Per poter davvero creare una teoria, cercare di afferrare la novità della condizione sociale contemporanea, seguendo la sua logica sino in fondo e costruendo i propri strumenti di interpretazione bisognava tagliare quel cordone ombelicale. [...] Avevo, e ancora ho, molte riserve verso i nomi alternativi che sono stati suggeriti per definire la contemporaneità. “Tarda modernità”? Come facciamo a sapere se essa sia “tarda”? La parola “tarda”, se usata correttamente, presuppone la conclusione, l’ultimo stadio (e infatti, cosa ci si può aspettare che venga dopo la fase “tarda”. La molto tarda? La post-tarda?) – ed effettivamente essa suggerisce molto di più di quanto noi (come sociologi, che a differenza dei profeti e degli indovini, non abbiamo strumenti per predire il futuro e dobbiamo limitarci a fare l’inventario delle tendenze correnti) abbiamo il diritto di proporre. “Modernità riflessiva”? Qui ho sospettato un tranello. Ho intuito che coniando questo termine noi stiamo proiettando la nostra incertezza conoscitiva, di noi pensatori professionali, sul mondo sociale, o stiamo riformulando il nostro (realissimo) imbarazzo professionale sotto forma di una (immaginaria) prudenza popolare – mentre il mondo là fuori è, proprio al contrario, caratterizzato dalla scomparsa o dall’indebolimento dell’arte della riflessione (la nostra è la cultura dell’oblio o della scarsa durata – i due nemici acerbissimi della riflessione). Potrei far miei forse i termini “surmodernità” di Balandier o “ipermodernità” di Virilio, non

fossero anche quei termini, come “postmodernità”, dei vuoti contenitori, troppo neutri per guidare e dirigere il nostro sforzo teorico.¹⁰

E così è arrivata la proposta di usare il termine di *modernità liquida*. Le ragioni sono spiegate, con grande sfoggio di analisi semantiche e applicazioni metaforiche, nella prefazione di *Liquid Modernity* (2000) intitolata «Sull'essere leggeri e liquidi». L'idea della modernità liquida è venuta a Bauman da una metafora usata da Marx e Engels in un passo famoso del *Manifesto del partito comunista* (1848).¹¹ La proposta di Bauman sembra prendere piede e la vedo utilizzata sempre più spesso sia in ambito scientifico che giornalistico. A suo favore sta la sua etimologia (dal latino *liquidus*: liquido, fluido, che scorre, aggettivo derivato dal verbo *liquere*: essere fluido, scorrere e in rapporto con *liqui*: sciogliersi, scorrere e applicato variamente all'acqua, al mare – *liquida moles* –, agli unguenti – *liquidi odores* –, alle ninfe delle fonti – *liquidae sorores* –), e il fatto che è presente nelle principali lingue europee (francese *liquide*, spagnolo *líquido*, portoghese *líquido*, inglese *liquid*, tedesco *liquid* come sinonimo di *flüssig*) e che il suo ventaglio di significati è abbastanza simile in tutte le lingue, sia in senso letterale di cose che fluiscono come l'acqua e che hanno proprietà chimiche che le

¹⁰ Bauman allude a una serie di proposte avanzate negli ultimi anni: *tarda modernità* dal sociologo inglese Anthony GIDDENS (1998), *sur-modernità* dagli antropologi francesi George BALANDIER (*Le grand dérangement*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005) e Marc AUGÉ (*Non-lieux. Introduction à l'anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992; trad. it. *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Eleuthera, 1996); *iper-modernità* dell'urbanista e studioso francese dello spazio Paul VIRILIO (*From Modernism to Hypermodernism and beyond*, a cura di John ARMITAGE, London, SAGE, 2000) e del filosofo Gilles LIPOVETSKY (*Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004); *seconda modernità* o *modernità riflessiva* o *modernizzazione riflessiva* dal sociologo tedesco Ulrich BECK con il quale si sono allineati anche Anthony GIDDENS e Scott LASH (Ulrich BECK, *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Stanford, Stanford University Press, 1994; trad. it. *Modernizzazione riflessiva: politica, tradizione ed estetica nell'ordine sociale della modernità*, Trieste, Asterios, 1999).

¹¹ «Alle festen eingerosteten Verhältnisse mit ihrem Gefolge von altehrwürdigen Vorstellungen und Anschauungen werden aufgelöst, alle neugebildeten veralten, ehe sie verknöchern können. Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegen-seitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen». Tradotta letteralmente: «Tutti i rapporti solidi e arrugginiti, con il loro seguito di idee e opinioni venerande, vengono sciolti [liquefatti], tutti i rapporti nuovi invecchiano, prima che riescano a solidificarsi. Tutto ciò che è solido e stabile evapora nell'aria, tutto ciò che è sacro viene profanato e gli uomini sono alla fine costretti a guardare con sguardo spassionato [sobrio] le loro reali condizioni di vita e i rapporti con i propri simili».

distinguono dalle sostanze solide e gassose, sia in senso traslato di limpido, chiaro, detto dell'aria, del cielo, degli occhi e, in fonetica, di suono che ha un timbro puro e armonioso come certe consonanti, o, in economia, di disponibilità di moneta corrente o di beni ricchezza facilmente convertibili in moneta corrente.

Bauman, basandosi sulla contrapposizione tra solido e liquido, ha avviato un'ampia revisione della sua interpretazione della modernità e nel frattempo ha esplorato molte delle caratteristiche della vita sociale e delle culture dominanti tipiche dell'epoca in cui viviamo. Cercando anche di tenere in vita alcuni degli slanci utopici della modernità, ha provato a delineare anche possibili aspetti positivi (accanto a quelli negativi) delle nostre società liquide: nuovi rapporti interpersonali, nuovi atteggiamenti morali nei comportamenti, e così via.

Anche il percorso intellettuale dell'antropologo americano Clifford Geertz è molto significativo. Nato nel 1926 e morto nel 2006, Geertz è stato professore di antropologia all'Università di Chicago dal 1960 al 1970 e poi di scienze sociali all'Institute for Advanced Studies di Princeton. I paesi in cui ha condotto ricerche sul campo sono stati l'Indonesia e il Marocco. Inaugurando una nuova concezione dell'antropologia che spesso viene chiamata «antropologia simbolica», caratterizzata dalla sostituzione della tradizionale descrizione con la nuova «interpretazione», egli ha dichiarato molto chiaramente quale fosse il suo metodo in una delle pagine iniziali del suo libro del 1973 *The interpretation of culture*:

Il concetto di cultura che esporrò e di cui i saggi seguenti cercheranno di dimostrare l'utilità, è essenzialmente un concetto semiotico. Ritenendo, con Max Weber, che l'uomo sia un animale impigliato nelle reti di significati che egli stesso ha tessuto, affermo che la cultura consiste in queste reti e che perciò la loro analisi è non una scienza sperimentale in cerca di leggi, ma una scienza interpretativa in cerca di significato.¹²

In un saggio pubblicato sull'«Annual Review of Anthropology» nel 2002, intitolato *An Inconstant Profession: The Anthropological Life in Interesting Times*, Geertz ha ripercorso la sua carriera, raccordandola con i cambiamenti teorici, istituzionali e personali avvenuti nel corso degli ultimi tre decenni del Novecento.¹³

¹² Clifford GEERTZ, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973; trad. it. *Interpretazione di culture*, Bologna, il Mulino, 1987, p. 11.

¹³ In altre occasioni GEERTZ ha riesaminato le sue esperienze di antropologo e i suoi principi teorici, in una conferenza tenuta a Harvard e Gerusalemme, divenuta un capitolo del libro *After the fact: two countries, four decades, one anthropologist*,

A differenza di molti altri antropologi, partiti da una formazione di tipo scientifico, Geertz aveva iniziato la sua carriera studiando letteratura e filosofia, addirittura pensando, quando andò all'Antioch College nell'Ohio, di diventare romanziere. Dopo un importante incontro con Margaret Mead decise di passare all'antropologia e, per conseguire il dottorato a Harvard, andò a fare ricerca sul campo in una cittadina dell'isola di Giava Modjokerto, dove studiò la vita religiosa locale e arrivò alla conclusione che dietro il dato statistico dell'adesione del 90% della popolazione alla religione mussulmana, c'era una molteplicità di religioni locali e di influssi da religioni esterne come l'induismo. Quando arrivò all'Università di Chicago nel 1960 trovò un dipartimento che era dominato da orientamenti rigidamente scientifici e classificatori, come lo «strutturalismo funzionale». Era convinto, e ancor più si convinse nel corso delle sue ricerche sul campo, che le società umane si basano su «comportamenti fluttuanti» tenuti insieme dalla loro «cultura» e che tali comportamenti vanno studiati non dall'esterno, ma dall'interno, cercando di abbracciarne e capirne la cultura, senza peraltro pensare che si possa assumere completamente il punto di vista di chi appartiene a una cultura diversa dalla nostra. Per alcuni anni, insieme con altri colleghi e negli intervalli tra viaggi di ricerca sul campo, lavorò a trasformare profondamente il dipartimento di Chicago e a spostarlo dall'area delle scienze naturali a quella delle scienze umane, senza rigidi confini. Più tardi, a Princeton, lavorò a costruire un'intera sezione omogenea di ricercatori nel campo delle scienze umane.

Geertz era convinto che la situazione degli studi antropologici fosse confusa e incerta: «si può fare qualsiasi cosa e chiamarla antropologia».¹⁴

In polemica con l'antropologia cognitiva, la quale ritiene che la cultura sia costituita da un insieme di strutture psicologiche che guidano

Cambridge, Harvard University Press; (trad. it. *Oltre i fatti. Due paesi, quattro decenni, un antropologo*, Bologna, il Mulino, 1995) in una conferenza del 1999, intitolata *Passage and Accident* e divenuta il primo capitolo (pp. 3-19) del libro del 2000 *Available light: anthropological reflections on philosophical topics*, Princeton, Princeton University Press; trad. it. *Antropologia e filosofia: frammenti di una biografia intellettuale*, Bologna, il Mulino 2001. Su Geertz cf. Richard HANDLER, *An Interview with Clifford Geertz*, «Current Anthropology», 32, 5, pp. 603-613, 1991, e Richard A. SHWEDER-Byron GOOD, *Clifford Geertz by his colleagues*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, e inoltre, in Italia, Luigi CIMMINO-Ambrogio SANTAMBROGIO, *Antropologia e interpretazione: il contributo di Clifford Geertz alle scienze sociali*, Perugia, Morlacchi, 2004 e Roberto MALIGHETTI, *Clifford Geertz: il lavoro dell'antropologo*, Torino, UTET, 2008.

¹⁴ Richard HANDLER, *An Interview with Clifford Geertz*, «Current Anthropology», 32, 5, 1991, p. 603.

il comportamento dei singoli individui e gruppi, Geertz ha sostenuto che non si può comprendere una cultura semplicemente accostando le varie parti e poi misurandole con metodi logici e matematici e ha respinto quindi sia la visione riduttiva, behaviorista, per cui la cultura sarebbe un insieme di comportamenti, sia la visione idealistica che sia possibile comprendere «quello che veramente pensano gli indigeni», e si è fatto invece paladino di un metodo per cui la cultura è costituita da una rete di significati e che compito dell'antropologo sia quello di interpretarli. Per lui l'antropologia (o l'etnografia) è un'attività intellettuale che consiste in «un complesso avventurarsi, per usare il termine di Gilbert Ryle, in una *thick description*». ¹⁵ Nel corso di questa impresa lo studioso raccoglie e interpreta un certo evento, o registra l'interpretazione data da qualcun altro di un certo comportamento, per poi stabilire delle «strutture di significazione», più o meno come un critico letterario cerca di leggere un testo, con la differenza che il testo dell'antropologo è «straniero, sbiadito, pieno di ellissi, di incongruenze, di emendamenti sospetti e di commenti tendenziosi [...], scritto non in convenzionali caratteri alfabetici, bensì con fugaci esempi di comportamento strutturato» (*ibid.*, p. 17). La ricerca antropologica non consiste, quindi, nell'ingenua pretesa di registrare e riprodurre il «discorso indigeno», ma contiene un forte elemento narrativo, poiché il ricercatore deve al massimo cercare di raccontare quello che «ha visto, udito, fiutato e toccato». ¹⁶

Al termine del densissimo saggio del 2002, in cui ricostruisce non solo la sua carriera intellettuale e professionale, ma descrive efficacemente il contesto culturale e politico in cui quella carriera si è svolta, nelle sue quattro fasi (a. Esuberanza postbellica; b. Guerra fredda e progetti di modernizzazione per il terzo mondo; c. Esplosione dei paradigmi e fine dei sogni di modernizzazione del terzo mondo negli anni sessanta e settanta; d. Globalizzazione postmoderna, rigurgiti localistici, caduta del muro, undici settembre, crescente disorientamento negli scopi e metodi della ricerca antropologica) Geertz traccia un ironico ritratto di sé, appoggiandosi alla metafora famosa di Isaiah Berlin sulle qualità contrapposte della volpe e del riccio nella vita intellettuale:

¹⁵ Clifford GEERTZ, *The Interpretation of Cultures*, *op. cit.*, p. 12. Il termine di *thick description* deriva dai saggi del filosofo e linguista inglese Gilbert Reyle. Adottato da Geertz ha avuto grande fortuna ed è stato ripreso da studiosi di varie discipline, fra cui anche critici letterari.

¹⁶ Questo spiega l'interesse di Geertz per le forme di scrittura degli antropologi, come risulta dal bel libro del 1988 (*Works and Lives*, Stanford, Stanford University Press; trad. it. *Opere e vite: l'antropologo come autore*, Bologna, il Mulino, 1990).

Le cose non stanno, o almeno così a me sembra, trovando una progressiva armonizzazione, mentre la disciplina [dell'antropologia] muove in modo disordinato verso il futuro. E ciò riflette la direzione, se di direzione si può parlare, in cui il mondo nel suo insieme si muove: verso la frammentazione, la dispersione, il pluralismo, lo smontaggio generale, il multi-, multi-, multi-. Gli antropologi dovranno lavorare in condizioni anche meno ordinate, strutturate e prevedibili, e anche meno suscettibili di riduzioni morali e ideologiche e rabberciature politiche di quelle in cui ho dovuto lavorare io e che, come ho ricordato, erano già abbastanza irregolari. Essendo io una volpe per nascita (c'è un *genus* che determina questo tipo di carattere, accompagnato da irrequietezza, elusività e un'appassionata antipatia per i ricci) questo mi sembra l'habitat naturale dell'antropologo culturale... sociale... simbolico... interpretante. Tempi interessanti, una professione incostante: invidia quelli che stanno per ereditarli.¹⁷

«Tempi interessanti», dice Geertz, dopo aver tracciato il percorso dei cambiamenti che hanno sconvolto il nostro (e il suo) mondo negli ultimi decenni. Con un tocco di ironia egli traccia un incerto confine tra i tempi in cui lui stesso ha vissuto e si è sentito attraversato il cambiamento e i tempi nuovi che stanno per venire. Definendoli «interessanti» – di nuovo con ironia e *understatement* – sembra concedere, non diversamente da Bauman, un qualche credito alle novità che ci attendono.

Massimo Recalcati è professore di psicopatologia all'Università di Pavia e di psicologia dell'arte e della letteratura all'Università di Bergamo. Per anni si è occupato del trattamento clinico dei disturbi del comportamento alimentare (anoressia e bulimia) e anche di altri sintomi patologici come il panico, la depressione, la tossicodipendenza, le problematiche legate alla nuova organizzazione familiare. Recalcati, che ha ampi interessi culturali e familiarità anche con i testi letterari (spesso citati nei suoi scritti), in un libro importante, come *L'uomo senza inconscio* (2010), spiega con grande chiarezza la nuova situazione sociale e culturale in cui si trova a operare la psicoanalisi nell'epoca nostra contemporanea, che lui chiama dell'ipermodernità, prendendo a prestito il nome dalle analisi del filosofo francese Gilles Lipovetsky.¹⁸ Nella società ipermoderna (o postmoderna, o della modernità liquida), secondo Recalcati, il soggetto dell'inconscio, che non è da considerare un «dato di natura» o un'essenza ontologica e sovrastorica, e che ha avuto una parte fondamentale negli scritti di Freud e nelle analisi

¹⁷ Clifford GEERTZ, *An Inconstant Profession: The Anthropological Life in Interesting Times*, «Annual Review of Anthropology», 31, 2002, p. 14.

¹⁸ Gilles LIPOVETSKY, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004.

cliniche della psicoanalisi classica, rischia di «declinare, eclissarsi, persino estinguersi», dando luogo a un nuovo tipo di uomo: «l'uomo senza inconscio»:

Le forme attuali della psicopatologia (dipendenze patologiche, anoressie, depressioni, somatizzazioni, attacchi di panico) sembra confermino, con una virulenza drammatica, questa possibilità di una estinzione del soggetto dell'inconscio, di una sua progressiva abrogazione.¹⁹

Nell'epoca della modernità solida (se vogliamo usare la terminologia di Bauman), quando dominavano il super-io e i tipici meccanismi dell'autorità paterna (censura, rimozione, minaccia di castrazione) il soggetto dell'inconscio

era l'artefice di tutte quelle manifestazioni della realtà umana che sfuggivano al dominio intenzionale della coscienza (sogni, sintomi, lapsus, sbadataggini, dimenticanze, motti di spirito, coazioni a ripetere) e che avevano il potere di imprimere alla sofferenza automatica il carattere metaforico di un messaggio cifrato, di un discorso singolare, eccentrico a ogni discorso comune già stabilito, il quale esigeva di essere ascoltato e interpretato. (*Ibid.*, p. X)

Nella nuova epoca della «fluidità», con l'«evaporazione del padre» (formulazione di Lacan), con l'affermazione della società consumistica (analisi marxiste di Marcuse e Lipovetsky), con la ricerca senza più controlli di un'infinita serie di oggetti di godimento, con la crescita esponenziale del narcisismo del soggetto, le condizioni di vita dell'«uomo senza inconscio», solo indifeso e vulnerabile, sono radicalmente cambiate:

Lo sanno bene gli psicoanalisti: senza l'ombrello protettivo del Padre l'insicurezza dell'esistenza emerge senza più schermi difensivi. L'epoca ipermoderna non è allora solo l'epoca dell'alleggerimento della vita dai pesi ingombranti degli Ideali, ma è anche l'epoca della vita alla deriva, caotica, spaesata, priva di punti di riferimento, destabilizzata, smarrita, vulnerabile, della vita che si rifugia in identificazioni solide o che si dissipa in legami liquidi con l'oggetto di godimento. (*Ibid.*, p. XI)

¹⁹ Massimo RECALCATI, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Milano, Cortina, 2010, p. IX.

L'analisi di Recalcati si differenzia da quella di Bauman, il quale (1993, 1994) ritiene che con il dissolversi delle rigide costruzioni e direttive etiche della società moderna si dia una possibilità al nuovo soggetto di costruirsi un proprio apparato morale, una (per dirla con il presidente degli Stati Uniti Obama) «morale della responsabilità». L'analisi di Recalcati è assai più pessimistica:

La tesi sostenuta con vigore da Bauman [...] non è scorretta ma deve essere integrata. La liquidità è, infatti, solo un aspetto della Civiltà contemporanea. Attraverso di essa si manifestano gli effetti della dissoluzione della funzione orientativa dell'Ideale edipico che aveva cementato la società moderna. L'altro aspetto del disagio contemporaneo della Civiltà che dobbiamo registrare è quello delle identificazioni solide [...], ovvero quelle identificazioni che segnalano la tendenza del soggetto alla chiusura autistica, alla pietrificazione, alla solidificazione narcistica come risposte estreme alla liquefazione generalizzata dei legami sociali. [...] Da una parte l'aspetto incandescente, caotico, infernale, distruttivo della ripetizione pulsionale, dall'altra parte la tendenza del soggetto contemporaneo a dare vita a identificazioni compatte, pietrificate, irrigidite, senza crepe che appaiono come delle isole autistiche nel mezzo della liquefazione diffusa. (*Ibid.*, pp. XIV-XV)

E tuttavia anche Recalcati non rinuncia alla lotta, si rifiuta di accettare la scomparsa dell'inconscio, e opera concretamente nel suo lavoro clinico contro le forme più dolorose del disagio contemporaneo, soprattutto contro l'anoressia, che risulta essere la forma più estrema e paradossale di reazione alla pratica ripetitiva e caotica del godimento a tutti i costi, attraverso una privazione ostinata del godimento «per non pagare il prezzo della castrazione simbolica». ²⁰ E tuttavia l'analisi di Recalcati è di quelle che lasciano poco spazio alla speranza. Fra processi di evaporazione e liquefazione e forme di solidificazione difensiva e narcisistica del soggetto, la società contemporanea si avvia a esiti nichilistici. Non sembra esserci più spazio, nella pratica analitica, ma forse neppure in tutto il contesto sociale e culturale, per il linguaggio delle metafore e per la ricostruzione narrativa che il soggetto in analisi faceva, fra lacune, aporie e improvvisi ritorni della memoria, diventando interpretazione del presente.

Inoltre la condanna delle pratiche behavioristiche e cognitive, considerate un portato tipico della nuova condizione culturale, è netta:

²⁰ Massimo RECALCATI, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Milano, Cortina, 2010, p. 13

Il nuovo regime [dell'evaporazione del padre e della scomparsa dell'inconscio] trova nella recente avanzata delle terapie cognitivo-comportamentali una sua manifestazione rilevante. Il soggetto della cura è un soggetto senza inconscio che deve essere addestrato, il più rapidamente possibile, a ritrovare la sua efficienza operativa sconvolta dal sintomo. In questa prospettiva se per la pratica della psicoanalisi la volontà del padrone è il rovescio di quella dell'analista in quanto la conduzione della cura analitica non coincide affatto con la direzione pedagogico-normativa del paziente, le terapie cognitivo-comportamentali recuperano la funzione del terapeuta come funzione ibrida tra la figura del direttore di coscienza e quella dell'esperto iperspecializzato. L'apprendimento di tecniche di consolidamento dell'Ego autonomo fondate sul rafforzamento della volontà razionale riduce la terapia a un *dressage psicoeducativo*, a un'azione disciplinare che finisce inevitabilmente per minorizzare e suggestionare il paziente. (*Ibid.*, p. 56)

Il bilancio in passivo del postmoderno italiano. Alcune considerazioni e un'ipotesi di lavoro

Matteo DI GESU

Chiunque negli anni passati abbia avuto modo di prestare attenzione, con una certa assiduità, al dibattito sul postmoderno italiano, non avrà potuto non riscontrare la tenace persistenza di quelle che Remo Ceserani a suo tempo chiamò «esperienze di refrattarietà» e che spesso sono state piuttosto manifestazioni di insofferenza plateale o di combattiva ostilità, soprattutto nell'ambito della critica e della storiografia letteraria. Alle dispute hanno fatto presto seguito i bilanci, una volta sancita da più parti la fine del postmoderno stesso: trapasso certificato forse troppo frettolosamente e comunque non senza aver lasciato inevase troppe pratiche, anche attinenti soltanto alla triste (ma forse in questo caso si dovrebbe dire euforica, data la pertinace avversione che si nutriva verso il defunto) burocrazia funeraria. Salta agli occhi, passando in rassegna queste recenti ricapitolazioni liquidatorie del postmoderno italiano e recuperando al contempo l'anamnesi di quelle ormai antiche «esperienze di refrattarietà», una significativa continuità, fatta di pragmatica e di retorica, di rimozioni e di resistenze, tra le une e le altre: quasi che, aderendo pregiudizialmente alle posizioni pregresse, i compilatori di questi referti abbiano tenuto in scarsissimo conto molte delle posizioni emerse in quel denso confronto di idee, durato almeno un ventennio; ma, allargando lo sguardo, si registra altresì una debolissima persistenza di quanto in questi anni si è andato acquisendo sul tema, pur tra tante polemiche e opposizioni, nella pubblicistica letteraria a carattere didattico e divulgativo: manuali, antologie e storie letterarie. Più che un asettico regesto catastale di tali bilanci, allora, potrà forse essere più proficuo rintracciare in essi alcune di queste spie rivelatrici (costituite, come si vedrà, più da omissioni che da argomentazioni); e provare semmai ad ipotizzare strategie interpretative che sgravino gli studi sul postmoderno letterario italiano da quell'ipoteca "generazionale" che ne ha in buona parte condizionato indirizzi ed esiti.

Se è stata indicativa, nel 2002, l'indifferenza pressoché unanime, fatte salve poche eccezioni, che accolse in Italia la pubblicazione del fondamentale lavoro di Monica Jansen, dettagliatissima ricostruzione

critica del dibattito sul postmoderno italiano,¹ forse fa ancora più specie non ritrovarlo citato nemmeno nelle disamine degli anni successivi, ovvero nelle prime ipotesi di sistematizzazione e storicizzazione del fenomeno, fino a quelle a noi più prossime: non se ne trova cenno in Raffaele Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*,² (un saggio nel quale, tra l'altro, pur non senza acume analitico, vengono formulati giudizi impietosi e ferocemente negativi: «il postmoderno rappresenta, ben più che l'apertura a quanto sino ad allora era escluso dalla letteratura, una fase di miseria della nostra storia culturale»);³ né in Antonio Tricomi, *Crisi della testualità, esplosione della biblioteca. La nascita del postmoderno in Italia*,⁴ (sebbene questo intervento sia stato tra i non molti a prospettare nuove ricostruzioni della fenomenologia del postmoderno nella letteratura italiana del secondo Novecento, a cominciare dalla lettura che propone di un libro indispensabile per comprendere il postmoderno letterario italiano qual è *Finzioni occidentali* di Celati). La prima citazione di Jansen la si scova solo in uno dei cinque saggi del dossier di *Tirature 2004: Che fine ha fatto il postmoderno?*, precisamente in *Il postmoderno in versi: far poesia con la tv* di Paolo Giovannetti, ma non in quelli di Franco Brioschi (*Il postmoderno e la lingua della tribù*), Alberto Rollo (*Gli sbarchi del Postmoderno in Italia*), Vittorio Spinazzola (*Dopo il postmoderno*).⁵ Così come non lo troveremo l'anno seguente in Romano Luperini, *La fine del postmoderno*,⁶ tantomeno in Stefano Calabrese, www.letteratura.global. *Il romanzo dopo il postmoderno*,⁷ anch'esso del

¹ Cf. Monica JANSEN, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, F. Cesati, 2002. Sulle riviste scientifiche italiane il saggio ebbe solo due recensioni: di Raffaele DONNARUMMA, «Allegoria», XV, 44, 2003, pp. 165-66 e di Stefania LUCAMANTE, «Rivista di studi italiani», 1, 2003, pp. 293-95; di fatto nulla è stata la ricezione sulle pagine culturali di quotidiani e riviste, nonché quella di quasi tutta l'accademia italiana (ma è giusto ricordare il seminario tenuto da Jansen all'Università di Palermo, per il dottorato di ricerca in Italianistica, nel 2002).

² Cf. Raffaele DONNARUMMA, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, «Allegoria», XV, 43, 2003, pp. 56-85. La collazione con la nota precedente (Donnarumma recensirà il libro nel numero successivo della rivista) concede qualche attenuante allo studioso. Di contro, il far parte del comitato scientifico di «Allegoria» potrebbe essere un'aggravante: nemmeno il tempo per una rettifica nelle bozze della sua implacabile requisitoria?

³ Ivi, p. 82.

⁴ Cf. Antonio TRICOMI, *Crisi della testualità, esplosione della biblioteca. La nascita del postmoderno in Italia*, «Allegoria», XV, 44, 2003, pp. 35-60.

⁵ Cf. Vittorio SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature 2004. Che fine ha fatto il postmoderno?*, Milano, Il Saggiatore, 2004.

⁶ Cf. Romano LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005.

⁷ Cf. Stefano CALABRESE, www.letteratura.global. *Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005.

2005. Perfino nella pur incisiva *Postfazione* di Daniele Giglioli alla prima traduzione italiana di *Postmodernism* di Fredric Jameson⁸ (*Il postmoderno. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007), anch'essa declinata per lo più come un rendiconto, del lavoro di Jansen non v'è traccia.

Sintomo rivelatore, questa così diffusa svista bibliografica: non tanto dell'efficacia di questi bilanci, quanto della persistenza, anche in sede per così dire consuntiva, delle antiche «refrattarietà». Si ha migliore fortuna se si scorrono gli indici e le bibliografie delle storie letterarie e dei manuali di letteratura italiana apparsi dopo il 2002: si trovano occorrenze bibliografiche del libro di Jansen nel volume dedicato al *Novecento*, scritto da Alberto Casadei, per la *Storia della letteratura italiana* curata da Andrea Battistini,⁹ nonché nel *Manuale di letteratura italiana contemporanea* redatto sempre da Casadei stavolta in coppia con Marco Santagata.¹⁰ Ma del più esaustivo e approfondito ragguaglio su quello che è stato il postmoderno letterario italiano non si trova traccia nel volume sul secondo Novecento di *Rosa fresca aulentissima*, storia e antologia della letteratura per le scuole superiori di Corrado Bologna e Paola Rocchi¹¹ (che se non altro si riscatta con un'ampia ed esauriente sezione sul tema) nonché nella *Storia europea della letteratura italiana* di Alberto Asor Rosa,¹² nella quale nemmeno la prospettiva continentale su cui si staglia l'ampio regesto storiografico giustifica quantomeno un paragrafetto sulla questione.

Un altro sintomo assai interessante di queste «esperienze di refrattarietà» al postmoderno erano state, a suo tempo, le onomaturgie nelle quali si erano esercitati molti critici italiani per sostituire la assai poco gradita parola “postmoderno” con qualcos'altro di più congeniale e rassicurante; ovvero la disponibilità ad importare qualsiasi sinonimo o termine affine che facesse le veci dell'odiato lemma (o degli odiati lemmi: nel caso, peraltro non frequente, in cui si conveniva sull'indispensabile distinzione tra postmodernismo, postmodernità e postmoderno). Ancora recentemente Ceserani, nel suo intervento *Intellettuali liquidi o in liquidazione?*, raccolto in *Postmodern impego*,

⁸ Cf. Daniele GIGLIOLI, *Postfazione*, in Fredric JAMESON, *Postmodernismo. Ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007, pp. 419-453.

⁹ Cf. Alberto CASADEI, *Il Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Andrea BATTISTINI, Bologna, il Mulino, 2005, vol. 6.

¹⁰ Cf. Alberto CASADEI, Marco SANTAGATA, *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

¹¹ Cf. Corrado BOLOGNA, Paola ROCCHI, *Rosa fresca aulentissima*, vol. VII, Torino, Loescher, 2010.

¹² Cf. Alberto ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana*, vol. III, Torino, Einaudi, 2009.

ricordava come si sia provato a sostituire postmoderno o postmodernità con “tarda modernità” di Antony Giddens, con “sur-modernità” di Marc Augé e George Balandier, con “iper-modernità” di Paul Virilio, con “seconda modernità” o “modernità riflessiva” di Ulrich Beck.¹³ È stato a suo modo divertente, allora, collezionarne alcune, di queste onomaturgie, di questi “neologismi refrattari”: “neobarocco” di Omar Calabrese,¹⁴ “postavanguardia” e “postavanguardismo” di Ulrich Schulz-Buschhaus,¹⁵ “tardomoderno” di Carla Benedetti,¹⁶ “postumo” di Giulio Ferroni,¹⁷ “bassomodernismo” di Francesco Muzzioli,¹⁸ e, perché no, perfino “oltremoderno”.¹⁹ La foga di coniare nuovi lemmi, con gli anni, venuta meno l’esigenza di trovare termini che sostituissero postmodernità e postmoderno, si è orientata verso la ricerca di parole utili a nominare l’epoca, se non l’estetica, del periodo successivo al postmoderno, una volta sancita la sua fine. Ecco allora che scopriamo di ritrovarci oggi, dopo il postmoderno, nel “neomoderno”, come Romano Luperini ha definito il nostro tempo;²⁰ ovvero “nell’età della Mutazione”, secondo Alfonso Berardinelli.²¹ Francesco Muzzioli, tramontato il “bassomoderno” ha fucinato per il tempo presente il più suggestivo e classicheggiante “catamoderno”, con il quale ha anche battezzato una corrente d’avanguardia:

I Catamoderni sono un movimento di avanguardia letteraria, che nasce dall’idea di lasciare da parte il postmoderno per una prospettiva che faccia i conti con la fase estrema della modernità, senza abbandonare il terreno

¹³ Remo CESERANI, *Intellettuali liquidi o in liquidazione?*, in Pierpaolo ANTONELLO, Florian MUSSGNUG (eds), *Postmodern impegno*, Bern, Peter Lang, 2009, p. 37.

¹⁴ Cf. Omar CALABRESE, *L’età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza, 1987.

¹⁵ Cf. Ulrich SCHULZ-BUSCHHAUS, *Critica e recupero dei generi – Considerazioni sul “Moderno” e sul “Postmoderno”*, «Problemi», 1995, 101, pp. 4-15.

¹⁶ Cf. Carla BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

¹⁷ Cf. Giulio FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1997; nuova ediz. ampliata, Roma, Donzelli, 2010.

¹⁸ Cf. Francesco MUZZIOLI, *L’alternativa letteraria*, Roma, Meltemi, 2001.

¹⁹ Trovo l’occorrenza in Alberto CUOMO, *Terragni ultimo*, Napoli, Guida, 1987 e in Stefano CRISTANTE *Media philosophy*, Napoli, Liguori, 2005.

²⁰ Cf. Romano LUPERINI, *Dopo il postmoderno*, op. cit.

²¹ Cf. Alfonso BERARDINELLI, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.

dell'utopia e della critica dell'esistente, usando il linguaggio della letteratura e dell'arte come arma polemica.²²

Oppure apprendiamo, da Stefano Calabrese, dell'avvento della "letteratura *global*" (ma Calabrese, pur di suffragare la sua tesi, a proposito di questa nuova entità letteraria, in una prospettiva sovranazionale – le sue analisi mettono insieme Roth, King, Rushdie, Allende – di fatto anticipa, nella sua proposta di periodizzazione, l'epoca postmoderna, finendo per confondere il postmoderno con il modernismo, come ha notato Massimo Fusillo nel suo *Estetica della letteratura*).²³ Ceserani ha registrato la benevola accoglienza, in Italia, di un termine spesso usato nella medesima accezione di postmoderno o postmodernità, ovvero l'aggettivo "liquido/a" con il quale Bauman ha connotato il nostro tempo (modernità liquida, società liquida, ecc.) anche con lo scopo di trovare un sintagma che avesse miglior fortuna nella comunicazione pubblica. E tutti sappiamo ormai bene che il "ritorno alla realtà" verso cui si muove la "nebulosa" della narrativa italiana contemporanea, smaltita la sbornia postmoderna universale, secondo il collettivo Wu Ming si chiamerebbe New Italian Epic, ovvero: «quando il conto presentato dal nominalismo inizia a farsi troppo alto, chi chiamare a saldarlo se non il vecchio ma sempre servizievole realismo?». ²⁴

Discende evidentemente da queste considerazioni nominalistiche la necessità di estendere la nostra sintomatologia a un'altra questione. Se quella del trapasso dalla modernità alla postmodernità e della periodizzazione della modernità letteraria è stata una delle questioni più controverse del dibattito sul postmoderno letterario in Italia (si veda, al riguardo, quantomeno la contesa Ceserani-Luperini),²⁵ e a ben vedere una delle più complesse (soprattutto se si doveva convenire, a suo tempo, con Ceserani quando si chiedeva se «presso i nostri intellettuali [...] la stessa elaborazione della modernità non fosse stata ancora effettivamente compiuta»); se, insomma, si faceva fatica a stabilire quando farlo cominciare, il famigerato postmoderno, specie nella sua declinazione letteraria, sembra di poter dire invece che tutti non vedessero l'ora di farlo finire, per passare per l'appunto alla stesura di

²² Sul sito dell'editore D'Ambrosio è possibile scaricare una lezione di Muzzioli sul tema, <http://www.dambrosioeditore.it/category/autori/francesco-muzzioli/>, e alcune «videointerviste dedicate alla catamodernità».

²³ Massimo FUSILLO, *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2009, p. 107 n.

²⁴ Daniele GIGLIOLI, *Postfazione op. cit.*, p. 421.

²⁵ Cf. Remo CESERANI, *Su periodizzazioni e canoni nella letteratura contemporanea*, «L'Asino d'oro», 4, 1991, pp. 145-54. e Romano LUPERINI, *Appunti per una risposta a Ceserani*, «L'Asino d'oro», 5, 1992, pp. 160-65.

bilanci e rendiconti. Manco a dirlo, epocali passaggi di millennio o tragici e spettacolari attentati terroristici sono stati immediatamente e quasi spasmodicamente utilizzati quali mastodontici segnatempo simbolici. Per quanto secondo Luperini il postmoderno si avviasse al «Tramonto» sin dal 1990, Margherita Ganeri, come si ricorderà, già nel 1998 invitava già a considerarlo un'esperienza estetica compiuta e a leggere *Raccontare il postmoderno*, il saggio di Ceserani dell'anno prima, come un bilancio conclusivo.²⁶ Sono poi subentrati, a segnalare la fine, nell'ordine: Berardinelli, Donnarumma, Muzzioli, Walter Pedullà, perfino Tabucchi, per non dire delle più recenti ricapitolazioni sciorinate dai Wu Ming, sopra menzionate. Nel 2004 Vittorio Spinazzola poteva così sancire che «il discorso sul postmoderno può anche considerarsi concluso».²⁷

Tuttavia, sembra di poter dire che i bilanci che ci hanno presentato questi solerti revisori dei conti, se non del tutto soddisfacenti, non sembrano sicuramente esaustivi. E che ci fosse ancora qualcosa da discutere lo attesta, tra l'altro, il corposo quanto ricco volume curato da Pierpaolo Antonello e Florian Mussnug, *Postmodern impegno*. Accogliendo il programmatico effetto ossimorico del titolo, («If the category of the postmodern has experienced critical resistance, if not outright opposition, within the Italian intellectual field, the notion of impegno, on the contrary, has preserved an aura of strong historical and critical respectability», si legge nella *Introduction*),²⁸ molti dei contributi raccolti nel libro declinano spunti ermeneutici che appaiono, in tutta evidenza, assai fecondi (storicizzare il postmoderno, individuare strategie di impegno “post-egemonico”, ragionare sulla questione generazionale, ponderare il portato radicale del pensiero italiano della differenza sessuale, ripensare il mandato civile degli intellettuali nonché la loro risoggettivizzazione in chiave anche autobiografica). Evidentemente, non pare del tutto infondato ritenere che ci sia ancora parecchio lavoro da fare sulla letteratura postmoderna italiana: se si vuole proprio accettare l'assunto che davvero si possa avviare un serio e sistematico tentativo di storicizzazione e sistematizzazione della letteratura dell'ultimo cinquantennio del Novecento italiano, a cominciare dalla narrativa e dalla poesia. O addirittura ritenere che una compiuta analisi della svolta postmoderna possa retrospettivamente indurre a nuove delimitazioni, descrizioni e analisi della modernità letteraria.

²⁶ Cf. Margherita GANERI, *Postmodernismo*, Roma, Editrice bibliografica, 1998.

²⁷ Vittorio SPINAZZOLA, *Dopo il postmoderno*, op. cit., p. 47.

²⁸ Pierpaolo ANTONELLO, Florian MUSSNUG, *Introduction*, in Pierpaolo ANTONELLO, Florian MUSSNUG (eds), *Postmodern impegno*. Op. cit., p. 9.

Si può ritenere, allora, che qualsiasi progetto di lavoro in questa direzione debba prevedere una preliminare rivisitazione, sotto specie diversa, di quella che a questo punto potremmo chiamare “Scuola della refrattarietà”. Ha scritto bene Jansen: «il dibattito sul postmoderno in Italia è determinato anche da una componente generazionale. Lo si nota in particolare nel campo letterario». ²⁹ Disamina, questa, sulla quale tornano anche Antonello e Mussgnug nella loro *Introduction a Postmodern impegno*. ³⁰ Da queste premesse discende l’ipotesi metodologica che qui non si potrà che prospettare per grandi linee: quella, cioè, di provare a portare fino alle estreme conseguenze l’analisi di questo conflitto generazionale tacito che sembra presiedere al posizionamento degli schieramenti nel dibattito interpretativo sul postmoderno letterario italiano. Si tratterebbe allora di rileggere come narrazioni autobiografiche alcune pagine critiche sulla questione, e i loro assunti; o se si vuole, più prudentemente, di rimarcare, anche analizzando il dato testuale, la rilevante presenza in essi di una discorsività autonarrativa spiccata, quand’anche latente. E di contro, semmai, reperire in alcune opere canoniche del postmoderno letterario italiano, non solo elementi formali utili a illustrarne le estetiche (cosa comunque finora fatta solo in parte) ma anche a definirne meglio gli statuti teorici e a tracciare con maggiore sicurezza i caratteri propri, nazionali, di quella che è stata la letteratura postmoderna in Italia.

Richiamando il Bauman della *Decadenza degli intellettuali*, Ceserani osserva in *Intellettuali liquidi o in liquidazione*:

Quando non si è più legislatori [...] resta solo il ruolo dell’interprete, non più attivo ma solamente ricettivo, non più legislatore ma condannato al confronto e al conflitto delle interpretazioni. E a volte resta solo la possibilità del ripiegamento su se stessi, dell’autobiografia intellettuale – di solito dettata dalla musa düreriana della malinconia – come è successo anche ad alcuni dei migliori e più lucidi, come Edward Said, Terry Eagleton o Alberto Asor Rosa. ³¹

Ma di questo ripiegamento memorialistico dell’intellettuale nella società contemporanea ha scritto diffusamente Attilio Motta, dedicando alla questione un intero studio. ³²

²⁹ Monica JANSEN, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, op. cit., p. 19.

³⁰ Pierpaolo ANTONELLO, Florian MUSSGNUG (eds), *Introduction*, op. cit., pp. 15-17.

³¹ Remo CESERANI, *Intellettuali liquidi o in liquidazione*, in Pierpaolo ANTONELLO, Florian MUSSGNUG (eds), *Postmodern impegno*, op. cit., p. 39.

³² Cf. Attilio MOTTA, *L’intellettuale autobiografico. Memorie di crisi ed eclissi dello spazio pubblico*, Lecce, Manni, 2003. Motta è tornato sulla questione in «Lo schermo del corpo: (Auto)biografismo e post-democrazia», in Pierpaolo ANTONELLO e Florian MUSSGNUG (eds), *Postmodern impegno*, op. cit., pp. 147-164.

Numerosi e significativi, in effetti, sono stati i romanzi autobiografici, le autobiografie, i saggi autobiografici di una generazione e mezza di critici italiani: tra gli altri, Gian Carlo Ferretti, Cesare Segre, Alberto Asor Rosa, nonché Romano Luperini e Giulio Ferroni. Fanno al nostro caso gli scritti autonarrativi di questi ultimi due studiosi: protagonisti entrambi, pure in forme e modi diversi, della disputa italiana sul postmoderno (ne sono stati entrambi tenaci detrattori), autori di manuali di letteratura di ampio respiro storiografico, nonché di corpose e suggestive riflessioni sullo stato della letteratura nel tempo presente. E, aspetto tutt'altro che secondario, quasi coetanei (Luperini è nato nel 1940, Ferroni nel 1943). Il primo, nel 2002, ha consegnato a un lungo racconto autobiografico, *I salici sono piante acquatiche*,³³ un intenso e malinconico ripensamento delle vicende personali, dal difficile rapporto con il padre partigiano durante l'infanzia alle altrettanto sofferte relazioni amorose con le donne; dalla stagione della militanza nella sinistra extraparlamentare di Lega dei comunisti, nel lungo Sessantotto italiano, fino alle delusioni e al disincanto che ne seguirono; (all'esordio narrativo di Luperini ha fatto seguito, nel 2008, un secondo romanzo, più velatamente autobiografico: *L'età estrema*). Ferroni, alcuni anni dopo, ha dato alle stampe un libretto che oscilla tra l'autobiografia intellettuale e la memorialistica intima: *La passion predominante. Perché la letteratura*,³⁴ che comunque anch'esso molto concede alla ricostruzione, alla narrazione della propria vicenda privata e all'anamnesi familiare (anche qui c'è un padre reduce dalla tragedia della seconda guerra mondiale, scampato all'eccidio di Cefalonia e prigioniero di guerra in Sassonia) collocate tuttavia all'interno di una storia collettiva nazionale e generazionale. Due testi simili e nondimeno differenti, dunque, nei quali spiccano alcune consonanze rimarchevoli ai fini dell'analisi che qui si intende prospettare. Ecco ad esempio la sarcastica descrizione di Luperini della destinazione d'uso delle nuove tecnologie nei luoghi deputati alla ricerca letteraria:

Nel Dipartimento di studi letterari tutti parlavano di computer e di soldi. I professori organizzavano riunioni, cercavano sponsor, contabilizzavano, amministravano, si riunivano intorno a un computer, si accaloravano confrontandone le prestazioni con altri computer. Sui computer scrivevano continue domande di finanziamento e poi sviluppavano le ricerche finanziarie, che consistevano nel mettere le opere letterarie su un altro computer, copiandole, scannerizzandole. Secoli interi di letteratura *on line*.

³³ Cf. Romano LUPERINI, *I salici sono piante acquatiche*, Lecce, Manni, 2002.

³⁴ Cf. Giulio FERRONI, *La passion predominante. Perché la letteratura*, Napoli, Liguori, 2009.

Non bisognava più prendere in mano i libri, sfogliare testi antichi e polverosi. Mostravano orgogliosi i dischetti.³⁵

E le argomentazioni di Ferroni sulla stessa questione:

Non è il caso di passare qui in rassegna i molteplici usi che si fanno in tal senso dell'informatica e della rete (fino al narcisismo esibitorio che domina su youtube o su facebook); ma, anche se ci limitiamo all'universo letterario, possiamo ricordare il sollecito impegno delle più varie agenzie istituzionali nella costruzione di archivi di ogni sorta, per cui sollecitano e ricevono spesso sostanziosi finanziamenti. Si tratta certamente di cose molto utili dal punto di vista della ricerca e della reperibilità di ogni dato conoscitivo e testuale: e non sarò certo io a negare la rilevanza e ormai la necessità per chi si occupa di letteratura. Ma devo anche notare che la corsa all'archiviazione molto spesso è arrivata a sostituire e cancellare il confronto con la sostanza e il valore del materiale archiviato, oltre a ridurre ogni discriminazione critica e problematica. L'esercizio tecnico e strumentale dell'archiviazione ha fatto sorgere intere discipline che pretendono di affermare un'identità autonoma rispetto alla considerazione degli oggetti sottoposti ad archiviazione: ulteriore espansione del discorso "secondo", qui addirittura "terzo", che mette in evidenza l'autoriflessione degli strumenti e mette in secondo piano la materia (le opere letterarie, nel nostro caso) in funzione dei quali gli strumenti sono messi a punto.³⁶

Collazionando i due testi troveremmo altre analogie e spunti consimili, così come consonanza di tematiche, se non di tono, pure nelle marcate differenze di stile. Di certo è comune ai due autori non tanto il giudizio fortemente negativo su quanto è avvenuto alla società italiana a cominciare dalla fine degli anni Settanta nella vita politica, civile, culturale del paese, quanto il legittimo rimpianto (e in Luperini talvolta davvero tormentoso e appassionato) per quelli che furono, per i due intellettuali e per la loro generazione, i "migliori anni della loro vita" a cavallo tra i favolosi anni Sessanta e la prima metà dei Settanta; quelli della ripresa economica e del progressivo allargamento della partecipazione politica, della sprovincializzazione della società italiana e dell'incubazione di rinnovate utopie di trasformazione sociale, di conflitti e conquiste civili. È un periodo storico, varrà la pena ricordarlo, anche di straordinaria vivacità per gli studi letterari, non solo in Italia, evocato con comprensibile rimpianto, come una irripetibile età dell'oro

³⁵ Romano LUPERINI, *I salici sono piante acquatiche*, op. cit., pp. 100-101.

³⁶ Giulio FERRONI, *La passion predominante*, op. cit., p. 92.

Il bilancio in passivo del postmoderno italiano. Alcune considerazioni e un'ipotesi di lavoro

della critica e della teoria letteraria, anche da Ceserani nelle prime pagine del suo *Guida allo studio della letteratura*.³⁷

Retrospectivamente, anche la stagione dell'infanzia e della prima giovinezza, pure nelle ristrettezze del dopoguerra, è rimembrata con un certo struggimento, tanto da Luperini quanto da Ferroni. Ecco ad esempio un altro prelievo da *La passion predominante*:

Ero uscito dalla guerra e in una Roma che tornava lentamente in vita cominciavo a guardare il mondo, a interrogarlo: i primi lampi balenanti nella memoria fanno confusamente apparire il lungo ballatoio che dà sul cortile interno del palazzo di via Alessandria 40, su cui si affacciano gli ingressi degli appartamenti del secondo piano: io sono lì, attaccato alla ringhiera del ballatoio, dopo che mio zio Attilio, che fa il cameriere in qualche elegante albergo o ristorante romano, mi ha portato in dono un pacco di biscotti, di cui, quando lui se ne è andato, ho lacerato la chiusura, facendone cadere parecchi giù sull'acciottolato di sampietrini del cortile.³⁸

E uno da *I salici sono piante acquatiche*:

Quando ero bambino, c'erano ancora le stazioni delle diligence. A un centinaio di metri da casa, in una piazza erbosa della città, accanto ai cubi d'incerato grigio delle carrozze staccate, con le stanghe sospese per aria, i cavalli incappucciati raspavano con gli zoccoli, soffiavano annusando la terra. Li guardavo curioso mentre alzavano la coda lasciando cadere polpette di sterco verdognolo, oblunghe, lisce, fumanti. Striature giallastre e violacee galleggiavano nelle pozzanghere intorno. Negli ultimi anni ho abitato in città di vetro, di ascensori e di nastri automatici; oppure su colli gentili di curve e di cipressi trasformati in riserve per turisti stranieri, con eliporti, aeroporti, piscine, giganteschi elettrodotti, ripetitori della telefonia mobile installati sui campanili medievali. Sono passato da un mondo a un altro, e ho scritto anche per lasciare memoria di questo trapasso, in un momento in cui i giovani scrittori sembrano tutti così tappati nell'eterno presente dei nostri tempi da non riuscire più a vedere indietro, né avanti.³⁹

Apparirà significativo, a questo punto, il confronto tra questi brani di Ferroni e Luperini e un passo tratto da un testo di un altro critico letterario, guarda caso Remo Ceserani:

³⁷ Cf. Remo CESERANI, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. VII-XI.

³⁸ Ivi, p. 1.

³⁹ Romano LUPERINI, *I salici sono piante acquatiche*, op. cit., p. 12.

È come se fossi un altro da quel me stesso che poteva, per esempio, da ragazzo, svegliarsi al mondo, d'inverno, nel borgo padano in cui vivevo, in una cameretta gelida, coi fiori della galaverna ai vetri delle finestre e una lastra di ghiaccio nella catinella dell'acqua, e sentire fuori, nella piazza del mercato le grida rauche del venditore di pattona, quelle più timide e incerte del cinese ambulante che offriva le sue "clavatte" per "una lila", o quelle insistenti, assillanti, febbricitanti del venditore siciliano di limoni che girava tra la folla tenendo i suoi frutti gialli e profumati un po' in mano, un po' in tasca, in po' in un canestro. E così anche quel me stesso che pian piano recuperava, dal sonno e dal dormiveglia, altri suoni che nella notte avevano preceduto quelli della gente del mercato, il rotolio dei carri tirati dai cavalli, lo sbattere dei bidoni del lattaio, e ancor prima, nel silenzio ovattato della notte, l'improvviso zoccolio delle filandere che camminavano svelte e in lunga fila sui ciottoli del selciato per andare a prendere posto davanti ai telai della seta al turno delle sei e mezza. È come se quel me stesso fosse un altro, rivisto a distanza, in bianco e nero, in un film malinconico di René Clair o in uno comico di Chaplin.⁴⁰

Tre passi assai intensi, tre cronotopi esemplari, proiettati in uno spazio-tempo non certo lontanissimo dal nostro, ma la cui distanza dal presente si vuole invece rimarcare come siderale, tra i quali, nondimeno, va colta una significativa distonia. Non tanto, evidentemente, la lieve differenza d'età tra i tre autori (Ceserani è del 1933, dunque più anziano di Luperini e Ferroni rispettivamente di sette e dieci anni); la discordanza più saliente, quantomeno per il nostro discorso, ha a che fare con il genere letterario al quale appartengono questi prelievi testuali: quello di Ceserani è ricavato da un saggio, *Raccontare il postmoderno*, quelli di Luperini e Ferroni da un lungo racconto autobiografico e da una autonarrazione marcatamente autobiografica anch'essa. Sebbene il libro di Ceserani abbia un felice andamento discorsivo e colloquiale, quasi narrativo (al quale, del resto, vuole alludere il titolo), e quantunque la sede editoriale di quello di Ferroni rimandi all'ambito saggistico e accademico e addirittura il romanzo di Luperini sia stato pubblicato in una collana diretta, in qualità di critico e studioso della letteratura, dallo stesso autore (il racconto si apre con una *Premessa del direttore della collana*) – e dunque non manchi in tutti e tre i casi una buona dose di ibridazione tra i generi – credo che la differenza sia alquanto significativa. Il fatto che Ceserani inserisca questa descrizione così personale e autobiografica nelle prime pagine di un saggio, insomma, intenderebbe programmaticamente e deliberatamente voler mettere in gioco entrambe le componenti, quella

⁴⁰ Remo CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, op. cit., pp. 10-11.

del soggetto autobiografico del testo, che racconta, e quella dello studioso, che argomenta. Viceversa, sembrerebbe che la dislocazione in una sede più consona (il racconto o il saggio autonarrativo) delle autonarrazioni di Luperini e Ferroni, contravvenga quasi per paradosso all'intenzione dei due autori, metodologicamente inappuntabile per altro, di tenere distinti e distanti i luoghi editoriali del discorso critico da quelli del racconto e della riflessione personale e privata. E che, di conseguenza, la lettura de *I salici sono piante acquatiche* e de *La passion predominante* finisca piuttosto per contaminare di autobiografismo i saggi critici di cui si intendeva preservare l'oggettività scientifica. D'altro canto l'evidenza costitutiva di questi libri è proprio quella di un'autorialità prestigiosa quanto riconoscibile che ne informa e sostanzia la struttura stessa. In altre parole, è proprio l'elemento omodiegetico e autodiegetico, calibrato sulla riconoscibilità dei due autori e sul loro altrettanto riconosciuto carisma professionale (sono due tra i maggiori critici accademici e militanti nell'ambito dell'italianistica) che li caratterizza e che, di fatto, fonda il patto narrativo con il lettore.

Quanto osservato fin'ora a proposito di queste opere, beninteso, non implica un giudizio di valore negativo. Ma può tornare utile a suffragare l'ipotesi secondo la quale, a margine di un più complessivo e organico lavoro di ricatalogazione e ripensamento del postmoderno italiano e del dibattito critico a esso collegato, prima ancora di metterne in discussione l'impianto teorico e critico-argomentativo, va riconsiderato l'implicito autobiografismo di lavori come *Dopo la fine* o *La fine del postmoderno*, o quantomeno riponderato l'elemento personalistico e generazionale sotteso alla perentorietà di alcuni giudizi programmaticamente "refrattari" come quelli che seguono:

Il postmoderno [...] è una tendenza all'accettazione apologetica del presente.⁴¹

Il postmoderno è stato il periodo di una generale anestetizzazione [...] Si è diffuso un nichilismo morbido e soddisfatto, insensibile alla cura del mondo. Gli intellettuali hanno scambiato il trionfo incontrastato della logica del mercato e del regime di equivalenze che essa sancisce con la mancanza del conflitto. Hanno teorizzato la fine del conflitto proprio mentre accettavano e praticavano come assolutamente naturale la principale conseguenza di quel trionfo, la competizione senza freni, con il suo corredo di narcisismo isterico e d'egolatria. Hanno mescolato vecchio idealismo e nuove tecnologie annullando la materialità e sostenendo la linguistica del mondo, la riduzione delle cose a simbolo. Occuparsi dello storico e del contingente era chiacchiera. Bisognava rifiutare i fondamenti e i programmi, aborrire le

⁴¹ Romano LUPERINI, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

grandi narrazioni, risalire alle origini, alla casa dell'essere, ai grandi miti fondativi, uscire dalla storia.⁴²

All'inizio degli anni Settanta Pasolini parlava, per il nostro paese, di un genocidio culturale in corso. C'è stato e ha fatto "tabula rasa". Il postmoderno italiano è stato questo genocidio.⁴³

Il postmoderno [...] prende atto del fatto che la letteratura e le arti della tradizione sono giunte a un punto "finale", che la comunicazione attuale ci colloca "dopo" una storia che appare esaurita. Sottoscrivere questa situazione, affidandosi alla libera deriva dei linguaggi, al riciclaggio e al rimescolamento infinito del già dato, sottopone tutta la cultura e la vita che ci precipitano addosso dal passato e che si accumulano nel presente a una combinatoria illimitata e indifferente, ne svuota la densità, ne annulla il legame fisico con l'esperienza, offrendole alla manipolazione pubblicitaria, telematica, informatica. La storia e l'esperienza costituiscono per esso un immane serbatoio esposto a un'interminabile reinterpretazione, a un infinito "sguardo secondo". [...] Tutto si riconduce al dominio dell'apparenza, dell'effetto, dell'ornamento, dell'artificio: l'essere "dopo" si dà come definitiva perdita di peso di tutta la tradizione culturale, sua neutralizzazione insieme conclusiva e provvisoria, mirante a uno svuotamento e a una rarefazione della stessa esperienza del presente, all'utopia di una vita senza spessore, "in superficie", liberata dall'ossessione metafisica della "sostanza" e del "valore", dalle pesanti pretese della pienezza e della razionalità.⁴⁴

La fondata autorevolezza di due studiosi come Luperini e Ferroni (curatori saggi e critici prolifici, curatori e autori di storie letterarie e manuali di grandissima diffusione, nonché, come si è detto, assidui collaboratori delle pagine culturali dei quotidiani nazionali) ha concorso a rendere egemoni le loro posizioni sul postmoderno nell'italianistica italiana. E ha condizionato le opinioni di molti studiosi anche della generazione successiva, sventando di fatto un conflitto interpretativo dalla spiccata e probabilmente fruttuosa fisionomia generazionale. Conflitto che non solo sarebbe stato, per così dire, congeniale all'interpretazione del postmoderno quale dominante culturale e della postmodernità quale epoca storica (che quasi statutariamente lo avrebbe presupposto, in definitiva: si pensi soltanto a quanto siano stati difforni i processi di codificazione dell'immaginario per la generazione degli anni Quaranta rispetto a quelle formatesi dopo l'avvento della televisione e del consumismo di massa, o se si vuole a quelle nate dopo il Sessantotto) ma che più in generale avrebbe giovato alla critica

⁴² Romano LUPERINI, *La fine del postmoderno*, op. cit., pp. 11-12.

⁴³ Ivi, p. 128.

⁴⁴ Giulio FERRONI, *Dopo la fine*, op. cit., pp. 147-148.

italiana. E non sembri improvvido, in questa sede, richiamare l'endemico tasso di anzianità dei docenti della scuola e dell'università italiana (da imputare evidentemente a un sistema rigido e bloccato e alle sciagurate politiche governative che hanno concorso a renderlo tale, e non certo ai professori non più "giovani") quale ulteriore elemento che ha cristallizzato la disamina del postmoderno letterario nazionale nelle posizioni formalizzate dai critici della generazione degli anni Quaranta.

Ma se la "Scuola della refrattarietà", malgrado l'intelligenza critica e la statura accademica di molti suoi esponenti, ha inteso lasciare incompiuta l'indispensabile operazione preliminare di affinare l'attrezzatura teorica e metodologica utile a comprendere il fenomeno della letteratura postmoderna italiana, e ha rinunciato ad accantonare, anche solo momentaneamente, qualche arnese usurato della critica pregressa (a cominciare dalla storiografia letteraria, manualistica o monumentale che fosse), finendo con il licenziare giudizi e bilanci negativi e liquidatori di cui sopra, mi sembra che, di contro, quasi a supplire, ci sia stato nel corso di almeno quattro decenni, quasi un surplus di produzione teorica da parte degli scrittori. E soprattutto che questo patrimonio teorico sia stato, se non trascurato del tutto, quantomeno scarsamente considerato per tracciare una adeguata mappatura del postmoderno letterario di casa nostra. Se si deve – e io credo che si debba assolutamente – risalire ai suoi prodromi per rimeditarne consistenza e valore, o anche soltanto per ridisegnare la sua parabola, vanno riesaminati e riconsiderati testi teorico-letterari e critici quali *La letteratura come menzogna* (1967) e *Laboriose inezie* (1986) di Giorgio Manganelli, *Certi romanzi* (1964) e *Sessanta posizioni* (1971) di Alberto Arbasino, *Finzioni occidentali* (1975) di Gianni Celati, giusto per citarne alcuni imprescindibili. E se per convenzione sono stati fissati quali termini *post quem* per l'avvento del postmoderno italiano il Calvino di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e l'Eco del *Nome della rosa*, datati rispettivamente 1979 e 1980, ritengo che non possa che essere utile, per comprendere a fondo la specificità dell'esperienza italiana, risalire quantomeno a saggi come *Cibernetica e fantasmi* (1968) e *Lo sguardo dell'archeologo* (1972) nonché a una raccolta come *Collezione di sabbia*, per Calvino, e non considerare più liminare un saggio come *Lector in fabula* (1979) se è vero che quasi fin dall'esordio di *Opera aperta* (1962) le riflessioni epistemologiche di Eco hanno fatto da battistrada al postmoderno italiano.

A ciò si aggiunga che anche le opere narrative di molti autori del postmoderno italiano possono essere lette in chiave metaletteraria, se non, addirittura, anche come testi teorici *tout court*: in una prospettiva, come è evidente, speculare e antitetica a quella per la quale si proponeva di interpretare in chiave narrativa e autobiografica gli interventi critici di

Luperini e Ferroni. O meglio, come archetipi modellizzanti che ci consentirebbero di avviare processi ermeneutici induttivi, appunto ripartendo dai dati testuali, e che potrebbero avere ricadute anche sulle tradizionali categorie letterarie e sul loro uso, nonché sulla sistematizzazione storiografica – se non genealogica – del postmoderno letterario italiano.⁴⁵

Volendo solamente limitarsi a prospettare un paio di schematiche congetture operative: a proposito dei generi letterari, per esempio, ci dicono molto le riscritture del cavalleresco e del *romance* nel postmoderno, a cominciare dalle letture radiofoniche poi divenute libri, che negli anni Settanta Calvino, Giuliani e Manganelli fecero rispettivamente dell'*Orlando Furioso*, della *Gerusalemme liberata*, del *Morgante maggiore*, passando per il colpevolmente trascurato *Orlando innamorato raccontato in prosa* di Gianni Celati, per il *Guerrin meschino* di Bufalino, fino a *Storia naturale dei giganti* di Cavazzoni.⁴⁶ Potrà sembrare un azzardo, ma credo che anche una ricognizione di questi testi e della funzione della riscrittura del cavalleresco e del *romance* nella postmodernità ci fornirebbero spunti teorici e metodologici utili per scorporare dal solito schedone monografico dedicato alla neoavanguardia italiana, testi poetici come *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani, per metterli magari in sistema con più recenti rivisitazioni della poesia narrativa e dell'ottava quali, ad esempio, *Cefalonia* di Luigi Ballerini e *Ogni cinque bracciate* di Vincenzo Frungillo. Ovvero, nell'ambito dei generi, guardare all'odeporica "geocritica" del Manganelli scrittore di viaggio e mettere a sistema una raccolta come *La Favola pitagorica*, con l'inclita tradizione eminentemente moderna del viaggio in Italia. O ancora, pensando ai modi: se non ci si volesse far bastare la celebre sentenza di Fredric Jameson, il quale, come si ricorderà, riteneva che nel postmoderno la parodia fosse stata rimpiazzata da quella «parodia dalle orbite vuote» che a suo dire è il *pastiche* (e se di contro recuperassimo le osservazioni di Linda Hutcheon sulla parodia postmoderna), credo che, magari ripartendo da importanti contributi critici come quello recente di Gino

⁴⁵ È quello che, su Calvino, hanno già fatto in parte Ulla MUSARRA-SCHROEDER nel suo *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1996, e soprattutto Monica JANSEN nel cap. «Calvino e la morte della letteratura: una lettura "debole" di *Palomar*», ora in Ead., *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, op. cit., pp. 243-296. E, se mi è concesso, credo di averlo fatto anch'io con *Pinocchio: un libro parallelo* di Manganelli a proposito del romanzo e con *Specchio delle mie brame* di Arbasino a proposito del canone letterario (Cf. Matteo DI GESU, *Palinsesti del moderno*, Milano, Franco Angeli, 2005).

⁴⁶ Su questi testi ha condotto una ricerca interessante, nella sua tesi di laurea specialistica, Stefano NICOSIA, *Riscritture del romance nel secondo Novecento*, Università di Palermo, Facoltà di Lettere e filosofia, a.a. 2007/2008.

Il bilancio in passivo del postmoderno italiano. Alcune considerazioni e un'ipotesi di lavoro

Tellini, *Rifare il verso*,⁴⁷ potrebbe essere condotto un lavoro proficuo ad esempio su alcuni testi arbasiniani come *Matinée. Un concerto di poesia* o *Amate sponde!*. Nonché, con una dose in più di spirito d'avventura, rinegoziare una nozione così insidiosa come quella di realismo, sbandierata in tempi recenti quale ratifica esemplare della fine della frivolezza postmoderna e del ritorno degli eroici furori mimetici (in chiave *noir* o *non-fiction* a seconda dei gusti), a partire da quella *esattezza* così ostinatamente (e mirabilmente) praticata dall'ultimo Calvino, finalmente affrancandolo dai più gravi e liquidatori giudizi che lo vorrebbero campione del disimpegno postmoderno.

Finito o meno che sia, il caso del postmoderno letterario italiano merita ancora un supplemento di indagine, prima di essere chiuso e archiviato. Così come i risentimenti generazionali dei suoi più implacabili detrattori.

⁴⁷ Cf. Gino TELLINI, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura*, Milano, Mondadori, 2008.

Post-modernisme: l'avenir du passé dans le roman portugais contemporain

Ana Paula ARNAUT

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, le terme même de post-modernisme contient déjà en soi le potentiel d'un véritable casse-tête herméneutique.¹ Bien que ce texte ne soit pas le lieu pour retracer le panorama historique et conceptuel de cette expression, nous ne pouvons pas, toutefois, manquer de constater que l'absence de consensus autour de son utilisation est due, d'abord, à la quasi impossibilité de délimiter clairement les domaines auxquels il renvoie. D'où l'utilisation presque toujours synonymique de post-modernisme et de post-modernité, comme référence soit à la littérature (pour laquelle nous préférons la première acception), soit à une époque historique et sociale. Le problème réside ensuite dans la délimitation temporelle des deux périodes. Enfin, et intrinsèquement lié au point précédent, se pose la question des relations établies avec le passé: Continuité? Rupture? Continuité et rupture?

Bref, et sans prétendre épuiser la liste des problèmes soulevés, se pose à la fois la question de la *bonté* et de la validité de l'instauration du nouveau paradigme, dont le nom, pour certains, «n'est rien d'autre qu'un trait d'union entouré d'une contradiction»,² ou une sorte de licorne du siècle, c'est-à-dire une créature dont tout le monde parle mais que personne n'a jamais vue dans les charmants bois [littéraires] portugais.³

En tout cas, accepté par beaucoup, rejeté, peut-être, par un nombre significativement plus important d'écrivains et d'essayistes, le post-modernisme reste, à en croire Fredric Jameson, un terme que nous ne

¹ Ana Paula ARNAUT, *Post-Modernismo no romance português contemporâneo*. Fios de Ariadne-máscaras de Proteu, Coimbra, Almedina, 2002, p. 13.

² Charles NEWMAN, *The Post-Modern Aura. The Act of Fiction in an Age of Inflation*, Evanston, Northwestern University Press, 1985, p. 17.

³ João BARRENTO, *A razão transversal – requiem pelo pós-moderno*. «Vértice», avril 1990, p. 31.

pouvons cesser d'utiliser.⁴ Et en ce qui concerne la littérature en langue portugaise, il est désormais assez consensuel que l'année 1968, avec la publication de *O Delfim* par José Cardoso Pires, constitue une date de référence. En effet, c'est dans les pages de ce roman que convergent, parfois à l'état embryonnaire, les principales marques esthétiques, et idéologiques, qui, dans la foulée du mouvement provenant des États-Unis, se présentent comme une façon différente de faire et de comprendre l'art littéraire.

Cette *nouvelle littérature* se caractérise par le mélange des genres et la conséquente et presque toujours subversive fluidité générique; par la polyphonie de plus en plus insistante qui, dans certaines situations, touche presque aux frontières de l'indécidable, de la fragmentation et de (l'apparente) perte de narrativité; par les exercices métafictionnels, déjà présents dans les romans comiques et satiriques du dix-huitième siècle⁵ mais désormais renouvelés en degré et en qualité et élargis de l'écriture de l'histoire à la (ré)écriture de l'Histoire. Il faut, par ailleurs, noter l'imposition de la parodie qui recouvre une importance fondamentale pour la dé-légitimation des grands récits dont parle Jean-François Lyotard⁶ et que, à juste titre, nous semble-t-il, nous étendons aux codes génériques et périodiques.

A l'instar de ce qui s'est produit lors de la formation des périodes littéraires précédentes, il apparaît que, dans ce cas aussi, l'instauration de l'innovation se déploie inévitablement dans des pratiques différentes d'écriture, selon le style et les intentions de chaque auteur. Il devient dès lors valable et acceptable de pluraliser le concept en question et donc de parler de Post-Modernismes. Mais, comme on le sait, l'instauration de la nouveauté se traduit également dans des relations simultanées d'opposition et de persistance de caractéristiques qui existaient déjà dans des passés plus ou moins proches ou plus ou moins lointains. Par conséquent, et suivant une sensibilité linguistique toujours subjective, nous estimons préférable d'utiliser, en portugais, le préfixe «post-», au détriment du simple «pós-». En effet, ce dernier semble se réduire, de manière trop linéaire, à l'idée de «quelque chose qui vient après», c'est-à-dire de quelque chose qui témoigne d'une rupture absolue, profonde et radicale par rapport à ce qui le précède, alors que le préfixe latin nous

⁴ Fredric JAMESON, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, London/New York, Verso, 1991, p. XXII.

⁵ Wayne BOOTH, *The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction Before Tristram Shandy*. «PMLA», Vol. LXVII, n° 2, mars 1952, pp. 165, 168, 180.

⁶ Jean-François LYOTARD, *A condição Pós-Moderna*, Trad. José Bragança de Miranda, Lisboa, Gradiva, 1989, passim.

suggère une amplitude relationnelle avec plusieurs passés qui, chacun à sa manière, résonneront dans le futur qui est, désormais, notre présent.

La maxime *non nova sed nove* (pas une chose nouvelle, mais une nouvelle façon), reprenant l'image d'un patchwork, semble, par conséquent, la meilleure façon d'illustrer la nouvelle sensibilité qui s'est imposée peu à peu sur la scène littéraire portugaise. Néanmoins, cette imposition de nouveauté n'entraîne pas la disparition d'écrivains qui suivent les pratiques liées au roman de lignes traditionnelles, autrement dit des pratiques romanesques (et poétiques) s'inspirant des grands auteurs classiques du XIX^e siècle ou des plus récents, tels que Teixeira de Pascoaes, Aquilino Ribeiro ou Raul Brandão.

Il suffit pour s'en convaincre de rappeler, concernant la permanence du passé, *O segredo de Leonardo Volpi*, le premier roman de Fernando Pinto do Amaral (2009) qui raconte une captivante et intense histoire d'amour, construite suivant les (encore) traditionnelles attentes de lecture, et, par conséquent, conforme à une tradition plus ancienne, même si l'auteur y met en œuvre certaines (mais toujours brèves) innovations formelles (comme les sauts de ligne insolites, parfois séparés par des espaces blancs). Il nous faut également évoquer Agustina Bessa-Luis, qui mêle dans son écriture l'héritage de Camilo Castelo Branco ou de Raul Brandão aux ressorts du nouveau roman français.

Il convient également d'indiquer, à propos de cette auteure, ou mieux à propos de ce qui dans son style influence l'écriture d'autres écrivains, un certain Mário Cláudio – de *A quinta das virtudes* (1990) ou de *O pórtico da glória* (1997), par exemple – chez qui les jeux conservateurs se superposent, selon nous, malgré tout, au paradigme post-moderniste présent dans l'effet de montage subversif du récit. D'ailleurs, cet auteur avoue lui-même:

Je remarque dans mon travail d'écriture que je suis un vrai nostalgique du roman traditionnel et si je n'en écris pas un c'est parce que je ne sais pas! ... Ce qui résulte de l'avant-garde et de la modernité est, à mon avis, une avalanche de choses différentes et le résultat de mon incapacité à écrire un livre avec un début, un milieu et une fin. Cela ne signifie pas, cependant, que j'ai à l'égard des auteurs contemporains beaucoup de sympathie. Je n'en ai pas. Mais il y a un problème œdipien qui est difficile à résoudre. Parce que si je rate cette nostalgie, il est certain que je n'aurai plus rien⁷

⁷ Cité par Ernesto RODRIGUES, *Mário Cláudio: terceiro tríptico romanesco*. «Colóquio/Letras», n° 147-148, janvier 1998, p. 296.

Dans une ligne diamétralement opposée (ou presque) à cette nostalgie avouée, on peut citer des livres tels que *Um verão assim* (1974), *As batalhas do Caia* (1995) ou quelques-uns des romans qui composent la *Trilogia da mão* (1993 / *Amadeo*, 1984, *Guilhermina*, 1986 et *Rosa*, 1988). Dans un *Um verão assim*, par exemple, on teste les limites d'une exposition fragmentée, découlant dans son essence, et dans un premier niveau, du jeu formel et sémantique entre la poésie et la prose, de la manipulation syntaxique et de ponctuation incluses. Ce n'est donc pas par hasard que Duarte Faria écrit qu'«il ne s'agit pas d'un livre d'histoires courtes ou d'un roman d'affabulation, mais, en toute rigueur, d'un poème d'histoires où les histoires sont néanmoins dépecées».⁸ Dans un deuxième niveau, la fragmentation est inévitablement engendrée par la nature hallucinatoire qui régit la construction des images et des figures qui peuplent l'ensemble du texte.

Ainsi, la subversion qui est faite de *l'art de bien écrire* a des effets évidents sur les compétences herméneutiques du lecteur. On lui demande maintenant une attention et une patience accrues, sous peine que ce texte ne fasse pas sens, un texte qui est peut-être, parmi tous les titres mentionnés, celui qui se caractérise par une plus grande entropie sémantique et stylistique ou, autrement dit, celui dans lequel la narrativité semble perdue.⁹

La même inclination pour associer différentes pratiques d'écriture est également susceptible de se trouver dans la production fictionnelle de Lídia Jorge. Ainsi, si dans des romans tels que *O dia dos prodígios* (1980) ou *A costa dos murmúrios* (1988) on distingue plusieurs innovations sémantiques et formelles, c'est-à-dire différents aspects générateurs de la désagrégation structurelle de la narration,¹⁰ dans *A cidade silvestre* (1984) ou *A última dona* (1992), par exemple, la technique utilisée donne lieu, en ce qui concerne la notion de récit, à des fictions structurelles et sémantiquement plus cohérentes. Néanmoins, en vérité, la capacité transgressive de Lídia Jorge ne disparaît pas, elle donne seulement lieu à d'autres masques.

Mais la nouvelle sensibilité dont on parle n'implique pas la stricte obéissance à un nouveau concept d'une nouvelle littérature, ou plutôt, puisque nous nous penchons sur le récit, à une nouvelle façon de concevoir le genre roman. C'est pourquoi, nous trouvons d'autres

⁸ Duarte FARIA, "Um Verão Assim". «Colóquio/Letras», n° 24, mars 1975, p. 72.

⁹ Ana Paula ARNAUT, *Mário Cláudio: aproximação a um retrato*. In: Delfim F. Leão, Maria do Céu Fialho et Maria de Fátima Silva (coords.). *Mito clássico no imaginário ocidental*, Coimbra, Ariadne, 2005, p. 24.

¹⁰ Avec, entre autres, l'utilisation particulière de la ponctuation, la construction et la distribution du récit en blocs de longueur variable, ou la tentative de reproduire – en présentant en colonnes parallèles – l'enregistrement simultané des dialogues.

écrivains, si semblables et pourtant si différents, comme Teolinda Gersão, Maria Isabel Barreno, Hélia Correia, Mário de Carvalho, Maria Gabriela Llansol, ou José Saramago et António Lobo Antunes, pour ne citer que quelques auteurs qui, comme José Cardoso Pires, n'ont pu résister à l'attrait de la polémique ou tout au moins à l'attrait de l'étrange et du différent.

On pourrait en dire autant de l'écriture de Almeida Faria, dans *Cortes* (1978), par exemple, second volume d'une tétralogie commencée en 1965 avec *A Paixão*, et complétée par *Lusitânia* (1980) et *Cavaleiro andante* (1983). La non conformité à la pratique traditionnelle de faire de la fiction peut être décelée, principalement dans les trois derniers livres de la tétralogie, dans un registre fragmentaire déjà expérimenté dans le polémique *Rumor Branco* (1962). La désagrégation de la famille, la dilution de ce qui avait été une certaine identité nationale, ainsi que la nécessité de créer une nouvelle identité, incarnent l'idée de rupture à divers niveaux, notamment avec le passé antérieur au 25 avril 1974. Ces ruptures, qui semblent aller de pair avec l'idée de couper net avec une certaine tradition littéraire, se prolongent, sans doute, dans *O conquistador* (1990), un roman où la profanation de l'Histoire ainsi que celle du mythe (de Sébastien) imposent la parodie typiquement post-moderniste, lorsqu'on oppose la nature intrépide du roi à celle de son homonyme, également sans peur, mais, lui, en ce qui concerne la conquête des femmes.

On doit également évoquer Helder Macedo, dans *Pedro e Paula* (1998), par exemple, Fernanda Botelho, dans *As contadoras de histórias* (1998), ou, entre autres, Nuno Júdice, dans *O enigma de Salomé* (2007), et Manuel Alegre dans «l'écriture en zigzag» et fragmentaire, «la seule possible», de *O miúdo que pregava pregos numa táboa*.¹¹ La lecture de ces livres met en relief l'écart instauré par rapport à des techniques fixées au XIX^e siècle, notamment, la présentation d'aspects qui, par convention, ne devraient pas être présentés pour faire écho aux propos de Jean-François Lyotard,¹² ou la faillite non seulement de la notion de narrativité, mais aussi de la façon objective de construire les personnages, le temps et l'espace.

Si dans *O enigma de Salomé*, on met en avant l'examen de ce qu'est l'écriture du roman, dans *Pedro e Paula* on met en évidence le narrateur qui délimite ostensiblement l'entrée dans un univers diégétique dans

¹¹ Manuel ALEGRE, *O miúdo que pregava pregos numa táboa*, Lisboa, Dom Quixote, 2010, pp. 71, 101.

¹² Jean-François LYOTARD, *O pós-moderno explicado às crianças*, 2^a ed., Trad. Tereza Coelho, Lisboa, D. Quixote, 1987, p. 26.

lequel les plans du «raconter» sont corrompus. Pour ce faire, il assume ses fonctions sur l'écriture, reconnaissant hérétiquement qu'il a dénaturé certaines informations reçues, refusant de fournir des détails sur la mélancolie ironique de son père, parce qu'il l'a déjà fait dans un autre livre, ou offrant au lecteur deux versions pour une dernière réunion entre Pedro et Paula – et il avoue avoir choisi la version qui, sur un plan conceptuel, lui était la plus utile.¹³

Certains des récits de Fernanda Botelho (le deuxième et le quatrième)¹⁴ – testés, écrits, corrigés et commentés par les personnages-narrateurs-auteurs Ana, Eva et Isa – prennent la forme d'histoires courtes entièrement autonomes et cohérentes, aussi bien en ce qui concerne leur structure interne que la densité psychologique et la caractérisation des personnages. L'irrévérence et la perversion régissent cependant les récits en question. D'une part, parce qu'on frustre les attentes suscitées par les *incipit* des deux contes: bien que suggérant vaguement une relation intertextuelle avec des histoires pour enfants, en réalité, l'action, tout en conservant quelque chose de cette ressemblance de famille, finit par acquérir d'autres nuances, dérivant vers des développements étrangers au monde typique et intemporel de la féerie.

Dans ces lieux, on voit surgir une histoire ironique et humoristique, enracinée dans un espace-temps prosaïquement humain et vraisemblable. D'un autre côté, et sur un plan formel plus évident, la rupture est introduite par deux procédés particuliers et fondamentaux: l'inclusion de versions alternatives, dans le cas de la seconde histoire, et l'inclusion, dans toutes les histoires racontées, de commentaires et de discussions finales entre les trois narrateurs (suivant toujours les variantes possibles et la commutation des sujets permise par la formule «Ainsi parlait X, Y a corrigé, Z a enregistré»).

Dans le cas de José Saramago,¹⁵ dont la production romanesque peut certainement s'inscrire dans le cadre d'une impulsion post-moderniste de nature modérée (ce qui implique, comme nous allons le voir, l'existence d'une autre impulsion, plus extravagante, «célébratoire»), la différence, l'étrange, le nouveau, s'ancrent, depuis l'extraordinaire roman *Manual de pintura e caligrafia* (1977), dans une forte tendance aux jeux métafictionnels. Nous nous référons ici à la composition d'œuvres qui, à travers différentes stratégies pouvant varier en nombre

¹³ Helder MACEDO, *Pedro e Paula*, Lisboa, Presença, 1998, pp. 205, 105, 84. Cf. Ana Paula ARNAUT, Helder Macedo, "Pedro e Paula", «Artes & Artes. Jornal de estudos, artes e letras», n° 12, juin 1998, p. 16.

¹⁴ Respectivement, sur la «bien-fille sage, discrète et pieuse» (p. 20) et sur la fille laide, «aux yeux verts et arrimés, grands comme le lieu commun» (p. 63).

¹⁵ Cf. Ana Paula ARNAUT, *José Saramago*, Lisboa, Edições 70, 2008.

et qualité, révèlent «une hyperconscience par rapport au langage, la forme littéraire et l'acte même d'écrire des fictions, une constante incertitude sur la relation entre la fiction et la réalité, une parodie de style, à la limite de la plaisanterie, excessif ou faussement naïf». ¹⁶

L'auto-prise de conscience sur la nature fictive de l'œuvre d'art littéraire, les commentaires de l'instance narrative qui mettent à nu les coulisses de la fiction, engendrent, inévitablement, l'imposition (et l'acceptation par les lecteurs) de l'inversion de la formule de Coleridge sur la régulation de la croyance dans l'acceptation des mondes du texte. Contrairement à la suspension de l'incrédulité qu'on présuppose dans le pacte de Coleridge, ce que la pratique de la métafiction implique, aujourd'hui, c'est certainement le contraire, à savoir, la suspension volontaire de la croyance en ce qu'on lit.

Il convient de souligner, toutefois, que si cette caractéristique post-moderniste se détache dans la technique romanesque de Saramago, en fait dans certaines de ses œuvres, on voit une autre s'y superposer: l'utilisation parodique de l'Histoire, c'est-à-dire l'utilisation de données historiques, mais suivant une ligne d'imitation distancée et critique, souvent utilisée comme arme idéologique. ¹⁷ L'alliance étroite entre la métafiction, la parodie et l'appropriation des personnages et des événements historiques introduit des nuances dans le sous-genre canonique du roman historique, le transformant en ce que Linda Hutcheon appelle une métafiction historiographique. ¹⁸

Nous pouvons, à ce propos, évoquer, par exemple, l'*História do cerco de Lisboa* (1989), où l'enquête et l'interrogatoire métacritiques sur l'(im)partialité de l'histoire se conjuguent à la présentation d'une autre version de la conquête de Lisbonne aux Maures en 1147.

Le premier aspect est illustré soit par des mentions directes au caractère vicié et sélectif sur la façon dont on écrit l'Histoire, ¹⁹ soit par des commentaires que le narrateur tisse sur la façon dont Frei Rogério consigne les événements, déformant la vérité des faits pour que les Portugais en sortent grandis. ²⁰ De même, les processus utilisés par Raimundo Silva quand il réécrit la conquête de la ville sont eux aussi

¹⁶ Patricia WAUGH, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Methuen, 1988, p. 2, (c'est nous qui traduisons).

¹⁷ Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, New York & London, Methuen, 1985, pp. 6, 52.

¹⁸ Linda HUTCHEON, *Poética do Pós-Modernismo*, Trad. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro, Imago, 1991, pp. 21-22.

¹⁹ José SARAMAGO, *História do cerco de Lisboa*, Lisboa, Caminho, 1989, pp. 190-191, 124-125, 308, 347.

²⁰ Ivi, pp. 200, 207.

soumis à des commentaires qui montrent la subjectivité, donc, la partialité, de celui qui réécrit l'héritage historique.²¹

Le second aspect – l'écriture de ce qui aurait pu être – concerne, il est vrai, le maintien des éléments constitutifs de l'Histoire, mais en baissant chaque note d'un demi-ton. Et s'il n'est pas possible de souscrire à la version qui soutient que les croisés n'ont pas aidé le roi D. Afonso Henriques, il est légitime de relativiser leur participation à la conquête de la ville de Lisbonne.²² Le changement de ton des notes historiques implique, par conséquent, de donner plus d'importance au rôle des soldats-guerriers, c'est-à-dire aux éléments du peuple qui n'ont pas leurs noms inscrits dans l'Histoire. Ce que cette attitude de défi permet, finalement, dans une sorte de mise en abyme entre les mondes (le réel de l'auteur et le fictionnel du personnage), c'est l'illustration de l'attitude post-moderniste de José Saramago face aux inébranlables faits de l'Histoire.

Dans le même temps, avec cette particulière interrogation des faits historiques, en ce qui concerne des questions relatives à leur statut ontologique et épistémologique, on corrobore la crise de la légitimation des grands récits dont parle Lyotard. Cette crise est encore renforcée et exemplifiée par l'utilisation ironique intertextuelle d'un autre grand récit qu'est le texte biblique, utilisé lui aussi, dans *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), dans *Caim* (2009), par José Saramago, ou dans *A paixão do conde de Fróis* (1986), par Mário de Carvalho. Dans ce roman, où le narrateur écrit clairement qu'il est possible de renoncer à certains éléments caractéristiques du passé,²³ la réécriture de l'épisode du siège d'Almeida par les Espagnols, entre le 7 et le 25 août 1762, donne lieu à plusieurs moments comiques, à partir desquels on peut tirer d'intéressantes conclusions idéologiques.²⁴ Ainsi, et pour ce qui est de la scène littéraire portugaise, il ne nous semble pas souhaitable d'accepter les théories affirmant que dans la (ré)écriture du passé historique, les textes post-modernistes consolident une réduction apolitique de l'Histoire à l'esthétique, avec le conséquent éloignement par rapport à toute forme d'idéologie.²⁵

²¹ Ivi, pp. 232-233.

²² Ivi pp. 50, 109.

²³ Mário de CARVALHO, *A paixão do conde de Fróis*. 3ème ed., Lisboa, Caminho, 1993 [1986], p. 173.

²⁴ Cf. Ana Paula ARNAUT, *Post-Modernismo no romance português contemporâneo*. Fios de Ariadne-máscaras de Proteu, Ed. cit., pp. 324-330.

²⁵ Fredric JAMESON, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, «New Left Review», n°146, juillet-août 1984, p. 66; Terry EAGLETON, *Capitalism, Modernism and Postmodernism*, «New Left Review», n°152, juillet-août 1985, p. 61;

On ne peut certainement pas nier l'existence d'œuvres dans lesquelles l'esthétique semble prédominer. Nous soulignons, cependant, le mot «semble». Si le lecteur est prédisposé à la lecture bienveillante et profonde, en devenant le «legente» dont parle Maria Gabriela Llansol dans plusieurs de ses livres,²⁶ il ne serait pas difficile de découvrir que derrière les entropiques jeux verbaux et formels qui constituent le corps vivant du texte, se cache un grand nombre des multiples significations qui, d'une manière ou d'une autre, façonnent des espaces de vie et de l'homme ou, en d'autres termes, du Portugal.

Ainsi, dans un commentaire qui dénonce clairement la reconnaissance des difficultés de lecture de ses livres, Maria Gabriela Llansol ne cesse de souligner l'existence de la signification profonde, sérieuse et réfléchie dans son «célébrant et joyeux art d'écrire».²⁷

Je n'ai jamais été gênée qu'on me demande *ce que je raconte dans mes livres*, bien que ce soit une de ces questions qui limitent le plus l'écrivain [...] être obligée de dire, en résumé, ce qu'on ne peut dire qu'en beaucoup de mots. Mais je vais essayer de le faire: je raconte le malaise profond des êtres humains, des animaux et des plantes, *je suis à la recherche d'un dénouement heureux*. Je cherche à voir si la leur que parfois les choses ont, est un meilleur guide que les croyances que l'on en a, ou que les pensées qui, à propos d'elles, surgissent».²⁸

Et c'est également ainsi que, dans un article écrit au moment de la mort de Llansol, Fernanda Abreu ne manque pas de vanter «son engagement et la dimension politique évidente, ou si vous voulez, historique».²⁹

De même, la production fictionnelle d'António Lobo Antunes,³⁰ qui lors d'interviews à Rodrigues da Silva et Adelino Gomes a avoué qu'il

Charles NEWMAN, *The Post-Modern Aura. The Act of Fiction in an Age of Inflation*, Ed. cit., p. 172.

²⁶ *Onde vais, drama-poesia?* (2000), *O começo de um livro é precioso* (2003), *O jogo da liberdade da alma* (2003), *Amigo e amiga – curso de silêncio de 2004* (2006), ou *Os cantores de leitura* (2007).

²⁷ Rodrigues da SILVA, «Maria Gabriela Llansol (1931-2008). A redescoberta começa agora?», «Jornal de Letras, Artes e Ideias», 12 mars 2008, p. 6.

²⁸ Maria Gabriela LLANSOL, *Lisboaleipzig 2 – o ensaio da música*, Lisboa, Rolim, 1994, p. 5 (italiques de l'auteur).

²⁹ Maria Fernanda ABREU, *Uma cosmogonia narrativa*, «Jornal de Letras, Artes e Ideias», 12 mars 2008, pp. 7-8.

³⁰ Cf. Ana Paula ARNAUT, *António Lobo Antunes*, Lisboa, Edições 70, 2009.

cherchait un livre parfait, c'est-à-dire réduit à l'os, au silence,³¹ ne cesse d'allier un culte extrême des jeux de langage systématiques et des jeux narratifs, à un volet (non assumé) d'engagement idéologique.

Après avoir surmonté les difficultés créées, par exemple, par la séparation des phrases, par les étranges changements de ligne, par les inhabituelles suspensions sémantiques, par les ellipses lexicales et graphiques, ou par le labyrinthe croissant de voix, le «legente» ne manquera pas de constater la présence systématique de problèmes qui indiquent un souci évident des problèmes historiques, sociaux et humains. À savoir, l'examen des plus intimes recoins de l'âme, la dénonciation des atrocités commises par le régime dictatorial (*A ordem natural das coisas*, 1992, *O manual dos inquisidores*, 1996, *Ontem não te vi em Babilónia*, 2006), la question de la guerre coloniale et de la domination portugaise en Afrique (également visible dans *A costa dos murmúrios*, 1988, par Lídia Jorge, *Partes de África*, 1991, par Helder Macedo, *A árvore das palavras*, 2000, par Teolinda Gersão, ou *Vozes do vento*, 2009, par Maria Isabel Barreno), ou, encore, les effets de la décolonisation (*O esplendor de Portugal*, 1997, ou *O meu nome é Legião*, 2007).

Il s'ensuit, par conséquent, le besoin d'admettre que dans l'esthétique post-moderniste existe une impulsion de nature plus audacieuse – le «célébratoire»³² – dans laquelle nous incluons la fiction de Llansol et de Lobo Antunes, ici brièvement évoquée. Largement créatrice dans tous les sens du terme, tout comme *Um verão assim* de Mário Cláudio, l'écriture de ces auteurs tente d'évaluer le monde, mais sans lui imposer un ordre prédéterminé. L'établissement de connexions dans le temps et l'espace, le détricotage du réseau de liens qui forment l'univers narratif, en rapport avec la (re)composition des personnages qui le peuplent, ou l'obtention de signification(s) à partir de phrases longues et entrelacées, de verbalisations délirantes, de répétitions, de montages et de collages sont, certainement, une tâche qui s'intensifie désormais, allant presque jusqu'à l'épuisement de la patience et des compétences du lecteur.

La nouvelle pratique de la fiction ne signifie ni n'implique, toutefois, la mort du roman. Nous avons plutôt affaire, bien sûr, à l'utilisation de nouvelles et de différentes façons de représenter la réalité. Et ces nouvelles manières impliquent l'imposition d'un composite d'(encore) étranges logiques discursives, caractéristiques du livre-rhizome et non

³¹ Cf. Ana Paula ARNAUT (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008, pp. 215, 436.

³² Cf. Douwe FOKKEMA e Hans BERTENS (eds.), *Approaching Postmodernism*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1986, p. 39.

du livre-racine,³³ qui peuvent encore prendre leur temps avant d'être pleinement reconnues, sans crainte des préjugés littéraires.

³³ Gilles DELEUZE et Felix GUATARI, *Rizoma*. Trad. Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, pp. 6, 10, respectivement.

**SECONDE PARTIE : VOIES, PERSPECTIVES ET
TRANSFORMATIONS DE LA LITTÉRATURE AU
LENDEMAIN DU DEBAT SUR LE POSTMODERNE**

NOUVELLES BORNES PRATIQUES ET THÉORIQUES

Parodia e ideologia nell'opera di Alberto Arbasino da *Fantasmisti italiani* (1977) a *Un paese Senza* (1980)

Ugo PEROLINO

Se si allarga la prospettiva dal campo letterario al divenire della società italiana nel suo complesso, l'affermazione del postmoderno come cultura letteraria e come dottrina estetica deve collocarsi storicamente tra due eventi dalla diversa configurazione simbolica – la morte di Aldo Moro e quella di Enrico Berlinguer¹ – i quali sigillano una fase che vede nella «questione democratica» il motivo centrale della vita nazionale.² Con esatto sincronismo tra il 1978 e il 1984 la produzione letteraria archivia la tradizione del moderno allineandosi ai valori del mercato culturale internazionale. Nel 1979 esce *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino, cui si deve accreditare una tensione postmoderna per gli argomenti e i «procedimenti utilizzati, soprattutto nelle ultime sue opere, nelle quali tornano con insistenza temi come quello della nuova città senza centro, dell'indebolimento della soggettività, della complessità labirintica dell'esperienza, della leggerezza come unica possibile reazione intellettuale e conoscitiva».³ Nel 1980 viene organizzata a Venezia la prima Biennale di architettura postmoderna diretta da Paolo Portoghesi, intitolata *La presenza del*

¹ Per un sintetico panorama del periodo si veda Giorgio GALLI, *Il decennio Moro-Berlinguer. Una rilettura attuale*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006. Un'ampia narrazione che sottolinea le contraddizioni del processo di modernizzazione è fornita da Guido CRAINZ, *Il Paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma, Donzelli, 2007.

² Come ha ricordato Monica Jansen la storia generale della postmodernità disegnata da Remo Ceserani «nel caso particolare dell'Italia [...] comincia solo negli anni Ottanta, quando lo stesso fenomeno si manifesta contemporaneamente in aree diverse». Cf. Monica JANSEN, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, F. Cesati, 2002, p. 201. Il collegamento tra postmoderno e anni Ottanta può essere ulteriormente approfondito in relazione alle condizioni sociali del paese, alle trasformazioni del sistema partitico e del linguaggio politico, al riflusso e alla mobilitazione dei consumi, in cui ha larga parte il mercato delle merci culturali e l'industria dei servizi di intrattenimento.

³ Cf. Remo CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 174.

passato. Nello stesso anno sono pubblicati *Il nome della rosa* di Umberto Eco e *Altri libertini* di Pier Vittorio Tondelli, considerati i «capostipiti in Italia di due filoni ben distinti: quello pienamente postmoderno del romanzo allusivo, della narrazione *double coding*, dai livelli di lettura diversificati a seconda dell'enciclopedia del lettore ecc.; e quello della letteratura eversiva e gergale, impastata di linguaggi tutti antiletterari, ipermimetica, ossia dipendente da una realtà ormai esperita in modo mediatico». ⁴ Prima del *Nome della rosa*, ha scritto Alfonso Berardinelli, «non era ancora abbastanza chiaro che cosa potesse essere in Italia il postmoderno», aggiungendo che né Borges, né Queneau, né Calvino «erano ancora arrivati a quella combinazione esplicita e plateale di enigmistica e manualistica, di lezione universitaria e di feuilleton in cui Eco si è dimostrato maestro». ⁵ Il dispendio di risorse erudite e la complessità dei riferimenti teorici fanno del romanzo di Eco una perfetta combinazione di avanguardia e consumo. La complessità non viene perseguita quale modello analogico della conoscenza o dell'esperienza, e non assolve a funzioni metalinguistiche come sollecitazione critica del discorso sociale: come è stato giustamente osservato nel romanzo di Eco «la citazione dotta serve a creare un decoro», affina seduzione e *appeal* del prodotto editoriale, si lega al godimento estetico ma non concorre a «creare un nuovo legame con il passato, a congiungerlo con la modernità». ⁶

In una diversa inclinazione generazionale, la postmodernità di Tondelli ha assunto uno specifico significato psicologico, innanzitutto come distacco dal recente passato del movimento del Settantasette. L'adesione al nuovo clima culturale ha prodotto nello scrittore di Correggio marcati effetti di cesura, con uno stacco netto rispetto ai «fratelli maggiori», depurando il suo mondo finzionale da ogni riferimento ideologico. Anche le geografie narrative, la provincia tonzelliana che tra Carpi e Reggio fa da scenario ai racconti di *Altri libertini*, dispiega profili territoriali e urbanistici destoricizzati nell'impatto di profonde trasformazioni sociali. ⁷ E ancora, per restare

⁴ Cf. Alberto CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 53.

⁵ Cf. Alfonso BERARDINELLI, *Eco e la letteratura*, in Id., *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 155-158. La citazione è a p. 154.

⁶ Cf. Alberto CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, op. cit., p. 53.

⁷ Come ha scritto Giulio IACOLI, le «vite dei *round characters* di Tondelli non hanno paralleli, non si possono smarrire o intrecciare con quelle degli altri, perché la loro «incandescenza permanente» li esalta e vivifica in uno scenario unico, che è quello della loro esperienza spaziale o relazionale». Cf. Giulio IACOLI, *Atlante delle derive*.

entro i confini temporali precedentemente fissati, nel 1984 esce l'antologia *Postmoderno e letteratura* curata da Peter Carravetta e Paolo Spedicato; dello stesso anno è anche il romanzo kitsch di Tondelli, *Rimini*, e soltanto poco al di là del secondo argine si incontrano i *Narratori delle pianure* (1985) di Gianni Celati.

Dopo la svolta degli anni Ottanta la società italiana si avvia ad archiviare la prima Repubblica, fondata sulla grande narrazione resistenziale⁸ e sui partiti di massa, interpreti e ispiratori di culture politiche innervate in profondità nella struttura del paese. In questo quadro in movimento il sequestro Moro e la morte di Berlinguer stanno a indicare le increspature di eventi collettivi – ricchi di significati politici, iconici, mediatici, e di rilevante spessore simbolico – e concorrono a visualizzare peculiari «strutture di intreccio,»⁹ cronache e racconti in cui si dispone con caratteri intelligibili il senso della vicenda nazionale.¹⁰ Inscritti dentro una monumentale architettura simbolica¹¹ i

Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli, Reggio Emilia, Diabasis, 2002. La citazione è a p. 105.

⁸ Sulle origini storiche e le funzioni politiche della narrazione resistenziale si veda Guido CRAINZ, *Autobiografia di una Repubblica. Le radici dell'Italia attuale*, Roma, Donzelli, 2009, in particolare pp. 39-40. Crainz ricorda come un processo di «ufficializzazione retorica della Resistenza che ne banalizzava contenuti e ragioni» fosse collegato alla mobilitazione contro il governo Tambroni, in un clima propizio alla nascita del centrosinistra. Si passò allora dall'«oblio (o dalla sotterranea presa di distanza) a una memoria pubblica astrattamente apologetica: una *retorica* pubblica sovrapposta e sostanzialmente estranea alle differenti memorie private e incapace quindi di risolverle in sé». *Ibid.* p. 39.

⁹ «La storiografia – ha scritto Hayden White – cresce sulla scoperta di tutte le possibili strutture d'intreccio cui si può fare appello per attribuire diversi significati a complessi di eventi». La predominanza di un determinato modo figurativo (metonimia, sineddoche, metafora, ironia) nel linguaggio adottato incide in maniera significativa anche sulle modalità del discorso. In entrambi i casi la rappresentazione iconica fornita dai giornali insiste sul circuito delle figure parentali: se la scomparsa di Berlinguer ispira la liturgia della morte del figlio, l'*affaire* Moro attualizza l'archetipo tragico dell'uccisione rituale del padre. In questo caso si deve registrare l'adozione di una diversa modalità figurativa – metaforica per Sciascia, ironica in Arbasino – responsabile della declinazione prospettica della materia narrata e della sua interpretazione complessiva.

¹⁰ Berlinguer tenne il suo ultimo comizio a Padova in piazza della Frutta (7 giugno 1984). Dopo il malore, che non gli impedì di portare a termine il discorso, le sue condizioni apparvero subito gravissime. Il segretario comunista venne dichiarato morto l'11 giugno 1984 alle ore 12,45. I giornali hanno documentato con eccezionale attenzione l'intera vicenda, costruendo un racconto drammatico. La morte di Berlinguer non investiva in via esclusiva la famiglia (lutto privato) o il partito (lutto politico), ma anche il presidente Pertini (lutto nazionale), quasi a significare lo spegnersi della continuità delle generazioni nello schema tragico della morte del figlio. Quella rottura portava con sé, nella narrazione pubblica, anche l'eredità dell'antifascismo resa attuale dal golpe cileno e dallo stragismo. Nei giorni seguenti il quotidiano «La Repubblica» riportava in prima pagina le dichiarazioni («è stato

funerali del segretario del Pci assunsero uno straordinario risalto mediatico, con una intensificazione dei fenomeni di personalizzazione per la quale risulta difficile trovare convincenti analogie (come per Pasolini, le foto e le immagini di Berlinguer acquisirono immediatamente valore iconico). Il termine “popolo”, destinato a sostituire o ad affiancare il termine “partito” nella pratica di una democrazia plebiscitaria e carismatica, venne utilizzato allora per evocare un tratto identitario che innervava polemicamente la “questione morale”. Più che l’eredità politica, che i commentatori lasciano sullo sfondo con incerte proiezioni sul futuro, è il carattere dell’uomo, il suo stile, a essere ricordato. Natalia Ginzburg scrive per l’«Unità» un ritratto malinconico (malinconia, isolamento, estraneità: sono i temi ricorrenti della ritrattistica berlingueriana, quasi si fosse consegnato a una memoria difficile): «Aveva l’aria di chi non ama sé stesso, non pensa a sé stesso, non contempla mai la propria immagine dentro di sé».¹²

Si deve evitare di collegare in maniera meccanica i fatti letterari alle trasformazioni sociali, economiche e di costume; la storia delle forme ha una sua autonomia, una sua autocoscienza irriducibile ad ogni altra logica. Allo stesso tempo, però, è necessario rilevare i dati essenziali di una storia regionale, quella italiana, che procede con ritmi distinti e con una fisionomia sua propria rispetto agli altri paesi occidentali. Non si comprenderebbe la svolta degli anni Ottanta, di cui l’affermazione del postmoderno costituisce un elemento significativo sul piano delle rappresentazioni estetiche, se non si tenesse conto dei mutamenti profondi intervenuti nel tessuto della società italiana tra Moro e

colpito un giusto» – «La Repubblica», 9 giugno 1984) e le foto di Pertini («La Repubblica», 10-11 giugno 1984), dando rilievo in primo luogo ad una perdita che sembrava colpire direttamente il presidente partigiano. E ancora la cronaca registrava il dolore del Capo dello Stato nel titolo d’apertura dell’edizione del 12 giugno («L’ultimo viaggio con Pertini»)

¹¹ «Piange il popolo comunista», titola «La Repubblica» del 12 giugno, e il suo direttore e fondatore, Eugenio Scalfari, scrive che Berlinguer, per il suo rigorismo, poteva essere considerato uno «straniero in patria». «Andava predicando con la pazienza di un frate pellegrino – scrive Scalfari – che i partiti avevano occupato lo Stato e le istituzioni e che all’interno di alcuni di loro stava avvenendo un processo degenerativo tale da renderli piuttosto simili a bande affaristiche che non a forze politiche» (Eugenio SCALFARI, *Straniero in patria*, «La Repubblica», 10 giugno 1984). Dopo l’ultimo comunicato dei medici Pertini mise a disposizione l’aereo presidenziale per il trasporto della bara: «Lo porto con me a Roma. Lo porto via come un amico fraterno, come un figlio, come un compagno di lotta» (Antonio DEL GIUDICE, *Pertini l’ha vegliato fino alla fine poi l’ha voluto con sé*, «La Repubblica», 12 giugno 1984).

¹² Natalia GINZBURG, *L’uomo che conosciamo*, «L’Unità», 11 giugno 1984. Si veda anche il ritratto di Alberto RONCHEY, *Ripensando all’uomo*, «La Repubblica», 13 giugno 1984.

Berlinguer. L'avvento del discorso sulla fine delle ideologie, installato nel nucleo generativo del postmodernismo come logica culturale del tardo capitalismo, agisce in Italia, caso unico in Occidente, in un quadro che registra l'uscita di scena dei soggetti portatori delle strutture ideologiche del Novecento. Se si fa un passo indietro, alle origini del percorso che decreta la fine traumatica del compromesso storico, si trovano i drammatici eventi di via Fani. Situandosi in una condizione mentale e morale studiamente remota, come in una stanza greve di ombre, Leonardo Sciascia ha fissato sulla pagina gli elementi di una trasfigurazione radicata nell'immaginario. La fine di Moro, nella sua desolata visibilità, diviene immediatamente un simulacro che mette in relazione il Potere e la Morte. Negli ultimi paragrafi della lettera al partito della Democrazia cristiana, i più terribili, il *tombeau* che lo scrivente prefigura a se stesso risuona di significati cerimoniali e politici: «Io non desidero attorno a me, lo ripeto, gli uomini del potere. Voglio vicino a me coloro che mi hanno amato davvero e continueranno ad amarmi e pregare per me». Moro si consegna alla morte nella più nuda umanità, osserva Sciascia, cui tornano alla mente le ultime disposizioni di Luigi Pirandello. Un'analogia che il testo dell'*Affaire* fissa nei confini di una immagine riflessa: «Per il potere e del potere era vissuto fino alle 9 del mattino di quel 16 marzo. Ha sperato di averne ancora: forse per tornare ad assumerlo pienamente, certamente per evitare di affrontare *quella* morte. Ma ora sa che l'hanno gli altri: ne riconosce negli altri il volto laido, stupido, feroce». ¹³ Riverberazioni e simmetrie che disciolgono, come in una fuga di specchi, i legami delle apparenze. Questa permanente instabilità del reale veniva racchiusa, ricorda ancora Sciascia, nella chiaroveggenza di una icona televisiva:

l'immagine di Moro, che ha come fondo il drappo delle Brigate rosse, non è diversa, nell'espressione di stanchezza e di noia, e con un baluginare d'ironia nella nebbia del tedio, da quella che milioni di telespettatori conoscono. ¹⁴

O ancora:

A vederlo sullo schermo della televisione, Moro sembrava preda della più antica stanchezza, della più profonda noia. Soltanto a tratti, tra occhi e labbra, si intravedeva un lampeggiare d'ironia o di disprezzo: ma subito appannato da quella stanchezza, da quella noia. Ma si aveva il senso che conoscesse "qualcosa d'altro": il segreto italiano e cattolico di disperdere il

¹³ Leonardo SCIASCIA, *L'affaire Moro*, in Id., *Opere (1971-1983)*, vol. I, Saggio introduttivo di Claude AMBROISE, Milano, Bompiani, 2001. La citazione si trova a p. 543.

¹⁴ Ivi, p. 495.

Parodia e ideologia nell'opera di Alberto Arbasino da Fantasmisti italiani (1977) a Un paese Senza (1980)

nuovo nel vecchio, di usare ogni nuovo strumento per servire regole antiche e, principalmente, di una conoscenza tutta in negativo, in negatività, della natura umana.¹⁵

Secondo una dialettica drammaturgica di derivazione barocca, cui lo scrittore siciliano riconduce la vicenda italiana come ad un archetipo formale, la tragedia di Moro consiste essenzialmente nel fatto che la “verità” – si tratta, pasolinianamente, di una verità morale, sulla natura del potere democristiano – diviene visibile soltanto al di fuori del cono di luce del potere stesso, nella perdita, nella spoliazione, nella penombra conciliatrice del non essere. *L’Affaire Moro* è un libro “doppiamente funebre”, ha scritto Marco Belpoliti, «e non solo per via del suo tono – alto e celebrativo, sempre una nota più in su del dovuto, un tono cerimoniale, insomma –, ma per il suo continuo rinvio alla scrittura come atto che certifica la morte».¹⁶

All’opposta estremità di una scala immaginaria di valori estetici e stilistici si trova la reversione del tragico nel comico, dell’allegoria nella farsa, della scrittura epistemica nel *pastiche* mimetico. Nel corso degli anni Settanta, archiviata la stagione del romanzo, Arbasino intende definire un «disegno di storiografia “altra” del nostro tempo».¹⁷ Con *Fantasmisti italiani* (1977) lo scrittore lombardo sperimenta un genere letterario polimorfo, irregolare, aperto, capace di contaminare la realtà con la *fiction*, pur mantenendo intatti i livelli di aderenza polemica a fatti e oggetti della più stretta attualità. La «storiografia altra» viene componendosi sulle inarcature di uno stile vocale, da «cabarettista della Kulturkritik»,¹⁸ mediante l’assemblaggio di citazioni letterarie e titoli di giornale, note di diario e conversazioni comuni. Il caso Moro (*In questo Stato*, 1978) gli offre l’occasione per un rovesciamento di prospettiva (e di genere: «la tragedia fruita come feuilleton»)¹⁹ attraverso un montaggio narrativo per frammenti, scheggiature, violente dissonanze. In *Un Paese senza* (1980), la questione della forma, ispirata alle

¹⁵ Ivi, p. 484.

¹⁶ Marco BELPOLITI, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 16-17.

¹⁷ Alberto ARBASINO, *In questo Stato*, Milano, Garzanti, 1978 (in seguito con la sigla QS e l’indicazione della pagina). Successivamente Milano, Garzanti, 2008 (NQS), con una nuova Postfazione (pp. 185-210) dal titolo *Delitti & Canzoni* (NP). Per gli altri testi di Arbasino saranno utilizzate le seguenti sigle: *Fantasmisti Italiani*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1977 (FI); *Un Paese Senza*, Milano, Garzanti, 1980 (PS).

¹⁸ Alfredo GIULIANI, *Cabaret di fantasmisti italiani*, in Id., *Autunno del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 107.

¹⁹ QS 84.

poetiche della nuova oggettività, si precisa ulteriormente sulla linea del non finito, del frammento, dell’aforisma.

Il filo rosso che collega la riflessione di Arbasino da *Fantasmî Italiani* in poi, e che fornisce inesauribili spunti alla satira di costume, è costituito dalla espansione della piccola borghesia impiegatizia – un motivo che nella tradizione letteraria si può far risalire alla temperie vociana delle *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* di Piero Jahier – di cui Hans Magnus Enzensberger e Sylos Labini mettono in evidenza lo statuto egemonico sul piano dei comportamenti e degli stili di vita. Dal *Saggio sulle classi sociali* lo scrittore lombardo trae la metafora della topaia, destinata a ulteriori elaborazioni e variazioni stilistiche nei libri successivi, per rappresentare la sovrappopolazione e il famelico parassitismo dei nuovi protagonisti della scena sociale:

Anzi, in fondo, qui sembra più “lupo cattivo” Paolo Sylos Labini, quando osserva «l’ubiquità della piccola borghesia» e trova che «parecchi di questi gruppi sono costituiti in misura notevole da individui famelici, servili, e culturalmente rozzi, che chiamerei topi nel formaggio», prontissimi oggi a emergere sia attraverso la destra che la sinistra, proprio come ieri si distribuivano anche troppo equamente fra partigiani e fascisti.²⁰

Quello che si determina a partire dalle elezioni del Settantasei, che consegnano una larghissima maggioranza alla Democrazia cristiana e al partito comunista comprimendo sensibilmente l’area laico-socialista, più che un sistema politico è per Arbasino uno scenario antropologico (la «smisurata tristezza italiana che si legge nei visi di Berlinguer e di Moro»)²¹ dove si materializzano, sotto le insegne dell’austerità,²² i fantasmî di «quell’epoca di povertà italiana impressionante» sperimentati da «chi era molto giovane verso la fine della guerra»²³ ed ora ritornati improvvisamente vitali nell’emergenza della crisi economica. E nell’immobilità forzosa di un bipolarismo senza

²⁰ FI 43.

²¹ FI 60.

²² «Dal momento che il nostro Paese si avvia verso una povertà duratura e autentica, sembra più che giusto, da parte dei politici più responsabili, “tenerla presente”, cioè prevederla, calcolarla, o addirittura (non potendo evitarla) prometterla [...]. Naturalmente, “con tutti i riguardi”. Parlando, per esempio, di “sacrifici”, termine così familiare e illustre nella tradizione cattolica [...]. Oppure, per esempio, chiamando la povertà “austerità”, cioè una cosa dignitosa e fine, che appartiene alle medesime categorie spirituali della severità e del decoro, e non a quelle così realistiche della miseria e della fame» (FI 27).

²³ PS 23.

Parodia e ideologia nell'opera di Alberto Arbasino da Fantasmisti italiani (1977) a Un paese Senza (1980)

alternanza, la degradazione di una neolingua pervasiva, povera di realtà, violentemente astratta:

E intorno, il mare del bla: vigilare, isolare, le frange, le fasce, l'area, i livelli; e tutte le aggettivazioni che caratterizzano il Gotha e il Baedeker o piuttosto la Guida Monaci dei livelli [...] E cavalcare quella povera tigre ridotta ormai uno scendiletto, uno strofinaccio. E trovare ormai fredde le patate bollenti, le frittate, le castagne dal fuoco... E buttar finalmente via quello stronzo d'un bambino, per tener l'acqua, che almeno serve... E sempre miope l'ottica, e miope il calcolo, miope anche la logica, e perfino miope il "discorso". E tutto sempre «al limite», mai dentro o fuori.²⁴

Il confronto con il caso Moro, una «cronaca politica e criminale tra le più tragiche e complesse e difficili da spiegare» (QS 26), impone allo scrittore lombardo la ricerca di inedite modalità di racconto fondate sul ritmo di una «performance fonica e gestuale». Arbasino lavora sui frammenti, compone con scarti e ritagli un collage linguistico fatto di «conversazioni autentiche, giudizi autentici [...] pezzetti di giornale che già sembrano "nonsense" appena poche settimane dopo». La tecnica formalizza peraltro una precisa visione del lavoro culturale e della prospettiva politica in cui tale lavoro è destinato a innestarsi. Lo scrittore lombardo registra la transizione dal romanzo «storico» o «classico» come *Fratelli d'Italia*, un «Bildungsroman e Grand Tour di formazione e narrazione giovanile, con digressioni picaresche e filosofiche e libertine» (NP 188) – oppure dal romanzo «a frammenti mobili» come *Super-Eliogabalo*, composto nel '68 e ristampato esattamente dieci anni dopo – ad una «performance del tutto corale, aperta, spalancata, registrazione "personale" e "politica" rimescolata con gli infiniti paragoni e rinvii che emergono spontanei e coatti dalla cultura, dalla letteratura, dai precedenti storici, dalle analogie inevitabili, dalle conversazioni continue fra la gente per questi due interi mesi» (QS 7). «Registrazione», «montaggio», «collage»: la descrizione metalinguistica include espliciti riferimenti («paragoni, paralleli e analogie») al repertorio dell'Espressionismo e della Nuova Oggettività, bilanciando lo straniamento²⁵ indotto dalla distanza (Arbasino viene a

²⁴ FI 83.

²⁵ «Forse questo "spaccato" o "montaggio" di demenze e deliri italiani non mi sarebbe neanche venuto in mente, se avessi vissuto quella "svolta" in una situazione di indifferenza italiana collettiva, e non di quello "straniamento" o "stacco" iniziale che mi ha fatto vedere per qualche giorno – come con occhi brechtiani – la nostra famosa incoscienza travestita da seriosità, con la nostra irresponsabilità, la nostra leggerezza, e una certa vera ferocia; e diversi altri caratteri tradizionali italiani per lo più

sapere del sequestro Moro mentre si trova a Londra) con il richiamo alle tonalità del «libretto di conversazioni» e al *feuilleton*.²⁶

Nel trapasso italiano fra Moro e Andreotti e Craxi pareva più opportuno – si legge nella nuova postfazione del 2008 – «riflettere ancora [...] sui declini e degradi e sbandi in questa nazione spessissimo analizzata inutilmente, giacché *senza* (appunto) memoria e storia nazionale, ma solo naturale» (NP 189). La percezione della fine delle grandi narrazioni²⁷ nella fase acuta degli anni di piombo autorizza una riscrittura mimetica fondata sugli atti di *parole* quotidianamente eseguiti nei più diversi contesti sociali e mediatici (conversazioni, ritagli di giornale, brani estratti dalle lettere di Moro, *gossip*, discorsi politici, gerghi giovanili, le lettere e i piccoli annunci a «Lotta continua»).²⁸ Si tratta di un'operazione in linea con i caratteri del postmodernismo, i cui tratti formali sono essenzialmente da ravvisare nel «ricorso sistematico al *double coding*» come ibridazione di stili e tradizioni formali (eclettismo); nella pratica esorbitante della citazione e dell'allusione; nel «*pastiche* (contaminazione di *langues* indipendenti)» e nella «parodia (relazione ironica tra un ipertesto e un ipotesto, particolarmente diffusa nelle epoche di trasformazione dei codici letterari)». ²⁹ Alla morfologia postmoderna deve essere anche ricondotta l'alternanza metanarrativa – l'intreccio del «racconto della *storia* al racconto del *discorso* attraverso

camuffati o appiattati in attesa di “dare i numeri” nelle fasi più acute delle nostre crisi nazionali», (QS 6-7).

²⁶ «Alcuni tratti di questo “libretto di conversazioni” – secondo la buona tradizione del *feuilleton* – sono apparsi in prima accaldata stesura sulla «Repubblica»[...]. Ringrazio anche le mostre della Repubblica di Weimar che in questa stessa primavera, a Roma, hanno offerto una quantità di riferimenti, strumenti, paragoni, paralleli, analogie, a chi voleva approfittare dell'Espressionismo e della Nuova Oggettività». (QS 8) E più oltre, con maggiore pertinenza rispetto ai codici della narritività: «Continuare a fare giorno per giorno il varietà televisivo e il concorso ippico e la tavola rotonda e la polemichetta letteraria e la mostra-mercato delle vacanze, “come se niente fosse” e dando quindi prova di “tenuta”? [...] O tentare di far sentire l'orrore della sua condizione a chi non se ne rende magari conto, a costo di ripetere magari non solo che il re è nudo, ma si è messo nudo per niente, mentre continuano a capitare cose gravissime, cose che una volta si affrontavano con gli strumenti dell'Espressionismo, della Nuova Oggettività?». (QS 87).

²⁷ Arbasino registra con più intensa drammaticità durante i giorni del caso Moro «l'inadeguatezza e lo “scollamento” della cosiddetta ideologia italiana davanti ai “fatti” che costantemente la sorpassano e la lasciano indietro; e la flebilità o l'insulsaggine di parecchia nostra letteratura, specialmente narrativa, rispetto agli enormi drammi e alle colossali stronzaggini che agitano tutta la nostra società, topaia facinorosa o laboratorio conflittuale», (QS 115).

²⁸ QS 136.

²⁹ Sulla morfologia postmoderna si veda Stefano CALABRESE, *WWW.LETTERATURA.GLOBAL Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2006, in partic. pp. 20 sgg. (le citazioni sono a p. 29).

cui si narra la storia»³⁰ – responsabile di inestinguibili ambiguità cognitive. L'insistenza sulla fluidità della parola, inoltre, appare icasticamente lessicalizzata in un inventario di termini – «dibattito», «discorso» (anche ironicamente deformati), «giornalese» (*QS* 24), «birignao stampato» (*QS* 32), «ideologia italiana», «parlerie sistematica» (*QS* 134), «bla-bla culturale» (*QS* 137) – rappresentativi della degradazione impressa nei codici della comunicazione di massa («tutti quei collettivi di formichine socio-semio-ideologiche», *QS* 140). L'ambiguità risiede nel fatto che un linguaggio massicciamente oggettivo e referenziale viene messo al servizio di una originalissima soggettività stilistica che erode le distinzioni di campo tra invenzione letteraria e interpretazioni politologiche (nella quarta di copertina di *QS* si legge significativamente: «Alberto Arbasino [...] esercita la narrativa e pratica la critica, con libri e su giornali e secondo un disegno di storiografia “altra” del nostro tempo»). L'invenzione strutturale non è ovviamente priva di significato, la forma veicola una lettura politica e morale, la parodia del caso Moro proietta una visione rovesciata del reale. Se Sciascia è catturato dall'«invincibile impressione» che «tutto nell'*affaire* Moro accada, per così dire, in letteratura», «in una dimensione di consequenzialità immaginativa o fantastica indefettibile»,³¹ Arbasino stigmatizza «l'antica e antropologica insensatezza italiana che prospera nel caos»³² (mettendo dunque l'accento non sulla «consequenzialità», ma sul suo contrario: «caos» e «insensatezza») e guarda con ironia alla «transizione da un'era arcaica sempre sbigottita e sempre attonita alla sottocultura della televisione». ³³ L'autore dell'*Affaire Moro* cerca l'essenzialità del tragico, lo scrittore lombardo, al contrario, si immerge nella promiscuità mediale della società dello spettacolo «dove la tragedia fa inevitabilmente parte della rappresentazione quotidiana continua, insieme alla pubblicità dei prodotti stagionali e alle previsioni del tempo per il week-end». ³⁴ Sciascia assume a modello Borges e la narrazione labirintica del *Pierre Menard*; Arbasino non crede nella reale evenienza del postmoderno, né alla trasfigurazione della vicenda politica nei circuiti metaforici del dramma barocco. Lo spettacolo quotidiano gli appare piuttosto invischiato in un gioco di corsi e ricorsi che riportano alla luce le «costanti antropologiche» e i «caratteri più vistosi dell'Italia più

³⁰ Ivi, p. 30.

³¹ Cf. Leonardo SCIASCIA, *L'affaire Moro*, op. cit., p. 480.

³² *QS* 84.

³³ *QS* 84.

³⁴ *QS* 85.

tradizionale e arcaica e “folk” unanimemente descritta da innumerevoli viaggiatori attraverso i secoli»: ³⁵

Dalla frizione tra queste tradizioni così consolidate e così difformi, dal dimenarsi frenetico con spropositato sperpero di energie, ecco adesso il «pepe al culo» che fa esclamare a taluni: allora il Bel Paese è il laboratorio sperimentale della (post)Modernità! Ma basta controllare la vecchiezza dei vizi e dei vezzi e le metafore e il birignao del linguaggio «giornalese» falso-moderno che prendendo sul serio i falsi problemi del nostro tempo sputtana anche tutti i problemi fin troppo veri e seri della nostra società, facendoli apparire egualmente finti; basta collazionare i gerghi da bisca, boxe, stadio, ippodromo, velodromo, cinodromo, sala corse, spogliatoio (carte, corse, piste, poste, giochi, partite, bluff, corde, spugne, nastri, diritture, tappeti, forcing, dribbling, surplace, meline) correntemente applicati alle avvilenti manovre dei macabri vegliardi ingordi di potere – cose da Beckett, da Grosz, da Ghelderode, da Dürrenmatt, da Otto Dix – per poi rappresentare il «volto» nuovo o moderno del Bel Paese con i Giscard e i Carter e i Sadat e i Gheddafi e i Juan Carlos... E della modernità ecco soprattutto la caricatura, il ghigno, la smorfia, accompagnata dalla parodia del Progresso. ³⁶

Assecondando l'ispirazione alla performance, con materiali linguistici prelevati a caldo, il pamphlet arbasiniano restituisce la fotografia di un Paese sfigurato da una maschera da commedia dell'arte: il «particolare», «la ruberia grande e piccola legittimata dal solito malgoverno», «la convivenza familiare con l'iniquità e col disordine», «l'intolleranza intrecciata alla transazione e al compromesso». L'astrattezza dei commenti e delle dispute risulta direttamente connessa al misconoscimento dei fatti concreti costitutivo della “ideologia italiana”, cioè lo spazio sociale e linguistico delegato all'azione degli intellettuali. Per Arbasino la lunga trattativa, le esitazioni, il dibattito politico e le questioni morali che hanno agitato l'opinione pubblica durante i cinquantacinque giorni del sequestro Moro sembrano riattualizzare il plot di un film di Billy Wilder, *The Big Carnival* (1951), nel quale il circo mediatico si sostituisce al senso di realtà. Si tratta di una intuizione sfolgorante: la vicenda Moro avrebbe costituito una anticipazione inconsapevole della morte virtuale che poco più tardi sarebbe entrata nel circuito della comunicazione con la tragedia di Vermicino.

I funerali solenni di Aldo Moro, celebrati da Paolo VI in San Giovanni in Laterano, divennero simbolicamente i funerali della

³⁵ QS 34.

³⁶ QS 35.

Parodia e ideologia nell'opera di Alberto Arbasino da Fantasmisti italiani (1977) a Un paese Senza (1980)

Repubblica.³⁷ Le immagini televisive dei notabili democristiani raccolti nella Basilica vaticana, davanti alla bara vuota (per volontà della famiglia il corpo di Moro era stato seppellito, nel corso di una cerimonia privata, nel piccolo cimitero di Torrita Tiberina), fornirono una plastica rappresentazione dei volti, dei vuoti, delle amnesie del potere. Lo scrittore lombardo sceglie però un altro finale, da contrapporre dialetticamente alle narrazioni ufficiali. Arbasino sfuma il suo racconto, con sapiente e celata ironia, sugli interni di un «seminario riservato» sull'Europa, presso Mondadori, a Roma, con relazioni di Raymond Aron, Umberto Agnelli, Giorgio Napolitano. Dopo l'incontro viene servita la colazione, e «mentre si taglia uno sformato di carciofi, e le forchette stanno per affondarsi nelle crespelle agli spinaci, entrano due ceffi stravolti, si avvicinano ai più autorevoli tra gli onorevoli, sussurrano agli orecchi che è stata trovata la macchina col corpo in via Caetani».³⁸

Appena due anni più tardi, in *Un Paese Senza*, forse il libro più impegnativo dopo *Fratelli d'Italia*, il paesaggio italiano risulta segnato da «Corsi e Ricorsi, Tragedie che si replicano come Farse e viceversa»,³⁹ con l'evidenza, sotto la vernice della tarda modernità, di un fondo arcaico e folclorico che torna a ripetersi identico. Nel congedarsi da un «decennio poco amato» Arbasino approfondisce i motivi della critica al keynesismo,⁴⁰ riflette con sarcasmo sui modelli culturali e gli stili di vita della piccola borghesia, scardina le mitologie operaiste:

La tradizione onirica e retorica del marxo-machismo italiano per cui il cuore della vita italiana sono i gloriosi pensionati dello Stato, cioè gli operai delle grandi imprese passive. Come gli Invalides delle campagne patriottiche e delle battaglie perdute, mantenuti dalla Nazione intera, coi guadagni dei settori meno gloriosi e meno ideologici, che però salvano dalla bancarotta, e permettono celebrazioni e autoindulgenze coi ricavati del "sommerso" e del "nero".⁴¹

³⁷ Cf. Guido CRAINZ, *Il Paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, op. cit., pp. 580-81.

³⁸ *QS* 189.

³⁹ *PS* 8.

⁴⁰ «Però quali alleanze si potrebbero aprire a un paese mediterraneo pieno di debiti, privo di cibi propri, non vogliossissimo di lavorare, gremito di lamentele e risentimenti e conflitti, e bisognoso di metalli altrui per dare una ragion d'essere alle proprie fabbriche e ai propri operai, nonché ghiotto di milioni di impieghi un po' finti per tutti i cittadini che si ritengono intellettuali?», (*QS* 13-14).

⁴¹ *PS* 56.

Tornano ancora le costanti e i fondali basici di una geografia immutabile («ogni classe sociale ha i propri sistemi di valore e tabù che si riformano continuamente, identici e costanti»),⁴² il sarcasmo sulla società di massa,⁴³ ma lo sguardo dell'antropologo è ora soprattutto rivolto alle nuove generazioni, delle quali, alla fine di un decennio di lotte studentesche (1968-1977), registra contraddizioni e automatismi ideologici. I registri dell'Io – il ricordo, l'aneddoto, la memoria personale (ad esempio nelle pagine dedicate a Giangiacomo Feltrinelli: «Vorrei commemorare un amico molto caro e molto rimpianto»)⁴⁴ – intersecano il piano della critica di costume:

Forse il distacco generazionale deriva, sotto sotto, dal “dato” che chi era molto giovane verso la fine della guerra, e ha vissuto drammaticamente quell'epoca di povertà italiana impressionante – senza case, senza mangiare, senza vestiti, senza riscaldamento, con negozi vuoti, con diversi morti nelle famiglie, con una solidarietà e gentilezza reciproca ancora antica – tende a osservare con una certa disillusione le automobili e i giradischi e i televisori e gli spinelli e le siringhe e le vacanze di una generazione cresciuta nel “boom” che ha debuttato attaccando il consumismo, è stata prontamente esaudita dalla crisi, allora ha manifestato i desideri, quindi reclama i bisogni, eppure vive molto più agiatamente e più litigiosamente di qualunque generazione italiana precedente al 1960.⁴⁵

Il tema generazionale, la cui importanza non può essere sottovalutata, costituisce uno dei punti di innesto più qualificati del Soggetto all'interno di una prospettiva storica – consapevolmente prosciugata nei suoi raccordi biografici e psicologici – che fa perno sul confronto tra i figli del benessere economico e i «nati negli anni Trenta»:

Se vogliamo passare ai paragoni, infatti, quale differenza fra i giovani d'oggi che rifiutano la famiglia ma poi pàttinano nell'Irreale, e i giovani di trent'anni fa che si “rimboccavano le maniche” e con tanto Lavoro e tanto

⁴² PS 120.

⁴³ Come è stato osservato «Arbasino, con tutte le specificità e diversità, si colloca nel filone di condanna moralistica e nel giudizio incollerito e sprezzante della piccola borghesia da parte dei letterati italiani novecenteschi». Cf. Nicola D'ANTUONO, *Forme e significati in Alberto Arbasino*, Bologna, Millennium, 2007, p. 234, nota 7.

⁴⁴ PS 340 sgg.

⁴⁵ PS 123.

Parodia e ideologia nell'opera di Alberto Arbasino da Fantasmisti italiani (1977) a Un paese Senza (1980)

Realismo “ricostruivano il paese” distrutto dal fascismo e dalla guerra voluti dai loro padri e magari anche da quelle care madri.⁴⁶

Questa [...] sembra davvero la prima generazione che contemporaneamente lotta per rovesciare lo Stato, e per ottenere posti fissi e stipendi perpetui dallo Stato medesimo: come per recuperare quella situazione di inamovibilità contro la quale si facevano le rivoluzioni vere, quelle per conquistare le libertà personali senza condizioni.

Quale Rivoluzione, allora? Per quale tipo di società e di sistema si combatte, in realtà? Per rovesciare istituzioni, spezzare catene, ottenere libertà di lavoro e di movimento e di pensiero? O per il posto immobile e permanente, uno status “a vita” come nel Medio Evo, con i versamenti e i non licenziamenti e le assistenze del Sistema [...]⁴⁷

La polemica antigiovanilista si appoggia su tipiche inflessioni del Pasolini corsaro e luterano («Non sono questioni di progresso o regresso, qui, ma di una diversità proprio antropologica, profonda, reale»)⁴⁸ evocato come testimone privilegiato di un'Italia genuinamente premoderna. Arbasino fa funzionare un linguaggio tutto esteriore e oggettivo, privo di residui. L'ironia strutturale delle caratteristiche elencazioni arbasiniane deriva da questa progressiva afasia della parola, destinata a diventare ridondante e incongrua. Nel passo sopra richiamato si vede come le “parole d'ordine” del movimento del Settantasette – Deleuze, il desiderio, la teoria dei bisogni – risultano come disperse in una folla anonima di segni e oggetti («le automobili e i giradischi e i televisori e gli spinelli») e per questo private di densità e di storia. Dentro questo spazio procedurale, nella apparente e assoluta “oggettività” di una narrazione che opera con un linguaggio di secondo grado e di seconda mano, si insedia il dominio dell'Io, la funzione autoriale, la volontà politica del Soggetto impegnato a decostruire le cattedrali ideologiche degli anni Settanta. Non deve pertanto sorprendere la costante polemica dell'antioperatismo, che gli suggerisce pagine caricaturali e umoristiche:

Il padre di famiglia che siede autoritario e severo dopo aver lavorato a manufatti rifiutati da ogni mercato perché costano il triplo di ciò che valgono, però il suo stipendio assistenziale e clientelare non basta per il tenor di vita se non provvedono coi loro guadagni “inconfessabili” il figlio

⁴⁶ FI 81.

⁴⁷ PS 124-25.

⁴⁸ PS 193. Si vedano le note sulla «leggendaria bisessualità antropologica (pagana, gioiosa, ecc.) dei giovani italiani» in PS 195-96.

borsettaio e la figlia pantalonai e il fratello parrucchiere e la zia comproprietaria di una “hostaria”. Se si ferma lui, non importa. Se si fermano loro, ahimé per il Paese.⁴⁹

L'Italia Salvata dalle Borsette e dai Golfini: dato di fatto imbarazzante e poco gratificante per i trips accademici fondati sulla metallurgia wagnero-mirafior-marxista e sulle migliaia di miliardi annuali perduti dalla siderurgia, dalla chimica, e nei trasferimenti finanziari dal Nord al Sud.⁵⁰

Sebbene combattuta tra variabili mode culturali e contrapposte tensioni ideali («un mixage di nozioni dopo tutto passabilmente incompatibili: il leninismo e la festa, il maoismo e il lusso, il castrismo e l'ironia, lo yoga e il godimento corporeo, l'irrazionalismo e la disciplina, la militanza e lo sperpero»)⁵¹ la generazione degli anni Settanta aveva definitivamente archiviato il primato astratto del lavoro di fabbrica:

Ed ecco ancora i conflitti sempre irrisolti, per esempio, fra i valori operai che hanno il loro santuario e “pivot” e casa-madre nella Fabbrica – uno dei pochi “topoi” sui quali la Contestazione e l'Ironia e l'Umore non si permettevano di fare dello spirito – e il rifiuto della Fabbrica come accumulo di non-valori negativi e nocivi e anche anti-proletari: dunque con una Lotta di Classe girevole. Anche perché valori e rifiuti non vengono tanto vissuti e agiti e gestiti fra le catene di montaggio, ma proclamando la centralità dell'operaismo fra cattedre universitarie e piazze bohème.⁵²

Lo scontro frontale con il movimento studentesco si era consumato nel drammatico comizio di Luciano Lama alla Sapienza di Roma nel febbraio del 1977. Asor Rosa aveva registrato con inquietudine il saldarsi di marginalità ed eversione nell'assalto portato dalla seconda società al mondo del lavoro organizzato;⁵³ Arbasino, non senza ironia,⁵⁴

⁴⁹ PS 53.

⁵⁰ PS 56.

⁵¹ FI 81.

⁵² PS 118.

⁵³ «Il punto politico è questo: dobbiamo chiederci che cosa abbiamo fatto per questa *seconda società*, che è cresciuta accanto alla prima e magari a carico di questa, ma senza trarne rilevanti vantaggi, senza avere uno sbocco e senza un radicamento reale nella “prima società”. Aggiungerei questo, come necessaria precisazione: noi abbiamo fatto la scelta, che io credo giusta, di difendere un tipo di società in trasformazione, al cui centro sta, per quanto ci riguarda noi Partito, la *classe operata organizzata*. C'è il pericolo oggi, che quanto non rientra in questo tipo di società – e vale a dire emarginazione, disoccupazione, disoccupazione giovanile, disgregazione

Parodia e ideologia nell'opera di Alberto Arbasino da Fantasma italiani (1977) a Un paese Senza (1980)

vedeva invece nel ribellismo giovanile un fondo di aspirazioni e aspettative piccolo-borghesi insoddisfatte, il risultato dello slittamento verso l'alto della struttura di classe.⁵⁵

Ma c'è almeno un altro motivo da sottolineare, ancora nella sfera delle funzioni autoriali e tra i luoghi dell'Io, che trova in *Un Paese senza* una significativa conferma e insieme una lucida anticipazione. La disintegrazione della cattedrali ideologiche, infatti, libera spazi per una configurazione alternativa delle relazioni sociali. Al conflitto e all'identità di classe Arbasino oppone identità e radicamento territoriali; al meridionalismo, la questione settentrionale; alla linea pragmatica dell'illuminismo lombardo degli «ex-sudditi di Maria Teresa», la linea astratta dell'idealismo napoletano «degli ex-sudditi dei Borboni»;⁵⁶ alle «industrie leggere e leggerissime», «individuali e non statali nel nostro Nord», i «grandi imbrogli onirici come Gioia Tauro e l'Alfasud». ⁵⁷ Disegna cioè un quadro di aggregati culturali destinato a evolvere nei decenni successivi fino all'esplosione di una «questione settentrionale», nella quale lo scrittore lombardo indica per tempo il convergere di spinte modernizzatrici e radicamenti locali, ragioni comunitarie e pulsioni antistatali.

– le si scarichi addosso come un turbine distruttivo». Cf. Alberto ASOR ROSA, *Le due società*, Torino, Einaudi, 1977, p. 139.

⁵⁴ «Perfino gli attentissimi Fortebraccio a Asor Rosa, quando discorrono esclusivamente di “movimento operaio organizzato”, finiscono per coincidere passionalmente con la medesima fissazione “metallica” e “vulcanica” rinfacciabile in egual misura all'autore del *Rheingold* e ai costruttori della Mirafiori», (*FI* 32-33).

⁵⁵ I mutamenti iscritti nello scenario sociale nel periodo 1974-1994, con lo slittamento verso l'alto della struttura di classe del paese mediante l'espansione del settore dei servizi e delle professioni, potrebbero «far pensare ad intensi processi di mobilità ascendente degli individui da una classe sociale all'altra. In realtà la struttura di classe è mutata assai più a seguito dei movimenti di entrata e uscita dall'occupazione, tra una generazione e l'altra, che tramite una mobilità “di carriera” nel corso della vita lavorativa degli individui. Quello che è successo probabilmente, in questi decenni di grandi trasformazioni dell'economia, è che mentre i contadini e gli operai della generazione precedente uscivano dall'occupazione, i loro figli entravano nelle professioni impiegate e di piccola borghesia urbana. Il declino professionale e sociale dei padri, dunque, è stato reso meno traumatico dal contesto di mobilità ascendente, che già si delineava, per i loro figli». Cf. Massimo PACI, *I mutamenti della stratificazione sociale*, in *Storia dell'Italia Repubblicana, L'Italia nella crisi dell'ultimo ventennio*, vol. 3, t. I, Torino, Einaudi, 1996, pp. 697-776 (la citazione si trova a p. 730).

⁵⁶ «Che l'illuminismo lombardo (cioè la linea europea e concreta degli ex-sudditi di Maria Teresa) sia sempre stato perdente, soprattutto politicamente, nei confronti dell'idealismo napoletano (cioè la linea mediterranea e astratta degli ex-sudditi dei Borboni), questo è un dato che si è venuto sempre più rafforzando nei decenni recenti: altro che Horkheimer-Adorno, è storia contemporanea del Pci», (*PS* 341).

⁵⁷ *PS* 160-61.

Naissance et mort du postmodernisme en Italie

Stefano MAGNI

En 1985, lorsqu'on parlait souvent de postmodernisme en Italie, dans la nouvelle *Piccoli equivoci senza importanza* appartenant au recueil homonyme, Tabucchi présente l'histoire d'un homme qui se confronte à son passé et ses souvenirs. En effet, le protagoniste se rappelle du moment où il alla rencontrer à l'hôpital une femme qu'il avait aimée dans sa jeunesse. N'étant pas capable de lui avouer son amour, il récite une réplique de l'*Antigone* de Sophocle, puisqu'ils l'avaient jouée ensemble à l'école. Le narrateur précise d'ailleurs que cette phrase est une réplique de la tragédie grecque. La citation est donc déclarée. Dans ce moment d'extrême sincérité, l'effet de pathos est l'effet d'un mensonge. En effet, l'homme débite son texte en disant «Molte sono le malvagità del mondo ma l'uomo tutte le supera [...]». ¹ Cette citation, d'une amertume flagrante, est en réalité faussée par l'intervention de l'auteur, car le texte de Sophocle dit précisément le contraire «molte sono le meraviglie» ou bien «molti sono i prodigi» selon les traductions. Même les éditions françaises et anglaises acceptent ce sens, puisqu'on trouve «choses admirables» et «mighty», c'est-à-dire puissant, formidable, majestueux, magnifique.² L'expression qui est à l'origine de l'ambiguïté est *τά δεινά*, qui équivaut au latin *monstrum*, c'est-à-dire ce qui est à admirer et en même temps ce qu'il faut craindre, ce qui est horrible. Mais les interprétations des critiques sont unanimes et le mot est traduit par «merveille» ou bien «chose admirable». L'auteur met en place un jeu kaléidoscopique sur le sens du tragique: dans une situation tragique, il évoque l'une des histoires tragiques par antonomase,

¹ La citation continue ainsi «Molte sono le malvagità del mondo ma l'uomo tutte le supera anche oltre il mare di spuma sotto l'impetuoso vento del sud egli avanza ed attraversa le perigliose onde che gli ruggiscono intorno». First Stasimon / Primo canto intorno all'ara / Many the things that mighty be, and nought mightier than man. (mighty=puissant, formidable, majestueux, magnifique). En français «Beaucoup de choses sont admirables, mais rien n'est plus admirable que l'homme».

² La phrase du texte de Tabucchi est d'ailleurs sans aucun doute celle de la version d'Einaudi, l'édition de poche en circulation encore aujourd'hui sur le marché italien, à laquelle l'écrivain a changé un mot. Dans le texte elle est prononcée par le chœur.

pourrait-on dire, celle d'Antigone, mais de ce texte il renverse une phrase positive en l'adaptant dans un sens nihiliste. Pour ce faire, l'écrivain s'autorise une liberté dans le traitement de la citation et une trahison du texte.

Cet exemple nous pousse à nous demander ce qu'un écrivain postmoderne cherche dans la littérature alors qu'il cite, reproduit, remanie, fait allusion à un hypotexte. Afin de proposer des hypothèses de lecture sur le sens du remaniement chez les postmodernes, parmi les différentes formes de réécriture de la fin du millénaire, nous avons choisi de nous occuper de deux ouvrages dont la nature même est de réécrire – et dont la réécriture, comme chez Tabucchi, est déclarée d'emblée –. Les textes que nous allons analyser ne sont en effet pas seulement parodiques, mais ce sont aussi des livres parallèles: des livres qui naissent à l'intérieur d'un autre livre. Il s'agit de *Pinocchio: un libro parallelo*,³ de Giorgio Manganelli, qui prend comme modèle *Le avventure di Pinocchio* de Collodi – et qui a été écrit en 1977, lorsque le postmodernisme se manifestait encore timidement sur la scène italienne – et de *La rosa e il suo doppio*⁴ de Lorian Macchiavelli, qui réécrit *Il nome della rosa* d'Umberto Eco, roman déjà lui-même postmoderne. *La rosa e il suo doppio* a été écrit dix ans après, en 1987, lorsque le postmodernisme s'était déjà imposé en Italie. Le choix de ces deux œuvres tient aussi à une raison chronologique, car à travers notre analyse nous allons essayer de proposer une évolution possible de la réécriture au sein du postmodernisme qui puisse nous expliquer un parcours possible du courant littéraire de sa naissance jusqu'à son épuisement. C'est pourquoi nous allons observer la relation entre la réécriture et son hypotexte, en cherchant à comprendre s'il y a un respect de l'hypotexte même ou si la réécriture est faussée par des «mensonges». On pourrait se demander si cela est vrai en rapport avec Manganelli qui, comme on le sait, a un penchant pour le mensonge. D'après lui, la littérature est un mensonge,⁵ comme il l'écrit dans son livre *La letteratura come menzogna*.⁶ De plus, Manganelli s'intéresse

³ Giorgio MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, Torino, Einaudi, 1977. Ed. cons. Milano, Adelphi, 2002.

⁴ Lorian MACCHIAVELLI, *La rosa e il suo doppio*, Bologna, Cappelli, 1987.

⁵ Sur ce sujet, cf. Stefano MAGNI, *Moderne et postmoderne: où est la vérité?* «Les cahiers de l'ILCEA». Littérature et vérité, Grenoble, n. 7, 2004-2005, pp. 69-80. Présenté lors de la journée d'études Idem, 11 et 12 décembre 2003, CEERAC (études germaniques), CERHIUS (études hispanistes), GERCI (études italiennes) – Université Stendhal Grenoble 3.

⁶ Giorgio MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi 1985 [1967]. Ed. fr. *La littérature comme mensonge*, Paris, Gallimard, 1991. Le texte recueilli des articles parus entre 1954 et 1967. Dénuée de sentiments, la littérature utilise tous les

au mensonge en écrivant la préface du traité de Torquato Accetto *Della dissimulazione onesta*,⁷ et en réécrivant l'histoire de Pinocchio, le pantin menteur par antonomase.

En revanche, Macchiavelli est un écrivain en quête de vérité. Il publie à partir des années 1970 des romans policiers avec une structure classique, dont le protagoniste est le sergent Sarti. Ce sont des romans de genre, où l'on cherche une solution à l'énigme, une vérité, sans concessions aux enjolivures postmodernes. Les histoires se situent dans les années 1970, avec tout l'arrière-plan du *Movimento*: les manifestations, les CRS, les jeunes aux cheveux longs et les revolvers P38. Les thématiques des romans sont engagées – elles concernent d'anciens résistants ou des manifestants impliqués par hasard dans un meurtre – et soulèvent des questions polémiques et idéologiques.

Bien que les deux auteurs aient eu des parcours culturels plutôt divergents, ils se rejoignent par leur choix d'écrire des livres parallèles, c'est-à-dire des livres qui déclarent dès le titre, dans le paratexte et dès le début de la narration, leur intention de réécrire un texte spécifique: Manganelli utilise l'expression de «libro parallelo» et Macchiavelli celle de «doppio».

C'est Manganelli lui-même qui, dans la préface de *Pinocchio: un libro parallelo*, nous aide à comprendre l'étrange nature de ce livre:

Si suppone in genere che un «libro parallelo» sia un testo scritto accanto ad altro, già esistente libro, una lamina scritta che mima le dimensioni e forme di altra lamina, e ne insegue i caratteri, i segni, parte trascrivendo, parte traducendo, confermando, negando, ampliando; avrebbe dunque del commento, e da questo si distinguerebbe. [...]⁸

Selon le parodiste, le texte mime d'abord les dimensions et les formes de son modèle. Chez Manganelli, le parallélisme est effectivement tout d'abord structurel, car les deux ouvrages ont XXXII chapitres chacun. Dans cette construction spéculaire, chaque chapitre du livre de Manganelli se situe en lien direct avec le chapitre correspondant de l'hypotexte, en devenant son commentaire et sa réponse.

sentiments et, en quête de drames, de maladies et de morts, elle transforme tout cela en art.

⁷ Torquato ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, préface de Giorgio MANGANELLI, Genova, Costa & Nolan, 1983 [1641]. Dans la préface, en recourant à un paradoxe, il se permet d'affirmer «Pourquoi n'ai-je jamais écrit la préface que vous avez lue?».

⁸ Giorgio MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, op. cit., p. 7.

La forme qui prédomine est celle d'un commentaire fondé sur une constante paraphrase qui exploite les figures de rhétorique tels l'oxymoron ou la paronomase (perdonare un innocente / autobiografia anonima) ou bien l'allitération et l'assonance (si dilunga e si dilata / vitalità vegetale / le latebre latitanti e tenebrose / sentimenti, sensazioni, significati / sodali o sudditi). Ces figures peuvent conduire aussi à une perte de sens du commentaire, la valeur phonétique devenant l'aspect principal du texte. L'auteur écrit d'ailleurs: «Che idea che le parole abbiano un senso! Che fantasticaggine, che si possano rendere significanti!»⁹ D'autre part Manganelli cherche des mots et des sonorités inusuels (eleganza decidua / disdoro sociale / animale mutolo / giarda metafisica) et sa langue mime parfois l'hypotexte, en récupérant ses formes anciennes et toscanes (sommessa uggiolina / codesto cappelluccio / raccontano fole / cibreino / Principia, codesto capitolo).

Mais le texte est aussi un commentaire qui trouve sa place dans les interstices du texte de Collodi. L'auteur remarque, par exemple, le singulier caractère agreste des adjectifs qui concernent mastro Ciliegia et Geppetto, la coïncidence bizarre de deux tables aux pieds cassés,¹⁰ la relation entre la barbe de Mangiafuoco et celle du juge du pays d'Acchiappacitrulli.¹¹ En observant la maison de Geppetto, il cherche à en reconstruire la structure, mais son opération, plus que vouloir reconstruire, semble vouloir déconstruire l'hypotexte:

La stanzina terrena piglia luce da un sottoscala: il che farebbe sospettare che una scala vi sia, che conduca ad altre stanze; ma poiché non se ne fa mai cenno, né si può per implicazione dedurre, dobbiamo immaginare la casa di Geppetto come un luogo inconcluso. [...]¹²

Là où il n'y a pas la description de la maison, le parodiste tente de combler les manques, en pensant à une maison entière, qui n'a pas été pensée par Collodi,¹³ en cherchant la tridimensionnalité dans le texte littéraire. L'auteur tente ainsi de nouvelles formes de narration et propose, avec *Pinocchio*, une solution artistique inédite. A cet égard, les chercheurs tombent d'accord: Andrea Maiello parle de l'expression

⁹ Ivi, p. 44.

¹⁰ Giorgio MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, op. cit., p. 28 et p.45.

¹¹ Ivi, p. 110.

¹² Ivi, p. 27.

¹³ Le choix de réécrire *Pinocchio* réside d'ailleurs dans le nombre élevé de vides du livre, comme l'écrit Manganelli lui-même: «Pinocchio è altamente indiziario, è un libro di tracce, orme, indovinelli, burle, fughe». Cf. Giorgio MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, op. cit., p. 7.

«livre parallèle» comme d'un *hapax*,¹⁴ en remarquant, ensuite, qu'il s'agit d'une prose suspendue entre la narration et le commentaire;¹⁵ Matteo Di Gesù affirme que le livre parallèle est un livre d'expérimentation dans lequel il est impossible de distinguer le commentaire de la traduction et de la création,¹⁶ et on peut dire enfin avec Gianfranco Marrone que le texte de Manganelli invente et explique lui-même les règles d'un nouveau genre littéraire.¹⁷ Les trois critiques soulignent la nouveauté du livre de Manganelli, écrivain qui saisit les possibilités de la métafiction postmoderne pour déconstruire l'hypotexte.¹⁸ Manganelli fait de l'expérimentation avec les outils postmodernes, lorsqu'en Italie ces pratiques ne sont encore qu'une émanation inconsciente des littératures étrangères. Il parvient ainsi à conjuguer sa passion pour l'aspect éthéré de l'écriture avec la tendance postmoderne pour une littérature ouatée, feutrée, de moins en moins impliquée avec le réel.

Pour comprendre les visées du livre parallèle, nous pouvons avancer quelques considérations à partir des relations spatio-temporelles entre les deux *Pinocchio*. Manganelli sort du schéma de l'écriture collodienne: il remplace les dialogues par un résumé et retarde souvent la narration par le biais d'un commentaire. La première conséquence de cette démarche concerne l'effet de surprise. Collodi recourait régulièrement à cet expédient, alors que Manganelli l'évite. A la place de la surprise, nous avons souvent une analepse qui efface le suspense du texte. Ce détail nous semble capital, car Manganelli prive ainsi son texte de l'une des caractéristiques les plus importantes de l'hypotexte. De plus, en faisant le commentaire de tous les interstices de *Pinocchio*, Manganelli renonce aussi au «merveilleux» de l'hypotexte, comme dans le cas de la maison qu'on a cité. L'auteur cherche la rationalité là où elle n'a pas lieu d'être. Il ne se limite pas à anticiper la suite des événements, mais il observe constamment l'étrangeté du modèle pour démonter et analyser son «merveilleux». Cette façon de procéder nous paraît intéressante, car, au fond, le but du paralléliste est de démonter «la

¹⁴ Andrea MAIELLO, *Geometria del testo: il Pinocchio parallelo di Manganelli*, «Poetische» n.3, 2003, pp. 449-469.

¹⁵ Ivi, p. 450.

¹⁶ Matteo DI GESU, *Palinsesti del moderno. Canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, Milano, Franco Angeli, 2005, p. 85. Matteo DI GESU, *La tradizione del postmoderno*, Milano, Franco Angeli, 2003.

¹⁷ Gianfranco MARRONE, «Parallelismi e traduzione: il caso Manganelli», dans *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, sous la direction d'Isabella Pezzini, Paolo Fabbri, Roma, Meltemi, 2002, pp. 257-275, p. 272.

¹⁸ Di Gesù lit le livre parallèle comme une métafiction qui, d'une manière postmoderne, entend déconstruire l'hypotexte.

machine littéraire» du modèle,¹⁹ d'en comprendre et d'en saisir les techniques et les secrets. Le souci du paralléliste est alors de déplacer l'attention du lecteur sur la structure et sur le fonctionnement de l'hypotexte, sur sa forme esthétique.

Par ailleurs, Manganelli réécrit une fable qui a aussi un message pédagogique, comme la critique l'a maintes fois noté. Or, il est vrai qu'il n'en tient pas compte, car, comme on le sait, Manganelli préconise l'antithèse d'une littérature didactique, donc une littérature qui se gratifie de sa seule beauté sonore, graphique, rythmique. Sans revenir sur les vraies finalités de *Pinocchio* (dont la critique a parlé plusieurs fois, c'est-à-dire que le vrai message de Collodi résiderait non pas dans la conclusion de l'histoire, mais dans la suite des fuites du petit galopin), nous ne pouvons pas nier qu'avec sa fable, Collodi nous a transmis un message éducatif. Manganelli, en revanche, néglige volontairement le but éducatif de son modèle et se concentre sur les aspects techniques et formels de la diégèse. D'une certaine façon, on peut présumer que le livre parallèle, en ignorant l'aspect pédagogique, rejette le plan didactique. Nous pouvons ainsi lire *Pinocchio: un libro parallelo* comme un jeu, une provocation qui fait de l'ironie sur le sens même de *Pinocchio*: le parallélisme entre hypotexte et hypertexte est ainsi brisé, car – en exhibant les charpentes du roman – l'auteur prend de la distance par rapport à son modèle. Cet éloignement pourrait d'ailleurs rappeler la distanciation (*Verfremdungseffekt*) postmoderne dont parle, dans le domaine du théâtre, Bertolt Brecht. Il s'agit de présenter les choses de façon étrange, ce qui provoquerait une perception nouvelle de l'objet montré. C'est comme entrer dans les coulisses du théâtre, en détruisant l'effet scénique.

Ce procédé est d'ailleurs constamment adopté dix ans après par Lorian Macchiavelli. En effet, en 1987, Macchiavelli, tente une opération analogue en réalisant une œuvre de réécriture du roman *Il nome della rosa* (1980), d'Umberto Eco, un *best-seller* qui compte déjà un nombre assez important d'imitateurs ou de parodistes. Mais Lorian Macchiavelli nous en offre une réécriture directe et évidente qu'il intitule, d'une manière évocatrice, *La rosa e il suo doppio*.²⁰ Ce livre crée donc un lien très étroit avec *Il nome della rosa*, de sorte qu'on

¹⁹ Le même intérêt était déjà au centre de *La letteratura come menzogna* (1967), recueil d'articles publiés par Manganelli au cours des années soixante. Dans ce cas aussi, l'aspect qui rassemblait les nombreux et différents auteurs était l'intérêt pour leur capacité de faire rouler la machine littéraire. Manganelli s'attachait à faire la critique d'écrivains tels que Ronald Firbank, Alexandre Dumas, Lewis Carroll, Vladimir Nabokov, etc. Il mélangeait ainsi les époques, les styles et les genres.

²⁰ Lorian MACCHIAVELLI, *La rosa e il suo doppio*, Bologna, Cappelli, 1987.

pourrait se demander s'il n'est pas un véritable «livre parallèle». ²¹ Macchiavelli insiste d'ailleurs, comme Manganelli, sur le fait que son livre est une réécriture. Il fait dessiner sur la couverture du livre un portrait d'Umberto Eco, l'image de l'abbaye telle qu'elle apparaît dans le film de Jean Jacques Annaud tiré du roman en 1986, ²² et l'image de Sean Connery (protagoniste du film) dans le rôle de Guglielmo da Baskerville. D'autre part, l'auteur écrit dans sa préface qu'Eco lui-même invite à explorer son roman, car il y insère des contradictions qui servent d'indices pour conduire le lecteur à reformuler l'enquête. Suivant les théories d'Eco lui-même, Macchiavelli serait donc le *lettore modello* capable de faire la lecture du texte prévue par l'auteur-même ²³ et qui aurait comme conséquence un autre roman, le «doppio». Ces éléments rapprochent *La rosa e il suo doppio* de *Pinocchio un libro parallelo*, car le livre instaure avec son hypotexte un lien «nécessaire», une lecture qui occupe les interstices de l'hypotexte-même. On peut donc interpréter la réécriture de Macchiavelli comme un «livre parallèle», à la manière du texte de Manganelli: ²⁴ «Il professor Eco scopre le carte e invita a indagare nel suo libro. L'ho fatto e ho scoperto che dentro c'è un altro romanzo, quello che ho scritto io». ²⁵

On revient à l'image de «libro nel libro» fort exploitée par Manganelli. *Il doppio* devient ainsi un «testo scritto accanto ad altro, già esistente libro, una lamina scritta che mima le dimensioni e forme di altra lamina [...]». ²⁶ Dans la quatrième de couverture, Macchiavelli explique les raisons de sa réécriture. Il transcrit une lettre adressée à Umberto Eco, où il exprime son désaccord quant à la solution de l'énigme policière de *Il nome della rosa*. Il considère que les indices conduisent à une autre piste et à un dénouement différent de l'intrigue: «Ho deciso dopo sei anni di riflessione: riscriverò le indagini di Guglielmo da Baskerville perché il professor Eco le ha sbagate dal primo ammazzato all'ultimo». L'écrivain, qui est notamment auteur de

²¹ Le texte de Macchiavelli est un roman si étroitement lié à son hypotexte, que l'éditeur Bompiani, détenteur des droits de *Il nome della rosa*, a voulu interdire sa parution: «Dovevo sapere, mi scrissero, che se avessi osato pubblicare, sarei stato citato per danni di miliardi. Non mi arresi e andai a trovare Eco». Cf. www.progettobabele.it, interview de Roberta Mochi.

²² Jean-Jacques ANNAUD, *Il nome della rosa*, 1986. Titl. orig. *The Name of the Rose*, 1986.

²³ Selon Eco, chaque lecteur doit se conformer le plus possible à l'image du «lettore modello» car, le texte ayant un nombre d'interprétations infinies, c'est vers une direction privilégiée que la lecture doit se diriger Cf. Umberto ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, pp. 50-101.

²⁴ Cf. dans la deuxième partie, l'analyse de *Pinocchio: un libro parallelo*.

²⁵ Lorianio MACCHIAVELLI, *La rosa e il suo doppio*, op. cit., p. 5.

²⁶ Giorgio MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, op. cit., p. 7.

romans policiers, flairer des incohérences dans l'enquête. Selon Roberta Mochi, le roman devient ainsi une déconstruction derridienne du modèle,²⁷ une lecture critique productive, même si elle ne concerne prioritairement que la partie policière du modèle. Le roman est d'ailleurs composé de trois parties intitulées *Il romanzo*, *L'indagine*, *La soluzione*, qui annoncent clairement une structure policière.

Dans la première partie, l'acteur Sean Connery prend conscience du fait que l'enquête qu'il a menée tout au long du tournage ne l'a pas conduit à la vérité. Il ne croit pas que le moine Jorge ait été l'assassin de ses confrères et veut par conséquent recommencer l'enquête. Sean Connery et Christian Slater – l'acteur qui joue le rôle d'Adso dans le film d'Annaud – se déplacent librement dans le temps et dans l'espace, en quête de vérité. En voyageant en Europe, ils rencontrent des personnages du livre vivant au XIV^e siècle, mais aussi des acteurs qui les interprètent au XX^e siècle et le scénariste du film, et ces éléments se confondent. Tout conduit à une très grande sensation de confusion engendrée par la coexistence déstabilisante du XIV^e et du XX^e siècle, de la fiction et de la «réalité», des acteurs et des personnages. Le désarroi est accru par la présence de la référence cinématographique, car le rapport n'existe plus seulement entre les deux livres. *La rosa e il suo doppio* est aussi une «réécriture» du film *Il nome della rosa*, dont il montre avec redondance la construction des scènes. De plus, c'est grâce au tournage que l'enquête prend sa forme, car la reconstruction sur un set cinématographique permet de constater les apories de l'enquête de frate Guglielmo. Ce choix intermédial implique la volonté manifeste de faire court-circuiter le chaos.

Pour montrer ce travail derrière la scène, Macchiavelli exploite à plusieurs reprises la capacité de faire un clin d'œil à la fiction du cinéma fellinien. Il fait surtout des allusions à *Block notes di un regista*²⁸ qui – avec ses échafaudages exhibés et ses scènes où les acteurs jouent à la

²⁷ La déconstruction est considérée comme un texte suspendu, car elle ne cherche pas les fondations des parties visibles de l'édifice. Elle s'attaque aux causes qui mènent de l'origine à la fin d'une façon linéaire, et ceci car elle considère que les deux cohabitent en permanence. Son travail consiste en une lecture de la fin vers l'origine et vice-versa. Ce mouvement d'aller-retour de la lecture devient une philosophie en œuvre, un travail d'écriture qui se poursuit avec la lecture. Dans ce sens, la déconstruction est une critique non pas négative mais productive qui vise à inventer l'impossible.

²⁸ Réalisé en 1969, *Block notes di un regista* est un documentaire qui raconte le projet d'un film jamais réalisé (*Il viaggio di G. Mastorna* qui aurait dû avoir comme interprète principal Marcello Mastroianni) et les toutes premières phases de travail du *Satyricon*, le film que Fellini, cette année-là, est en train d'achever.

fois leur rôle d'acteur et d'homme commun – est un véritable modèle du livre.²⁹

Le caractère fictif de l'enquête se manifeste à travers l'étrange mélange de cinéma et de narration, mais aussi à travers de longues parties méta-diégétiques. La complexité de la structure renvoie à un labyrinthe qui représente la recherche vaine de la vérité. Cette caractéristique pourrait être liée à la quête des romans postmodernes qui, comme le dit Ulla Musarra³⁰ perdent la notion de centre qu'avaient les romans modernes. Dans *La rosa e il suo doppio*, les personnages principaux mènent une recherche aveugle qui correspond à une structure désarticulée du récit, et leur mouvement est entravé par des suspensions répétées de la narration.

Ainsi Macchiavelli dénonce-t-il la perte de contact avec la réalité que l'esthétique postmoderne a imposée à la littérature. C'est donc afin d'ébranler l'essence-même du postmodernisme et d'une littérature qui fait primer l'esthétique sur le message que Macchiavelli écrit une œuvre qui abuse des techniques postmodernes et des jeux de méta-écriture. Le roman de Macchiavelli détourne *Il nome della rosa* et, par là, il critique les caractéristiques du postmodernisme. Il récupère, par exemple, l'engagement qu'on déclare perdu avec les postmodernes, ce qui est mis en évidence par l'importance donnée à un personnage tout à fait mineur dans le roman d'Eco, le moine révolutionnaire Aymaro d'Alessandria. Celui-ci est un contestataire qui regarde tout le monde d'un air supérieur, qui définit l'abbaye comme une «spelunca di dementi» et comme un «nido di serpenti»³¹ et qui reproche à ses confrères une certaine lassitude.³²

[...] sembra che debba arrivare l'Anticristo ogni mattina, si grattano le pergamene, ma di libri nuovi ne entrano pochissimi... Noi siamo qua, e

²⁹ Ce film est aussi cité par Macchiavelli: «Girando in studio, Federico Fellini ha sempre chiesto ricostruzioni grandiose, senza badare a spese e *Block notes di un regista* non esce dalla norma». Lorianio MACCHIAVELLI, *La rosa e il suo doppio*, op. cit., p. 45.

³⁰ Ulla MUSARRA, *Procédés postmodernes dans l'œuvre de Dino Buzzati*, «Cahiers Dino Buzzati» n. 7, Association Internationale des Amis de Dino Buzzati, Paris, 1988, pp. 313-322, p. 320

³¹ Umberto ECO, *Il nome della Rosa*, Milano, Garzanti, 1980, p. 130 et p. 132.

³² Il attribuait cette lassitude à la xénophobie de l'abbé «quel tedesco mezzo morto con gli occhi da cieco sta a sentire devotamente i vaneggiamenti di quello spagnolo cieco con gli occhi da morto».

laggiù nella città si agisce. Una volta dalle nostre abbazie si governava il mondo.³³

A cause peut-être de cette critique de l'éreintement des moines, Macchiavelli transforme Aymaro en conspirateur révolutionnaire, en terroriste des années 1970, inventant pour lui un «covo», un nid avec des armes et toutes les caractéristiques des nids des brigadistes. Dans la logique paroxystique de l'enquête du livre *doppio*, le parodiste accuse Eco d'avoir caché ce personnage, en lui donnant une place secondaire,³⁴ car il contestait le système. La dénonciation que l'auteur porte contre ses modèles est alors vigoureuse, car le roman, comme d'ailleurs le film, serait le responsable de la contrefaçon de la vérité sur les homicides: dans la logique du livre *doppio*, Eco et Annaud seraient les complices des crimes qu'ils cachent avec leur art. Le jeu de la fiction, les renvois culturels, les citations, les clin d'œil, le cadre historique sont mis sur la sellette parce qu'ils détournent l'attention de l'enquête. Pour Macchiavelli, l'art, la littérature et le cinéma sont les responsables des homicides car ils jouent avec le réel.

C'est pour cela qu'il effectue une opération opposée à celle de Manganelli, en réécrivant un texte postmoderne. Si celui-ci délaisse l'aspect moral de la littérature pour ne se concentrer que sur l'esthétique dont elle est porteuse, Macchiavelli dénonce la perte d'engagement de la littérature qui, surtout à l'époque postmoderne, a eu tendance à devenir un jeu, un miroir de références.

De ce point de vue, le parallélisme entre nos deux œuvres parallèles est totalement brisé ou bien il fonctionne par antithèse. Par son analyse, Manganelli donne une apparence d'ordre, mais il crée un désordre à travers la perte de sens des figures de rhétorique, telle la paronomase. Macchiavelli, de son côté, exhibe la confusion, mais il cherche l'ordre, le sens, le message du livre. Si Manganelli propose le parallélisme comme une nouvelle forme d'écriture, Macchiavelli la désavoue au moment même où il la propose. Selon lui, la vraie littérature est justement celle de la série Sarti, celle des romans policiers traditionnels.

³³ Umberto ECO, *Il nome della Rosa*, *op. cit.*, p. 130.

³⁴ Il montre aussi du doigt la position conservatrice de la transposition cinématographique qui a exclu catégoriquement Aymaro de la fiction. Les accusations que Macchiavelli porte contre le roman et le film sont idéologiques, car Aymaro, selon l'écrivain, a été ignoré pour des raisons politiques. Aymaro semble symboliser cette critique, puisqu'il blâme l'occupation de «grattare pergamene». Ce n'est pas un hasard d'ailleurs si, dans le roman d'Eco, Aymaro revendique un engagement pragmatique face à l'action conservatrice de «grattare pergamene» contre laquelle il préconise une ouverture vers les nouveaux livres «Noi custodiamo il nostro tesoro, ma laggiù si accumulano tesori. E anche libri. E più belli dei nostri». Umberto ECO, *Il nome della Rosa*, *op. cit.*, p. 131.

Les deux textes partent donc d'un niveau commun de réécriture, mais ils l'utilisent pour exprimer leurs opinions divergentes sur la littérature. Le livre de Manganelli exprime la même vision de la littérature que ses autres œuvres. De même, *La rosa e il suo doppio* se rapproche des romans policiers engagés de la série Sarti, bien que ce livre puisse sembler très différent par rapport aux autres œuvres de l'auteur. L'idée que les écrivains se font de la littérature explique bien sûr l'impossibilité d'un parallélisme entre ces deux livres parallèles; mais on peut penser que cette impossibilité est due aussi à des questions chronologiques: en 1977 la littérature, en Italie, commence à jouer avec les références et à se perdre dans le clin d'œil au lecteur et au postmodernisme.³⁵ En 1987, un écrivain qui a toujours eu un chemin traditionnel et qui n'a pas été entraîné par la vague postmoderniste dénonce cette tendance littéraire. Dans ce cas, il s'agirait d'un signe prémonitoire de la tendance qui s'est développée surtout de nos jours, et en particulier après le 11 septembre 2001, comme l'a souligné Sandro Veronesi.³⁶ Après cette date, les artistes et les écrivains éprouvent peut-être la nécessité de dépasser la postmodernité et la mort de l'histoire, en cherchant de nouvelles valeurs pour la littérature, ces valeurs que, d'emblée, Macchiavelli récuse. Mais, déjà dans les années 1990, on commence à constater en Italie un intérêt de la part de certains écrivains pour un autre type de littérature en quête d'un réalisme simple, qui est aussi l'antithèse du roman cultivé à la Umberto Eco. Ce sont les vagues des jeunes écrivains de la génération de 1994-1995 (Enrico Brizzi, Susanna Tamaro, Silvia Ballestra, Giuseppe Culicchia)³⁷ et des *cannibali* de 1996³⁸ qui constituent une

³⁵ Italo CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), et Umberto ECO, *Il nome della rosa* (1980)

³⁶ Sandro VERONESI, *Superalbo. Le storie complete*, Milano, Bompiani, 2002, p. 369: «Finché ci si affida alla prepotenza dell'immagine gli aerei non smetteranno mai di schiantarsi contro i grattacieli, e rinnoveranno indefinitamente lo shock di quel presente impazzito che ci ha disorientato tutti quanti; ma appena comincia a mettersi in marcia l'esercito delle parole-formichina, umile, ordinato, poco appariscente, il tempo ricomincia a scorrere e ogni singola parola scritta porterà con sé una mollica (un ragionamento, un ricordo, un'opinione) che aiuterà a riaffermare il primato del nostro istinto vitale su quei simboli di fine e di morte».

³⁷ Silvia BALLESTRA, *Il compleanno dell'iguana*, 1991; Nicola X, *Infatti purtroppo*, 1995; Enrico BRIZZI, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, 1994; Giuseppe CULICCHIA, *Tutti giù per terra*, 1994; Susanna TAMARO, *Va' dove ti porta il cuore*, 1994.

³⁸ Parmi les romans «*cannibali*» de la première vague (indiquée au début aussi comme *pulp*) nous pouvons citer: Niccolò AMMANITI, *Fango*, Milano, Mondadori, 1996; Giuseppe CALICETI *Fonderia Italghisa*, Venezia, Marsilio, 1996; Claudio CAMARCA, *Ordine pubblico*, Baldini e Castoldi, 1996; Francesca MAZZUCCATO, *Hot line*, Torino, Einaudi, 1996; Aldo NOVE, *Woobinda*, Roma, Castelvecchi, 1996; Isabella SANTACROCE, *Destroy*, Milano, Feltrinelli, 1996; Tiziano SCARPA, *Occhi sulla graticola*, Milano, Feltrinelli, 1996; mais surtout le recueil de nouvelles de jeunes

première et encore trébuchante tentative de renouer l'écriture avec la vie de l'homme et non pas avec le récit intra-littéraire, pour chercher, en citant Zygmunt Bauman, le concret au sein de la société liquide. Si Manganelli a été un précurseur du postmodernisme en Italie, Macchiavelli, en 1987, l'a été de son épuisement.

Non siamo mai stati postmoderni. Corpo, comunità e morte nella letteratura italiana dopo gli anni Novanta

Federico PELLIZZI

Ciao Kafka. Ciao letteratura del
Novecento. Ciao modernità. Siete
così lontani!

Sebastiano Vassalli

Ritorniamo sui nostri passi.
Smettiamola di passare.

Bruno Latour

In un libretto del 1991 che forse ha avuto meno risonanza di quanta ne meritasse,¹ Bruno Latour rinfacciava in fondo ai teorici del postmoderno di non aver considerato con abbastanza attenzione che il “moderno” di cui essi parlavano era ben lungi dal possedere quella nettezza e compattezza che ad esso tendevano ad attribuire. Il moderno era piuttosto un programma non realizzato e irrealizzabile, che aveva visto all’opera strategie di separazione dei saperi, dei discorsi e degli oggetti e allo stesso tempo strategie di ibridazione e confusione degli stessi. La «doppia contraddizione» della Costituzione moderna, in senso lato, è sancire da una parte la separazione dei poteri e dall’altra poterla in parte realizzare solo permettendo la continua mediazione tra i poteri stessi. Depurazione e contaminazione, separazione e proliferazione, “critica” e “reti” erano pratiche complementari, contraddittorie e coesistenti della modernità. E i postmodernisti, secondo Latour, si trovavano in continuità perfetta con questa doppia contraddizione: «I postmoderni si credono ancora moderni, perché accettano la divisione totale tra il mondo materiale e tecnico da un lato e il gioco del

¹ Bruno LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes* Paris, La Découverte, 1991; tr. it. *Non siamo mai stati moderni*. Saggio di antropologia simmetrica, Milano, Elèuthera, 1995.

linguaggio dei soggetti parlanti dall'altro». ² Come aggiunge Latour, «il postmoderno è un sintomo più che una soluzione nuova», ³ perché esaspera in modo insostenibile sia pratiche separative sia produzione di ibridi, si concentra sul discorso come zona franca della mediazione ma di fatto tenendo separati – relegati – referenti e identità dei soggetti. Un segno di cambiamento profondo, che Latour coglie da antropologo della scienza, è invece proprio il fallimento di questa doppia contraddizione, l'impossibilità di un doppio livello, di una predicazione della purezza che argina e permette contemporaneamente la proliferazione di pratiche miste.

In *Nous n'avons jamais été modernes* Latour aveva anche il merito di mettere in guardia dall'idea, che comunque sempre serpeggia, di essere in ogni caso «oltre», «dopo», di aver chiuso i conti con qualcosa. In effetti prima di chiederci se il postmodernismo sia finito, o sia divenuto altro da sé come un *pokemon*, conviene chiederci se sia mai incominciato, se siamo stati veramente postmoderni.

Si è parlato di fine del postmoderno (per esempio Romano Luperini, *La fine del postmoderno*; ⁴ o il fascicolo di «Tirature 2004», a cura di Vittorio Spinazzola, intitolato *Che fine ha fatto il postmoderno?*). ⁵ O anche di «messa a punto» del postmoderno, nel caso di Gianluigi Simonetti e Nicola Lagioia. ⁶

Gioca tuttavia a questo punto un'ambiguità ricorrente, quando si parla di postmodernismo o di postmodernità: si tende a sovrapporre e confondere una *poetica* e una *fase storica*. È una distinzione che, come dice Remo Ceserani, in Italia viene percepita con difficoltà.

Credo sia utile, per il panorama italiano, rifarsi a una distinzione di cui siamo debitori a Renato Poggioli. Poggioli, in un importante libro sull'avanguardia, ⁷ faceva una distinzione tra modernismo e modernità. È una distinzione che può essere trasferita utilmente anche a postmodernismo e postmodernità. Nell'«ismo» le opere rimangono documenti, nell'«ità» divengono monumenti. Nel primo caso le poetiche

² Ivi, p. 77.

³ Ivi, p. 63.

⁴ Romano LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005.

⁵ *Che fine ha fatto il postmoderno?* «Tirature 2004», a cura di Vittorio SPINAZZOLA, Milano, Fondazione Mondadori, 2004.

⁶ Gianluigi SIMONETTI, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, «Allegoria», n. 57, gennaio-giugno 2008, pp. 95-136. Il fascicolo ha peraltro come tema monografico «Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno». Si veda anche *Di fronte alla Medusa. Conversazione con Nicola Lagioia*, a cura di Gianluigi SIMONETTI, «Contemporanea», 2006, n.4, pp. 215-221.

⁷ Renato POGGIOLI, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, il Mulino, 1962.

tendono all'esagerazione e allo squilibrio, alla parodia involontaria e all'accentuazione esasperata di caratteri che si ritengono appartenere al proprio tempo; le pratiche artistiche possono divenire maniera, e i comportamenti quello che parafrasando Huxley potrebbe chiamarsi – nel caso nostro – snobismo del postmoderno. Nel secondo caso si ha un senso profondo del proprio tempo, e le opere e i fatti lo rivelano. È una distinzione – pressappoco negli stessi termini – che lo stesso Fredric Jameson rievoca nella prefazione del 2007 all'edizione italiana di *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, anche se con intenti diversi dai miei.⁸ Jameson vuole innanzitutto distinguere tra una questione di stili, e una questione di fasi storiche. Il postmodernismo, sembra dire Jameson, può assumere forme diverse, ma siamo tuttora nella postmodernità, ossia nella «terza fase del capitalismo».

Qui si pone però una questione importante, che riguarda la nostra percezione del presente. Occorre chiedersi se ci troviamo in un'epoca in cui ci sembrano cambiati i problemi di fondo rispetto a un'epoca precedente. E forse non è peregrino chiedersi – se abbiamo condiviso una qualche consapevolezza di essere veramente in un tempo nuovo – quando ciò sia avvenuto e in che forme. Abbiamo riscontrato cambiamenti fondamentali nel nostro modo di pensare, di sentire, di vivere, di esprimerci? Ciò è avvenuto in forme e caratteri riconoscibili? E, soprattutto, dovremmo chiederci come, e se, gli scrittori degli ultimi trent'anni – o cinquanta – si siano davvero sentiti differenti, o diciamo più ampiamente, contemporanei, se abbiano condiviso alcune idee importanti sulla letteratura e sul mondo e se abbiano scritto opere accostabili tra loro per temi, forme, strutture e senso ultimo non paragonabili, o distanti da quelle precedenti. E, infine, se ciò si possa chiamare postmodernismo o postmodernità. Ma a sentire loro, molti non hanno condiviso affatto l'appartenenza postmodernista, e molti l'hanno interpretata in modi assai differenti.⁹

⁸ Fredric JAMESON, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007, p. VII. Ammette Jameson che lo stesso titolo del suo libro generava una confusione su quale fosse la natura della sua proposta di fondo, se una tesi sulla periodizzazione storica o la descrizione di uno stile artistico o filosofico, e che esso «non rispecchiava a sufficienza la distinzione che vorrei fare oggi tra “postmodernismo” in quanto stile (che sia dell'architettura, della filosofia, della pittura, della musica o di qualsiasi altra cosa) e “postmodernità” come specifico periodo storico» (corsivo mio).

⁹ Per quanto riguarda le ultime generazioni sono significative ad esempio le risposte di otto narratori alle domande di «Allegoria»: *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, a cura di Raffaele DONNARUMMA e Gilda POLICASTRO, «Allegoria», n. 57, gennaio-giugno 2008, pp. 9-25. Prima domanda: «Da più parti, ormai, si parla di un mutamento di scenario nella letteratura e nel cinema recenti. Ciò

Avanzo un'ipotesi, assolutamente non scientifica. E se fosse proprio in questa non-consapevolezza il segno di un cambiamento? Forse è finita l'epoca delle *poetiche*, ossia degli «ismi». Eppure c'è molto di nuovo, moltissimo. Tuttavia se ne accorgeranno meglio i nostri nipoti e bisnipoti, tra cent'anni. È valido in fondo quel che dicevano i vecchi storicisti: il presente non è storicizzabile, tutto è difficile da accertare, non possiamo ben giudicare della letteratura attuale anche per la prossimità con questi autori e con questo tempo. Ma credo che un po' di ordine si possa cominciare a fare, proprio perché il dibattito letterario è notevolmente incrementato in questi anni, trovando, come si sa, anche canali nuovi.

Continuo nella mia ipotesi non scientifica: probabilmente il "post" sta cominciando ora. Se vogliamo chiamarlo postmodernità (ma quella vera, che va *oltre* il capitalismo), forse non ci siamo ancora, ma se ne vedono gli annunci (Gramsci).

Per quanto riguarda il "postmodernismo" la questione può forse essere posta in questi termini: forse la ragione per cui non è stata recepita la distinzione tra poetiche, intenzioni, critiche, programmi e realtà di fatto, è che c'era tanto di poetiche, intenzioni, critiche, programmi e pochissimo di realtà di fatto. I tempi non erano ancora maturi. In secondo luogo, il concetto stesso di "post-" era contraddittorio in sé, perché proponeva un dopo pur restando dentro – dentro al capitalismo, per intenderci –, come ammetteva Jameson. E infine forse per una terza ragione: che il postmodernismo sempre e comunque ha preteso di rappresentare in toto la postmodernità. Attitudine tremendamente moderna, avanguardistica e militante. Quindi era una questione intricata già dall'inizio. Ora invece, è forse proprio la "postmodernità" tanto desiderata o bistrattata che si sta, lentamente e inavvertitamente, affacciando.

Sintomo può essere una specie di disincanto che accomuna i testi più diversi degli ultimi anni, una voglia di raccontare e comprendere il

che è accaduto dopo l'11 settembre, si dice, avrebbe cambiato il nostro orizzonte storico e posto fine al clima culturale del postmoderno. Condivide questa diagnosi? È mutato qualcosa nel suo modo di scrivere negli ultimi anni? Le sembra che si possa parlare di un "ritorno alla realtà"?»; risposta: sette su otto fanno capire abbastanza chiaramente che della fine vera o presunta di qualcosa chiamato "postmoderno" non gliene importa granché. Giuseppe Genna afferma esplicitamente che il *Postmodernism* in Italia non c'è mai stato. Tutti, tranne Aldo Nove, giudicano risibile il significato dell'11 settembre per la letteratura italiana contemporanea. Tutti affermano più o meno che raccontare il presente – senza ricorrere alla categoria di "realtà" – è stato sempre ciò che hanno pensato di fare. Va precisato anche che il matusalemme della banda degli intervistati è Marcello Fois (1960), mentre gli altri hanno sì e no dai trentatré ai quarantacinque anni.

presente, una propensione a svincolarsi dai recinti di genere, ma anche dal recinto stesso della letteratura. Che ciò rappresenti la fine del “postmodernismo” è in fondo irrilevante, se si tiene conto della distinzione richiamata sopra. Ci importa di più l’aderenza a questo tempo, un tempo di transizione in cui possono nascere mostri, e può rinascere anche la critica – usiamo questo antichissimo termine – di questo tempo; e ci appassionano eventuali scorci di futuro. Sebastiano Vassalli, in una nota a una sua raccolta di racconti del 2006, ha scritto: «Dopo aver pensato per vent’anni (credo a ragione) che il presente non fosse raccontabile, ho voluto tornarci per vedere se era cambiato qualcosa». ¹⁰ Ecco qui un postmoderno di transizione, che non è un “giovane narratore”, e mostra quindi che siamo di fronte a una svolta epocale, e non generazionale. Anche se lui il presente lo ha sempre raccontato, a modo suo.

Detto per inciso, si prende spesso come manifesto del postmodernismo italiano e non solo italiano – lo fa ad esempio Vittorio Spinazzola – *Il nome della rosa* di Umberto Eco. Ma è un falso clamoroso. Eco, anche se ha cercato di postmodernizzare il suo romanzo nelle *Postille al nome della rosa*, ha scritto in realtà uno straordinario esempio di romanzo ultramoderno. È vero che è un romanzo storico ed è anche un giallo, ma è un romanzo manzoniano (con tanto di approfondimenti storico-etici non espunti, e forse in questa mancata espunzione si affaccia timidamente il postmodernismo); e quanto al giallo, è un giallo pienamente risolto, illuminante, profondo, politico e sotto sotto fiducioso. Tutt’altro da quello che Berardinelli chiama il genere italiano per eccellenza nel tempo della mutazione, e che comincia con il Gadda del *Pasticciaccio*, e la cui caratteristica è di essere insoluto e irrisolvibile. Nel libro di Eco si elogia la ragione contro l’oscurantismo, ma è una ragione – tanto per connotarla nella sua giusta dimensione – ben lontana dall’illuminismo scettico di Italo Calvino (le «rare isole di razionalità» di cui ha parlato Pier Paolo Antonello): è una ragione critica – termine che abbiamo usato poc’anzi – , ossia consapevole dei propri limiti ma compiaciuta della propria potenza: siamo nel cuore della modernità militante. Non è tanto una celia: il modernismo e il postmodernismo – non solo in Italia – danno l’uno dell’altro delle interpretazioni ridicole, danno luogo a fraintendimenti e a scambi delle parti.

L’idea della fine del moderno del resto è molto antica, e consustanziale alla modernità stessa. Si può far risalire al concetto di «Zivilisation» di Spengler, o a Nietzsche, e a molto più indietro. Ma

¹⁰ Sebastiano VASSALLI, *La morte di Marx e altri racconti*, Torino, Einaudi, 2006, p. 187.

sono d'accordo con Lyotard (*Il postmoderno spiegato ai bambini*) che l'autoconsapevolezza critica del moderno risale con maggiore incisività – se non si vuole partire dal terremoto di Lisbona – al secondo dopoguerra. Anche Filippo La Porta ha menzionato Hiroshima. Lyotard ricorda invece Auschwitz. Di là dalle ancora temporali più o meno simboliche il risultato non cambia: comincia pressappoco allora – nella seconda metà del Novecento – la percezione organica e netta di una insufficienza e anche della nocività di alcuni assunti ritenuti prerogativa del moderno. Solo che non si riesce a prefigurare con sufficiente chiarezza che cosa si può pensare *dopo* il moderno. Questo è il postmodernismo. La postmodernità, se c'è, si basa invece su un cambiamento della percezione del tempo e dello spazio, su un'idea di un mondo nuovo fondato sulla *decrescita*, quindi su un mondo che per la prima volta da duemila anni va in una direzione differente e opposta. Sembra utopia, ma in fondo è ciò che comincia a emergere non tanto dalle crisi economiche correnti, ma da opere che hanno una gestazione più lunga, come il recente libro di Serge Latouche, *L'invenzione dell'economia* (che ha i suoi antecedenti, proprio all'inizio degli anni Novanta, ne *L'occidentalizzazione del mondo*, e ne *Il pianeta dei naufraghi*),¹¹ o dall'espandersi di un dibattito non estemporaneo sul baratto e sul dono, o da un fenomeno a cui accennava Enzo Neppi, l'ecologia – fenomeno in fondo trascurato –, forse perché non c'è un Montesquieu ecologista in grado di enunciare con sufficiente ampiezza, chiarezza e sciovinistica universalità il concetto di limite delle risorse, di fine dell'umanesimo in quanto sottomissione della natura all'uomo. In questi casi l'uscita dal capitalismo non è più percepita come un'ideologia o un'utopia, ma come una necessità.

La critica non ne parla, eppure tutto ciò è registrato nella produzione teorica seria, che non riguarda solo l'economia e la sociologia, ma anche l'etica.¹² E la letteratura ne è a mio parere influenzata profondamente, proprio se non ci si limita al piano delle poetiche, ma se si comincia a lavorare sul piano della concezione del mondo, del cambiamento della sensibilità. Non si tratta solo di «ritorno alla realtà», di postmodernismo dell'impegno, di fine o mutazione del postmodernismo. Forse muta il rapporto tra la scrittura e il mondo. E qualche indizio di questo tipo di cambiamenti è rilevabile, se non in tratti eclatanti ed evidenti, in un

¹¹ Serge LATOUCHE, *L'invenzione dell'economia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010; Id. *L'occidentalizzazione del mondo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992; Id., *Il pianeta dei naufraghi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993. Si veda anche Gruppo di Lisbona, *I limiti della competitività*, a cura di Riccardo PETRELLA, Roma, Manifestolibri, 1995.

¹² Per uno sguardo complessivo: Serenella IOVINO, *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, Roma, Carocci, 2008; Irene BORGNA, *Profondo verde. Un'etica per l'ambiente tra decrescita e «deep ecology»*, Milano, Mimesis, 2010.

sottobosco di cronotopi di lungo corso. A me sembra ad esempio che si colgano nella narrativa degli ultimi vent'anni dei mutamenti lenti ma decisivi nella percezione del corpo, della morte e della comunità.

A conti fatti si è pienamente in una nuova era quando diviene superfluo prendere le distanze da ciò che precede. Se siamo davvero postmoderni la distinzione tra poetiche e senso del tempo perde di significato. Non abbiamo più da dimostrare nulla, solo cercare di afferrare tutto quello che di buono il moderno, il premoderno e l'antico ci hanno consegnato. Ma in questa fase forse, pur tenendo ben presente la distinzione e la portata delle trasformazioni profonde che stiamo percependo, di fatto come osservatori locali, implicati, siamo spinti sempre a lavorare solo sui documenti, e non sui monumenti. E quindi ancora a livello di poetiche. E a questo livello forse il postmodernismo italiano è stato sempre un po' moderno *malgré lui*.

Se vogliamo l'operazione di Eco è stata anticipata da un grande romanzo volto a recuperare «una leggibilità non impervia»,¹³ ossia *La storia* di Elsa Morante. Ma, come dice Vittorio Spinazzola: «il postmodernismo non ha lasciato le cose come stavano». Bisogna dargli merito «di aver affermato l'attualità della strumentazione d'intreccio e l'icasticità ritrattistica che hanno fatto del romanzo il genere principe della modernità», di aver permesso un «ritorno alla leggibilità», una «riconciliazione con i lettori» e una «rappacificazione con gli editori».¹⁴

Tutto ciò – almeno in parte – è vero. Ci sarebbe qualcosa da contestare sulla *centralità* – anzi sul *principato* – del romanzo. Elsa Morante parlava, a proposito di *Menzogna e sortilegio*, di «ultimo romanzo possibile nel solco della tradizione».¹⁵ Era il segnale dell'apertura di un orizzonte più ampio: non era una lagna sulla fine del romanzo, ma un inno all'esplosione del romanzo, al suo ritrovare terra e parola, al suo disperdersi e ritrovare vita, narrabilità, contaminazione, tempo presente. Come non ricordarsi dell'«universo cecoviano delle relazioni umane e dell'universo reale»?¹⁶ Non era lontana, la Morante, da una diagnosi sostanzialmente simile a quella che Michail Bachtin aveva elaborato negli anni Trenta: non si trattava di ribadire un «principato» del romanzo, ma la sua proliferazione e mutazione, il farsi modello, e al tempo stesso terra di conquista, grazie alla sua vocazione

¹³ Vittorio SPINAZZOLA, *Dopo il postmoderno*, in *Tirature 2004*, op.cit., p. 47.

¹⁴ Ivi, p. 45.

¹⁵ G. GRIECO, *Le scrittrici italiane del nostro tempo. Elsa Morante*, intervista, in «Grazia», 26 settembre 1961, p. 50.

¹⁶ Elsa MORANTE, *Sul romanzo*, in *Id., Opere*, a cura di Carlo CECCHI e Cesare GARBOLI, vol. II, Milano, Mondadori, 1990, p. 1499.

polimorfa e recettiva, di altre narrazioni e di altri generi discorsivi.¹⁷ Un romanzo mutante, che sconfinava ed è in grado di acquisire altri modelli di genere al suo interno, come il racconto breve, la poesia, la favola, il diario, la lettera, il lamento, la profezia, la bestemmia, il sortilegio. La Morante è un gigante della letteratura che muta, è uno dei pilastri, degli appigli al tempo nuovo. Grandissima postmoderna pochissimo postmodernista.

Bisogna chiedersi però a questo punto se il postmodernismo, nonostante tutto, abbia permesso questo passaggio, e in parte abbia interpretato dei caratteri persistenti e fondamentali del nostro presente. Se abbia proliferato anch'esso. Credo che avesse ragione Tondelli, quando definiva la propria stagione, in *Un week-end postmoderno*, «postmoderno di mezzo».¹⁸ Il postmodernismo è una poetica intenzionale, dichiarata e rivendicata. La postmodernità, se c'è, è una poetica inintenzionale, che trascende la letteratura stessa (e qualunque altra arte percepita nella sua autonomia).

Poco è rimasto forse degli stilemi postmodernisti (citazione, ironia, pasticche, cornice, immanentismo del soggetto) nella percezione che oggi abbiamo netta e forte di essere alle soglie di un tempo nuovo e nella sensazione di leggere una letteratura che si sta muovendo. Ma bisogna anche vedere se la letteratura – e la pratica scrittoria in generale – di questi ultimi quindici o vent'anni riesce a reinterpretare e usare almeno alcuni di quegli stilemi, insieme a quelli moderni, e insieme a quelli di tutta la tradizione letteraria, e a quelli inventati di sana pianta, per ottenere un impasto nuovo, convincente, adatto a noi. La postmodernità – ma possiamo chiamarla in altro modo, se ci riusciamo, se troviamo le metafore e le parole giuste – sta cominciando ora. Quali sono gli indizi di questo incominciamento? Per quanto riguarda l'Italia è indubbio che negli anni Novanta – come si è detto – si è avuta una forte intensificazione del dibattito e della produzione letteraria. È sotto gli occhi di tutti. Abbiamo constatato, direi sperimentato, che si sono creati un nuovo interesse per la letteratura contemporanea e una forte produzione di scritture. Abbiamo registrato un cambiamento di linguaggio, di ritmo, di forme, di costruzione in tutti i generi – lo sottolineo, in tutti i generi – praticati dalla nuova letteratura.¹⁹ Sono

¹⁷ Su Elsa Morante si veda il fondamentale libro di Francesca GIUNTOLI LIVERANI, che mi ha aperto a queste considerazioni, *Elsa Morante. L'ultimo romanzo possibile*, Napoli, Liguori, 2008.

¹⁸ Pier Vittorio TONDELLI, *Un week-end postmoderno*, Milano, Bompiani, 1990, p. 196.

¹⁹ Ne fa fede la già citata analisi di Gianluca SIMONETTI, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, op.cit., p. 95. Ma si veda anche Giuseppe ANTONELLI, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni, 2006.

cambiati i generi di riferimento, le tecniche di montaggio, la lingua, i temi, il rapporto con i lettori, i rapporti con gli editori, i rapporti con i media. È cambiato in altre parole il sistema letterario. Dubitiamo ancora che stia avvenendo qualcosa?

Tutto ciò non “dipende” dall’11 settembre, come suggerisce qualcuno,²⁰ ma nemmeno fa seguito a quella data. Andrebbe molto ridimensionata la portata di quell’evento. E in ogni caso un singolo evento può essere un sintomo, un simbolo, un emblema, non una causa. Ma ci sono altri avvenimenti che, come sostengo da anni, sono di portata molto maggiore, lenta e capillare, ma inesorabile, che sono sistematicamente e pervicacemente dimenticati. Il primo è l’avvento delle reti. Non credo che si possa negare che il digitale costituisca un nuovo ambiente culturale in cui siamo immersi. Non è la tecnologia che provoca deterministicamente qualcosa dall’esterno, è la cultura umana stessa che si trasforma, che crea la tecnologia in base a cui trasformarsi. Gli scrittori degli anni Novanta sanno di essere intrisi di tecnologia,²¹ sanno che la loro scrittura è ipermediale, transmediale, crossmediale e lo dichiarano. Sanno che il loro uso della parola convive con la rete, essi stessi vivono nella rete. Sono consapevoli, in profondità, che tecnologia e linguaggio, corpo e storia non possono più essere regimi separati, come anticipava Latour. I segni, i testi, cambiano il loro statuto.

Il concetto di testo ha avuto sfortuna, dopo le sue intensificazioni culturalistiche e strutturaliste, ed è stato archiviato. Invece io credo che ogni comunità umana abbia bisogno di un modello per la trasmissione unitaria, coesa e coerente di segni: cioè di testi. Una società si rispecchia nel modello di testo di cui fa uso. Il testo digitale è stratificato, non è liquido à la Zygmunt Bauman.²² Quindi, per cercare di descrivere il

²⁰ L’11 settembre viene ricordato da Raffaele Donnarumma, come data simbolica indicata da molti per sancire la fine del postmodernismo, nel già ricordato fascicolo di «Allegoria», n. 57, dedicato al tema: «Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmodernismo», p. 7, 27-28; e viene ribadito anche nel questionario agli scrittori, ivi, p. 9 e poi discusso e respinto, come si è detto, da quasi tutti gli intervistati.

²¹ Il che non significa che si possano considerare sullo stesso piano nuove tecnologie (le reti) e i vecchi mass media (televisione, radio). Anche se la condanna assoluta della televisione, che è uno strumento straordinario, appare altrettanto convenzionale e ambigua. Il dibattito è aperto, come mostrerò in seguito.

²² Zygmunt BAUMAN, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000. Per un approfondimento sul modello di testo digitale rimando a Federico PELLIZZI, *Il testo nella rete*, «Testo», gennaio-giugno 2004, n. 47, pp. 87-101; Id., *Dialogism, Intermediality and Digital Textuality*, «IasOnline. Netzkommunikation in ihren Folgen», 29-01-2006,

http://iasl.unimuenchen.de/discuss/lisforen/pellizzi_dialogism.pdf.

presente, è forse meglio trovare metafore più complesse e rappresentative di questa della liquidità, che ha dalla sua solo la suggestività e la facilità. Possiamo anche continuare ad affermare che tutte queste trasformazioni non hanno a che fare con la letteratura, possiamo sostenere che le tecnologie sono solo strumenti, e che il nostro modo di percepire, di immaginare, e di scrivere non ne venga intaccato. Ma un'affermazione simile, credo, ricorderebbe il filosofo peripatetico che osserva con i suoi occhi che nessun fascio di nervi si irradia dal cuore e nondimeno continua a credere, affidandosi ai testi aristotelici, che i nervi partano da lì.

Tornando alla nostra letteratura degli anni Novanta-Duemila, è evidente che sono quindi le diverse sensibilità, le diverse forme, i diversi temi, le diverse intenzioni, i diversi linguaggi, in altre parole le opere realizzate che ci fanno capire che sono intercorsi dei cambiamenti, e non presunti eventi emblematici. Che non sembrino esserci capolavori, in questo nuovo panorama, come molti vanno ripetendo,²³ è in fondo influente. Se ce ne sono, emergeranno. Quello che conta – va ribadito – è quanto queste scritture, se sufficientemente complesse e convincenti, ci dicono di nuovo e sul nuovo. Questa funzione anticipatoria e disvelatrice è ciò che distingue in fondo l'espressione artistica dalle altre forme di espressione. E come anticipavo mi sembra che alcuni di questi cambiamenti possano essere messi in evidenza considerando l'emergenza e la trasformazione di tre temi-cronotopi che sinteticamente possono divenire una chiave di lettura della contemporaneità: il corpo, la morte e la comunità.

Si può cominciare a vedere, nella letteratura italiana degli ultimi decenni, una sorta di continuità ed evoluzione. Gli scrittori dialogano con le proprie opere precedenti, il dibattito letterario – come si è detto – si è completamente rinnovato, prolifera una saggistica che nuovamente cerca di elaborare quadri d'insieme non puramente contingenti. È come se la letteratura italiana contemporanea avesse cominciato a costruire su se stessa. Gli scrittori si leggono tra loro, voracemente. È un fenomeno recente: da molto tempo in Italia mancava una «generazione letteraria», di là dalle promozioni editoriali più o meno fatue e artificiali, che riflettesse seriamente sullo scrivere, sulla letteratura, sul suo ruolo. Si sta costruendo una sorta di storia della letteratura contemporanea dal vivo. È forte anche la consapevolezza di uno iato, da parte degli autori e dei

²³ Raffaele DONNARUMMA, *Introduzione*, «Allegoria», n. 57, gennaio-giugno 2008, p. 8.

lettori, che, come ho mostrato in altra occasione,²⁴ si accentua notevolmente nei primi anni Novanta. Ma come accennavo credo che l'importanza e la portata di questo nuovo sentimento della letteratura siano evidenti non tanto nella dichiarazione di una cesura, quanto nella capacità di riacquisire legami con la letteratura precedente, richiamarla a rapporto. Si possono ormai evidenziare dei veri e propri percorsi d'autore a cavallo di questi anni. Gli autori cominciano a essere di lungo corso, come di lungo corso comincia ad essere la letteratura che praticano. Quindi ritornano sui propri passi, riprendono testi del passato, li richiamano, dialogano con essi. Un esempio di breve corso può essere *Altai* dei Wu Ming, che riprende esplicitamente il romanzo d'esordio del gruppo, *Q*, firmato da Luther Blisset. Un altro esempio può essere Enrico Palandri, che esordisce nel 1979 con *Boccalone*, e pubblica oggi *Fratelli minori*, che si rifà direttamente agli anni e agli ambienti del primo romanzo e, a detta dello stesso Palandri, «chiude un ciclo». Poi Sebastiano Vassalli, autore assai prolifico, che negli anni Novanta pubblica opere assai significative, tra cui *La chimera* (1990), *Marco e Mattio* (1992), e oggi ritorna con quattro libri di racconti e con *Le due chiese*. E infine Antonio Tabucchi, che oggi pubblica *Il tempo invecchia in fretta*, una raccolta di racconti che a mio parere dialoga fortemente con il *Notturmo indiano*.

Credo che possa essere interessante, esaminando questi percorsi, vedere se ci sono tratti forti che accomunano non tanto questi autori così diversi, ma le loro evoluzioni. Quindi proverò qui a esaminare se si colgono in questi ritorni alcuni elementi che ci possano far pensare, per così dire, a una virata comune, a una comunanza di direzione.

Ma prima di accennare ad alcuni di questi autori, volevo prendere in esame brevemente un testo che non va a mio parere liquidato troppo frettolosamente. Alludo al *memorandum* di Wu Ming 1 raccolto con altri testi nel libretto *New Italian Epic*.²⁵ Indubbiamente l'«etichetta», il marchio, il «logo» proposto dall'autore e controfirmato dal gruppo può essere considerato una «patacca», come è stato detto, nel senso che non trova riscontri oggettivi sufficientemente chiari, consistenti e risolutivi nella produzione contemporanea. L'esistenza di una «nebulosa» di testi insistenti e incidenti, etichettabile come «nuova epica italiana» è per lo meno assai discutibile nei suoi riscontri testuali e nei suoi assunti teorici.

²⁴ Federico PELLIZZI, *I barbari, la letteratura e i nuovi media (1994-2007)*, «Cahiers d'études italiennes», *Littérature et nouveaux mass médias*, [Atti del convegno omonimo di Grenoble del 1997], 2010, n. 11, pp. 195-213; precedentemente in «Bollettino '900», 2007, n. 1-2, <<http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2007-i/Pellizzi1.html>>.

²⁵ WU MING, *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009.

Tuttavia il libretto, nel quadro del dibattito recente, va preso in considerazione molto seriamente. L'opera mostra indubbiamente alcuni difetti gravi, ma possiede anche alcuni pregi notevoli.

Il primo difetto è un fraintendimento a cui il testo dà luogo spacciandosi di fatto per un'analisi dello stato della letteratura italiana dal 1993 al 2008,²⁶ mentre a tutti gli effetti è una dichiarazione di poetica, e come tale va letta. E quindi, come tutte le dichiarazioni di poetica, è faziosa e prende in considerazione soltanto le opere funzionali al *grand récit* dell'avvento dell'epica-popular, incarnata dallo stesso Wu Ming e da pochi altri. In effetti chiarisce bene l'impostazione del saggio la frase finale del *memorandum*: «Molte cose stanno accadendo nella letteratura italiana, il New Italian Epic è soltanto una di queste, ma è quella che mi interessa di più, e quella che mi sento spinto a esplorare».²⁷

Un pregio indubbio del libretto è che le riflessioni di Wu Ming 1 raccolgono i frutti di un ampio dibattito avvenuto in rete e in varie altre sedi nel corso del 2008, e che ha avuto molti e qualificatissimi partecipanti; tutte le questioni più importanti, quindi, che hanno contraddistinto le scelte letterarie di questi anni, sono toccate o prese in esame. Ad esempio, per dirne una, il *memorandum* pone la questione della cesura, netta, di questo ultimo quindicennio. Risibile, davvero, stabilire se la cesura sia nel 1993, nel 1989 o nel 2001. Wu Ming 1 ammette che certe cose erano nell'aria.²⁸ E dunque, pressappoco, siamo tutti d'accordo. Un altro autore che ha detto cose serie a questo proposito, del tutto snobbato, come è costume della società letteraria, è Alessandro Baricco.²⁹ Anche in quel caso, Baricco cercava un'ancora simbolica: Google, 1996-1997. Possibile che non riusciamo a mettere

²⁶ L'autore ricorre a un espediente narrativo per porre al centro le questioni poste da NIE come "caso" internazionale, come emergenza oggettiva: i trentamila download, il crescere del testo con i contributi degli scrittori e dei cervelli in fuga, il moltiplicarsi degli incontri, l'approdo al supporto cartaceo. Conseguentemente, nella «Premessa», le considerazioni del *memorandum* sono presentate come un'evidenza, e non come considerazioni o proposte di un autore o di un gruppo. Si usa la terza persona, come se il *memorandum* parlasse la lingua dell'oggettività, rappresentasse le tavole della legge della letteratura contemporanea.

²⁷ WU MING, *New Italian Epic*, op. cit., p. 126.

²⁸ WU MING 1, *Wu Ming / Tiziano Scarpa: Face Off*, Intervento pubblicato in tre puntate settimanali sul sito «Il Primo Amore» a partire dal 16-03-2009, ora nel sito ufficiale dei Wu Ming, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/Wu_Ming_Tiziano_Scarpa_Face_Off.pdf>, p. 21.

²⁹ Alessandro BARICCO, *I barbari*, Roma, La biblioteca di Repubblica, 2006. Il libro raccoglie gli interventi di Baricco in trenta puntate pubblicati ne «La Repubblica», dal 12 maggio al 21 ottobre 2006.

tutto insieme? Che non riusciamo a considerare tutto ciò – in un arco temporale meno puntiforme – come «sintomo», nel senso in cui usava questa parola Enzo Melandri: il segno corporeo di una disfunzione?³⁰ Troviamo in queste disfunzioni il nostro corpo, il nostro essere in questo tempo molto problematico, che «invecchia in fretta», per parafrasare Tabucchi.

Va detto anche che la maggioranza degli altri autori contemporanei non mi sembrano inclini, anche se ben consapevoli della cesura, a una retorica del nuovo, del dopo, dell'oltre, o, addirittura in inglese, come nel titolo dei Wu Ming, del *new*. Anzi, la letteratura di questi anni sembra forse rimuginare sull'intera tradizione letteraria, giacché ricostruisce un tempo lungo anche rispetto a se stessa, e perfino rivisita, pulisce, e direi asciuga la recente tradizione postmodernista.

Il *memorandum* possiede però altri pregi. Ad esempio pone proprio la questione del corpo, del «gettare il proprio corpo» nella mischia. C'è stato in effetti un interessante dibattito, a questo proposito, tra Wu Ming 1 e Tiziano Scarpa su Roberto Saviano, sul mettersi in gioco, sul metterci la faccia e sui suoi rischi rispetto non tanto all'autoconservazione, ma alla salvazione della propria scrittura, alla conservazione della propria autonomia. La disputa, avvenuta in rete, è rivelatoria di un vero cambiamento di prospettiva dell'intera letteratura odierna, di là dalle singole posizioni, e vale la pena ripercorrerne alcune battute.

Tiziano Scarpa sostiene³¹ che il Saviano televisivo, censurato dai Wu Ming, è in effetti una manifestazione di quel fenomeno della transmedialità, descritto da Henry Jenkins³² e sul quale i Wu Ming insistono molto.³³

Scrive Scarpa:

Roberto Saviano ha proseguito la scrittura di *Gomorra* con alcuni atti transmediali. Le apparizioni in televisione, il discorso in piazza a Casal di Principe nel settembre del 2006 (a cui hanno fatto seguito le minacce camorristiche, l'appello di intellettuali e politici e l'assegnazione della

³⁰ Enzo MELANDRI, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Bologna, il Mulino, 1968; riedizione con un saggio introduttivo di Giorgio Agamben, Macerata, Quodlibet, 2004, p. 12.

³¹ Tiziano SCARPA, *L'epica-popular, gli anni Novanta, la parresia*, «Nazione indiana», 4 marzo 2009, <<http://www.nazioneindiana.com/2009/03/04/1%E2%80%99epica-popular-gli-anni-novanta-la-parresia/>>.

³² Henry JENKINS, *Cultura convergente*, prefazione di Wu Ming, Milano, Apogeo, 2008

³³ WU MING 1 e WU MING 2, *Prefazione a «Cultura convergente» di Henry Jenkins*, <<http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/culturaconvergente.htm>>.

scorta di polizia) secondo me sono prosecuzioni transmediali di *Gomorra*, sono sviluppi del suo libro su altri media, non solo in quello televisivo, ma anche nel medium comizio (che è stato ulteriormente medializzato su giornali e televisioni, e Roberto Saviano non poteva non esserne conscio). Sono quegli atti che, per di più, hanno innescato una diffusione clamorosa del testo-*Gomorra*, che a quel punto è divenuto transmedialmente inscindibile dalla persona Roberto Saviano e dalle sue uscite pubbliche, dal vivo e sui media. Ebbene, questi atti sono stati possibili, e sono risultati tanto più inauditi ai suoi concittadini e a tutta l'Italia e al mondo intero, perché Roberto Saviano ci ha messo il nome e cognome familiare con il quale era conosciuto in quei luoghi fin dalla nascita, ci ha messo la sua faccia, ci ha messo la sua voce e il suo corpo. Hanno avuto un peso politico e sociale impressionante perché Roberto Saviano è andato a dire quelle cose in faccia ai suoi conterranei e ai camorristi con il suo io (prima dicendone alcune con il suo libro e poi altre di persona, e le due cose transmedialmente hanno costituito un'*opera convergente*), perché era di quella terra, perché ha raccontato cose che lo coinvolgevano.

E ancora: «Il nome proprio, l'io, le nostre facce non sono semplicemente vanità, esibizione, narcisismo: sono la nostra implicazione nel linguaggio». ³⁴

Risponde Wu Ming 1:³⁵

Dall'ottobre 2006 a oggi, la storia di Saviano è la storia di un dirottamento. La voce di Saviano è stata dirottata come si fa con gli aeroplani. La voce e il volto. – Dirotta sul simbolo! Saviano è un "personaggio", non più uno scrittore. Come scrittore è esautorato, sovradeterminato dalla Causa che rappresenta e incarna.

Saviano è un simbolo, e non uso la parola a caso. Intendo dire che è bloccato nel suo divenire, è fermo, è una fotografia, un esempio non contagioso da contemplare passivamente. L'opera *Gomorra* ha in sé tutto un divenire, si è appena iniziato a rifletterci sopra; l'autore Saviano, invece, è zavorrato dal peso del simbolo.

E prosegue:

³⁴ Tiziano SCARPA, *L'epica-popular, gli anni Novanta, la parresia, op. cit.*

³⁵ WU MING 1, WU MING / TIZIANO SCARPA: *Face Off, op. cit.*

Dev'essere ben chiaro che Saviano non può comportarsi in altra maniera: ha davvero bisogno di questa ossessionante presenza pubblica, di questo overstatement di solidarietà anche pelosa, perché gli garantisce incolumità. Il paradosso è che, dietro il cordone sanitario, lo scrittore svanisce e resta solo il testimonial. È inevitabile, si pensi a Rushdie: per molto tempo non si è più parlato dei suoi libri, ma soltanto del pericolo che correva dopo la Fatwah. Solo negli ultimi anni Rushdie si è ri-conquistato come scrittore. La coperta è corta, anzi, cortissima: salvarsi la pelle o salvarsi la voce? Chi di noi non sceglierebbe la pelle? Intanto, meglio afoni che morti. Poi, si vedrà.

Scarpa usa per Saviano il concetto foucaultiano di *parresia*, rievocato da Carla Benedetti per Pasolini,³⁶ in opposizione al luogo comune dell'*impasse* dell'intellettuale nel mondo della comunicazione, dell'impossibilità dell'impegno, e della pericolosità dei *mass media*.³⁷ E quindi avanza una critica alla strategia dell'anonimato scelta dai Wu Ming:

Senza nomi propri, senza facce, senza corpi, senza io, senza storia personale messa in pubblico e condivisa socialmente, possiamo compiere un minor numero di atti linguistici, o compierne di meno potenti, possiamo fare meno cose con le parole, e in certi casi addirittura non possiamo compiere azioni politiche incisive: diminuiamo o annulliamo la forza parresiasica delle nostre parole». E prosegue: «Il caso di Roberto Saviano, secondo me, potrebbe far riflettere i Wu Ming su quelle che sono state le loro opzioni culturali sull'identità e sulla presenza mediale. Naturalmente non sono loro gli unici responsabili di una certa cultura dell'anonimato, della pseudonimia, della “nessunanza” che ha affascinato una fetta della rete, ma credo che, prima come individui lutherblissettiani negli anni Novanta, poi come nome collettivo Wu Ming (mi viene da dire “nome semicomune di persona”), appellativo umbratile in cui le individualità tendono a dissolversi intercambiabilmente (l'iperattivo Wu Ming 1 fa parzialmente eccezione), hanno promosso una pratica e un esempio che a mio parere non si è dimostrato il migliore possibile per una politica dell'intervento attivo.³⁸

Wu Ming 1 risponde rivendicando la scelta del gruppo, che «“suicidato” il progetto Luther Blisset», sceglie in realtà una marca autoriale forte, di gruppo, un nome d'arte collettivo, molto lontano dalla

³⁶ Carla BENEDETTI, *Il tradimento dei critici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 113 e ss.

³⁷ Posizioni rappresentate da Alfonso BERARDINELLI, *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, Torino, Einaudi, 1997.

³⁸ Tiziano SCARPA, *L'epica-popular, gli anni Novanta, la parresia*, op. cit.

“nessunanza” che viene loro attribuita da Scarpa: «Wu Ming è una band. Al pari di tutte le band è al contempo un laboratorio, un’officina, una bottega artigiana». Wu Ming 1 rivendica anche il fatto che la faccia, il corpo, la presenza «sulla strada» i Wu Ming ce li mettono al massimo grado. E rovesciano la critica di Scarpa analizzando la strategia autoriale di Scarpa stesso, definita «della presenza-esibizione». Non è stizzoso ribaltamento, ma riflessione pacata, basata sui testi e sui documenti, e perfino su una rassegna sintetica – ridotta a un esempio – della critica. Ma il punto non è questo. Mi preme rilevare che in queste tre strategie (Saviano, Wu Ming, Scarpa), ci sono molti elementi in comune. Di là dalle scelte differenti, tutte discutibili, e al tempo stesso tutte suffragate da ragioni ponderate, tutte in qualche modo “sperimentali”, soprattutto emerge che in comune viene posto un problema, che riguarda il ruolo della scrittura, della letteratura nel mondo di oggi, affrontato in un modo che è mille miglia lontano dalle dispute sul ruolo dell’intellettuale di mezzo secolo fa e dalle sue viete riproposizioni d’oggi, in genere nella più assoluta ignoranza di come funziona la rete (e perfino la televisione). Lo stesso Wu Ming scrive: «Quella di Scarpa è una risposta alle stesse domande a cui anche noi Wu Ming cerchiamo di rispondere. Lo facciamo con una prassi che appare opposta alla sua, persino inconciliabile. Ma è davvero inconciliabile, oppure – come ho scritto sopra – si tratta di uno zig-zag che affianca uno zag-zig? Come ho già fatto notare, le due prassi si intersecano nell’aspetto dell’incontro diretto coi lettori, della dimensione “on the road”, delle lunghe *tournées* su e giù per l’Italia».

Valeva la pena di soffermarsi su questo dibattito (qui compendiato, ma in realtà molto più ricco), per mostrare innanzitutto come la rete, a differenza di quello che viene ripetuto spesso, può essere un’*agorà* di alto livello. È anzi il luogo dove si è trasferito in gran parte il dibattito letterario, e dove, nonostante i linciaggi, le discussioni *ad personam*, e le distorsioni – come se non esistessero anche fuori dalla rete – si è creata una comunità di lettori, critici, scrittori pronti ad affrontare con uno sguardo rinnovato quello che succede nella lingua, nella letteratura e nella storia. Se il canone letterario proposto da Wu Ming 1 è del tutto «manchevole», come dice Tiziano Scarpa, o più che altro è una forzatura evidente, è anche vero che la freschezza delle argomentazioni di Wu Ming 1 suscita riflessioni profonde sulla letteratura di oggi e di ieri. È vero che la riflessione di Wu Ming 1 ha il difetto di non confrontarsi con il dibattito teorico antico ma anche recente su alcuni temi che pure stanno al centro del *memorandum*, come il concetto di allegoria o di epica. Sono concetti che hanno attraversato tutto il Novecento, ma Wu Ming 1, a parte qualche saltuaria citazione, salta a

piè pari l'annoso dibattito. Operazione sicuramente suggestiva, d'autore, e che può essere produttiva come il rasoio di Occam, ma che in questo caso rende deboli, angusti o generici alcuni snodi del suo pensiero. Tanto che "epica", nel senso da lui adottato, può essere agevolmente sostituito in certi casi con "letteratura" o "racconto", l'allegoria è prerogativa di tutta la letteratura di qualche valore, e gli UNO sono la realtà attuale del romanzo, polifonico, esoletterario e *transgender*. Le sue idee sull'intertestualità e sulla retorica sono pane comune per chi è uscito dalle aule bolognesi. Eppure ciò che è nuovo è la volontà di mettersi in discussione radicalmente, con forza, acutezza e caparbietà. È la voglia di discutere di letteratura. È da cinquanta anni che in Italia non si discute di letteratura in questo modo. E si tocca la morte non soltanto perché Saviano davvero rischia la pelle, ma perché è il limite esoletterario assoluto della letteratura, e lo si sente, lo si palpa nelle opere di questi anni. E quando la letteratura ci va a sbattere, secondo me è un bene (per la letteratura, non per i morti).

E allora anche il *memorandum* è un sintomo di ciò che sta avvenendo: una nuova dimensione del dibattito pubblico, l'idea di una letteratura che parla di un noi, la vicinanza non più ornamentale, ma nemmeno mistica, alla consapevolezza della morte. Non tanto quella esistenzialistica, generica, ma ai morti che si affollano nella cronaca, alla morte – non maya ma banalmente prevedibile col senso comune³⁹ – dell'umanità stessa.

Sto esaminando da un po' di tempo queste ossessioni della contemporaneità – il corpo, la morte, la comunità – in varie opere recenti di autori di differenti generazioni. Ho parlato in varie sedi di Antonio Franchini, Edoardo Albinati, Marco Paolini, Alessandro Schwed, Clara Sereni, Tiziano Scarpa, Daniele Del Giudice, Sandro Veronesi, e altri.

La prospettiva su cui mi muovo qui è, come dicevo, quella della comparazione di vecchie e nuove opere, per mettere in evidenza eventuali scelte simili, eventuali virate comuni.

Vediamo innanzitutto che l'ultimo libro di Tabucchi dialoga, in modo scanzonato, soprattutto con il *Notturmo indiano*,⁴⁰ ma anche con i suoi primi romanzi, *Piazza d'Italia* (1975) e *Il piccolo naviglio* (1978), e altri testi degli anni Novanta, come *Sostiene Pereira* (1994), *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997) e anche con *Tristano muore* del

³⁹ Nell'accezione di Raffaele LA CAPRIA, *La mosca nella bottiglia. Elogio del senso comune*, Milano, Rizzoli, 1996.

⁴⁰ Per citare alcuni motivi comuni: l'insonnia, la notte, il viaggio, il doppio, la guida, la colpa.

2004. Ma, come sempre in Tabucchi, il dialogo si fa fitto con molti altri testi. *Il tempo* a ben vedere è innanzitutto un dialogo con il moderno, anzi con il modernismo, con il romanzo modernista. Il primo racconto sembra una parafrasi di Virginia Woolf (*Gita al faro*), non solo per l'impiego massiccio del flusso di coscienza, ma anche per la modalità della percezione, nei passaggi dalla vista al ricordo, dall'oggetto al nome, dal dire all'immagine. Il secondo racconto è all'insegna di Palazzeschi (*La fontana malata*), ma si cita Kafka – proprio il Kafka a cui Vassalli dice ciao –⁴¹ e che è motivo di irritazione per il personaggio: «letteratura, ancora letteratura»,⁴² e Moravia (p. 31). Citazioni sempre celate ma in effetti esplicite. E poi si cita Aragon (p. 81), e Brecht (p. 93). Una vena scanzonata e giocosa convive con una nota greve e tetra. La presenza del corpo è ossessiva:

E perché il perché se lo chiedeva proprio ora, in quel luogo che non le apparteneva, in quella piana desolata avvolta nel caldo dell'agosto? Forse perché Greta, che aveva due anni meno di lei, aveva prodotto due magnifici figli? Pensò esattamente questa parola: prodotto, e se ne pentì, le parve oscena, però allo stesso tempo ne intuì l'intima verità, che è la verità della carne, perché il corpo produce, e la carne riproduce se stessa, trasmettendosi, allorché essa è viva, con gli umori vitali che le circolano dentro, quando c'è l'acqua, quel liquido amniotico che dentro la placenta nutre il minuscolo testimone che ha ricevuto la trasmissione della carne. L'acqua. Le sembrò di capire che tutto dipendeva dall'acqua e non poté fare a meno di chiedere se al suo corpo mancasse l'acqua [...].⁴³

Anche la presenza della morte è ossessiva, e potrei mostrare agevolmente che compare ogni due o tre pagine. È presente pervasivamente nel secondo e nel quarto racconto,⁴⁴ ma ritorna nel tessuto di ogni racconto, come una specie di tono di fondo: «un giorno la macchina si ferma e il respiro finisce», «è tutto sparito, tutti evaporati, marameo», «quella canzone non la cantava più nessuno, quelli che la

⁴¹ «*Ciao Kafka* è stato scritto nell'estate del 2004. Improvvisamente mi ero reso conto che i grandi autori del secolo precedente: i Kafka i Joyce, i Musil, i Céline, i Gadda, pur continuando a dirci molte cose della condizione umana, avevano cessato di essere "moderni". Bisognava avventurarsi sul filo di un'altra modernità, ancora più indecifrabile e paurosa di quella che era stata affrontata dai classici del primo Novecento. Bisognava tentare, ancora una volta, di essere "assolutamente moderni": a modo nostro, e non alla maniera dei nostri maggiori». Sebastiano VASSALLI, *La morte di Marx e altri racconti*, Torino, Einaudi, 2006, p. 187.

⁴² Antonio TABUCCHI, *Il tempo invecchia in fretta*, Milano, Feltrinelli, p. 30

⁴³ Ivi, p. 21.

⁴⁴ Ivi, *Clof, clop, cloffete, cloppete*, pp. 29-51; *Morte a Tavola*, pp. 81-99.

cantavano erano tutti morti», «c'era un silenzio d'oltretomba», «ora che lui non è più tra noi», «nella casa di amici che non hai conosciuto, sono morti presto»,⁴⁵ e si potrebbe continuare.

Come dice Bauman siamo lontani dall'«essere-per-la-morte» heideggeriano,⁴⁶ non c'è enfasi o mistica della morte: è la morte come dato, una morte incontrata, una morte fenomenica. Anche se va aggiunto che siamo lontanissimi anche dalla morte reversibile dei videogiochi. Questo è l'*altro lato* della morte spettacolarizzata e resa indifferente, è una morte che, se dobbiamo trovare un metagenere di riferimento, è quella della tragedia. E anche quando è carnevalizzata – marameo – fa parte di quel carnevale che, bachtinianamente, è più vicino al tragico che al comico. E come tale conserva tutta la sua ambiguità e inaccettabilità, non è una morte già giudicata, epicamente orizzontalizzata.

È un paradosso del corpo, che sarà, come vuole ancora Bauman, «l'ultimo rifugio e santuario di continuità e durata»,⁴⁷ ma proprio per questo è un corpo che torna a fare esperienza della morte. Bauman accosta la percezione del corpo e la percezione della comunità, due prevedibili forme di reazione e resistenza all'«accelerata “liquefazione” della vita moderna». ⁴⁸ E accosta la comunità, sulla scorta di Hobsbawm, Young, e altri, al tentativo di costituzione di un'elusiva e malcerta identità. Ma si trascura di dire ancora una volta che la comunità non è più una, e non aspira a divenire un «paradiso sicuro». Ognuno di noi fa parte di molte comunità, in cui si costituiscono identità provvisorie, aperte e «volatili», come dice Bauman, ma queste si intersecano tra loro in strutture cognitive, non istituzionali e protettive: sono strutture sempre dipendenti dalla *responsabilità* individuale, ossia si mantengono in base alle risposte che l'individuo dà nella singola comunità così come nel tessuto – di nuova costituzione – delle comunità intercomunicanti e stratificate. Nella provvisorietà si trova forse un omaggio al credo moderno dell'incompiutezza, dell'adattabilità dell'uomo, ma nella pluralità e nella differenza c'è qualcosa che ricorda un certo orizzonte del postmodernismo.

È proprio questo tempo, che «invecchia», anzi è già vecchio nell'invecchiare. È di lungo corso, è un tempo diverso da quello grottesco di Fukuyama, è un tempo che ha memoria e durata, anche se

⁴⁵ Ivi, rispettivamente alle pp. 118, 119, 121, 131, 135, 147.

⁴⁶ Zygmunt BAUMAN, *Il disagio della postmodernità*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 212.

⁴⁷ Zygmunt BAUMAN, *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 215.

⁴⁸ Ivi, p. 198.

invecchia «in fretta», e dove non tutto è equivalente. È storia, è un tempo che ci accomuna.

Si discute sul concetto di “realtà”. Su quanto le opere di questi anni siano *realiste*. Mi sembra un problema mal posto. La forza della letteratura di questi anni è proprio la costituzione di un mondo fantastico,⁴⁹ anche se si parla indubbiamente spesso di fatti accaduti e di persone reali. Il «realismo» di queste opere non sta tanto nella rappresentazione del mondo come si presume che sia, nella sua riproduzione sul piano evenemenziale, descrittivo o simbolico, quanto piuttosto nel tentativo di comprendere le sue strutture cognitive, emozionali, linguistiche, di potere, e di mettere a fuoco o di inventare le forme della sensibilità contemporanea. Qui sta la sua valenza creativa e innovativa. È una scrittura che si apre al tempo, ma non per raffigurare un presunto reale, piuttosto per ricostruire un’identità. Franchini, Paolini, Schwed, Meneghello, Rigoni Stern, Saviano, Janeczec, Sereni, Pennacchi parlano certo di fatti accaduti, ma per ricostruire un orizzonte immaginale comune, un patto di linguaggio, proporre porzioni provvisorie di un «noi» possibile, proiettare identitemi nella scrittura. Si tratta di ristabilire, come diceva Scarpa, «la nostra implicazione nel linguaggio».⁵⁰

E forse capostipite vero di tutto questo è Primo Levi, nel suo tentativo di raccontare l’indicibile, di ricostruire l’universo comune di linguaggio a ridosso della storia. *Se questo è un uomo* è una testimonianza storica? Non solo. È un romanzo “realista” o “neorealista”? Per nulla. È un’allegoria, un dire le cose altrimenti.⁵¹

⁴⁹ Dice Alessandro Schwed, nella *nota dell'autore* premessa a *Mio figlio mi ha aggiunto su facebook*: «I fatti di questo libro non riguardano la realtà, ma un mondo parallelo»; Alessandro SCHWED, *Mio figlio mi ha aggiunto su facebook*, Napoli-Roma, L’ancora, 2010, p. [6].

⁵⁰ Tiziano SCARPA, *L’epica-popular, gli anni Novanta, la parresia, op. cit.*

⁵¹ Altro punto di riferimento, oltre al già citato Pasolini – di là dalle sue diagnosi sul corpo –, almeno per una ricognizione del ruolo immaginativo della letteratura, può essere il Leonardo Sciascia dell’*Affaire Moro* e della *Scomparsa di Majorana*. Nella *Scomparsa*, che si conclude tra le tombe di un cimitero, si legge: «In tutto è [...] “razionale” mistero di essenze e risposdenze, continua trama – da un punto all’altro, da una cosa all’altra, da un uomo all’altro – di significati: appena visibili, appena dicibili»; e ancora: «abbiamo avuto, al di là della ragione, la razionale certezza che, rispondenti o no a fatti reali e verificabili, quei [...] *fantasmi di fatti* che convergevano su uno stesso luogo non potevano non avere un significato». Leonardo SCIASCIA, *La scomparsa di Majorana*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 75-76, corsivo mio. Ma proprio su Sciascia vale ricordare la polemica del 1993, dopo la pubblicazione de *Il cigno* di Sebastiano Vassalli, riguardo all’accusa di omertosità nei confronti di Sciascia e altri scrittori siciliani sulla mafia. Si veda a questo proposito Velania LA MENDOLA, «L’onorevole» e il «giullare di provincia». *Incontro e scontro*

Anche nel Tabucchi del *Tempo* i richiami al reale sono continui, come nella carrellata di fotografie dell'ultimo racconto, una delle quali è una citazione diretta del *Notturmo*.⁵² Non manca un richiamo anche qui a un emblema-simbolo della cesura, il muro di Berlino: «Era lì, solido, concreto, segnava un confine, marcava la vita, dava la sicurezza di un'appartenenza. Grazie a un muro uno appartiene a qualcosa, sta di qua o di là, il muro è come un punto cardinale, di qua c'è l'est, di là l'ovest, sai dove sei». ⁵³ E a ben vedere anche questo brano è un'allegoria in negativo del tempo presente, del mondo che muta, del mondo della pluriappartenenza e dell'incertezza, al cospetto di un corpo attonito, quello di Renate, che rappresenta come in *Good Bye Lenin* di Wolfgang Becker⁵⁴ il grumo di un tempo invecchiato in fretta, in cui «siamo tutti morti». ⁵⁵

Nella cornice del *Tempo*, la piccola nota finale tabucchiana, una specie di firma d'autore, non manca un riferimento alla realtà: «Alcune di queste storie, prima di trovare esistenza nel mio libro, sono esistite nella realtà». ⁵⁶ Anche questo è un richiamo al *Notturmo*, anche se qui la cornice è più sommessata, posta alla fine e fuori numerazione di pagina.

Quello di Tabucchi è un libro a sfondo tragico, eppure profondamente ironico. L'ironia non è la stessa di sempre, non è un'ironia del possibile, del gioco intellettuale, anche se forse l'ironia tabucchiana non è mai stata del tutto un'ironia dell'irrealtà o della possibilità, ma piuttosto della potenzialità. Nel *Tempo* è un'ironia incarnata, aderente alla storia e al quotidiano, come nel racconto *Nuvole*.⁵⁷

letterario tra Sciascia e Vassalli, «Microprovincia», n. 49, gennaio-dicembre 2011, pp. 191-205.

⁵² Antonio TABUCCHI, *Il tempo invecchia in fretta*, cit. pp. 155-179. La foto immaginata è quella relativa ai fatti di Genova del 2001, che richiama un punto chiave del *Notturmo*: la foto in due tempi del giovane sudafricano colpito da un poliziotto («Méfiez-vous des morceaux choisis»). Antonio TABUCCHI, *Notturmo indiano*, Palermo, Sellerio, 1984, pp. 101-102.

⁵³ Antonio TABUCCHI, *Il tempo invecchia in fretta*, op. cit., p. 87.

⁵⁴ *Good Bye Lenin*, regia di Wolfgang Becker, soggetto e sceneggiatura di Wolfgang Becker e Bernd Lichtenberg, Germania, 2003.

⁵⁵ «Lo scudo stellare con armi nucleari, pretendeva l'Americano. Contro chi?, ridacchiò, contro chi?, contro di noi che siamo tutti morti? C'era una fotografia dell'Americano su un podio, accanto a una bandiera. Doveva avere un cervello non più grande di un ditale, come diceva la canzoncina francese». Antonio TABUCCHI, *Il tempo invecchia in fretta*, op. cit., pp. 89-90.

⁵⁶ Ivi, p. [187].

⁵⁷ Ivi, pp. 55-77.

Non siamo mai stati postmoderni. Corpo, comunità e morte nella letteratura italiana dopo gli anni Novanta

La citazione, anche quando è interna, è un'operazione di confronto autentico, non è ornamentale o manieristica. *Clof, clop, cloffete, cloppete* non è forse uno shock cognitivo, un cambio di orizzonte? Le gocce diventano quelle della morfina di un malato terminale. Il *Notturmo* non è forse richiamato in presenza, come in una sorta di bilancio letterario? Le citazioni dirette sono almeno venti.

Inutile dire che proprio nel continuo richiamo al *Notturmo* si svela la grande distanza, la virata di cui parlavamo.

Certamente il protagonista di *Notturmo indiano* è un turista e non un pellegrino, secondo la nota distinzione di Zygmunt Bauman:

Il turista decide raramente in anticipo quanto tempo fermarsi nel luogo dove si trova. Ancora più raramente gli capita di fissare in anticipo il luogo del prossimo soggiorno. Nella vita del turista l'importante è viaggiare, non dove andare. Diversamente dai pellegrini, questi suoi predecessori, il turista non considera gli accampamenti dove si ferma come tappe di un percorso prestabilito; non ha una meta finale capace di trasformare in tappe le soste successive, neanche la strada stessa ha un termine prefissato. Le uniche volte che i luoghi di sosta successivamente visitati assumono l'aspetto di un *itinerario* è quando il turista si guarda indietro frugando nei recessi della *memoria*, e scopre nel suo percorso *una logica che non aveva guidato i suoi passi* nel corso del viaggio stesso. Durante il suo svolgersi il viaggio non ha davanti a sé una meta definitiva capace di conferire un senso a ciò che accade. Ogni frammento di viaggio, come ogni opera d'arte moderna, deve essere in un certo senso semanticamente autonomo e fornire esso stesso la chiave per decifrare il proprio senso.⁵⁸

Nel *Tempo* i protagonisti non sono né turisti né pellegrini. Sono gettati nel tempo. Il corpo nel *Notturmo* è visto attraverso molteplici veli, è occultato e sopraffatto dalla dimensione onirica. Quando compare, compare sotto le sembianze di un mostro decifrato a poco a poco.⁵⁹ E un tempo comune non compare affatto. La temporalità del *Notturmo* è senza luogo, nonostante la proliferazione dei luoghi, anche reali. È un tempo indefinito, che potrebbe anche non essere.

Anche Tabucchi, che ammicca e si diverte sul postmodernismo («fece aggiungere ketchup, davvero postmoderno, che era una parola che si diceva dappertutto»),⁶⁰ è in fondo a sua volta un postmoderno di

⁵⁸ Zygmunt BAUMAN, *Il disagio della postmodernità*, op. cit., pp. 99-100.

⁵⁹ Antonio TABUCCHI, *Notturmo indiano*, op. cit., p. 66.

⁶⁰ Antonio TABUCCHI, *Il tempo invecchia in fretta*, op. cit., p. 89.

transizione. E dunque sicuramente hanno proliferato «postmodernismi da quattro soldi», come dice Wu Ming 1,⁶¹ ma forse si è prodotto anche qualcosa di più serio. Ci si rende conto che alcune sperimentazioni di ciò che si è etichettato a volte frettolosamente come postmodernismo anticipavano veramente alcuni aspetti del tempo presente, e forse non sono tutte da buttare. Oltre a ciò a cui abbiamo già accennato, vorrei almeno sottolinearne due: innanzitutto la diffidenza, e poi l'idea di una realtà molteplice. Come ha scritto Bertrand Westphal: «Per molti, il postmodernismo è rifiuto di ogni processo mimetico. Ma non è del tutto vero: il “realismo” nella sua versione postmoderna, in effetti, non consiste più nel rappresentare *la* realtà, mira invece a evidenziare la coesistenza di molteplici, infinite realtà». ⁶² Anche il disimpegno, se si guarda in prospettiva, non è un dogma del postmodernismo, ma una sua impossibilità contingente, come mostra anche il recente volume a cura di Pierpaolo Antonello e Florian Mussgnug.⁶³

Se la realtà compare massicciamente, non è quella bistrattata della «leggibilità non impervia», magari attribuibile anche al *Sostiene Pereira*: qui è difficile, molteplice, non visibile. Il rapporto con la storia contemporanea – con la comunità – è necessario ma non univoco, è obliquo, sempre mediato dal linguaggio, spesso casuale, e non sempre desiderato.

Con impostazione assai differente, qualcosa di simile nella sostanza – nella virata – avviene anche nell'ultimo Vassalli e nell'ultimo Palandri. Ma vorrei prima citare il titolo di un libro di Anna Negri, regista, che fa parte del filone memorialistico e autobiografico che ha preso piede negli ultimi anni. È un titolo che mi pare emblematico di un certo rapporto attuale con la storia, appunto: *Con un piede impigliato nella storia*.⁶⁴ C'è un piede soltanto, ma c'è. E il racconto, anche se è individuale e anche se – e forse proprio per questo – non è quello di tutti e di ciascuno, come potrebbe essere in un romanzo di Fabio Volo, è il racconto di una generazione intera, di una generazione di mezzo, di un «noi» toccato dalla morte.⁶⁵

Non c'è pienezza, non c'è epicità, non c'è giudizio, c'è soltanto questa necessità non intenzionale di essere dentro la storia, e la

⁶¹ WU MING, *New Italian Epic*, op. cit., p. 63.

⁶² Bertrand WESTPHAL, *Postmodernismo e letteratura*, in *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, a cura di Gian Mario ANSELMINI, Milano, Bruno Mondadori, 2001, pp. 311-338, a p. 320.

⁶³ *Posmodern «impegno». Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, a cura di Pierpaolo ANTONELLO e Florian MUSSGNUG, Bern, Peter Lang, 2009.

⁶⁴ Anna NEGRI, *Con un piede impigliato nella storia*, Milano, Feltrinelli, 2009.

⁶⁵ Si vedano ad esempio le pagine finali, Ivi, pp. 266-267.

responsabilità nasce quasi oggettivamente, da questo essere «dentro», dall'averne uno sguardo e un corpo omodiegetico *obtorto collo*.

Per un riscontro sulla virata di Vassalli e Palandri vorrei solo compiere un breve esame delle soglie cognitive del racconto. Le soglie cognitive a cui mi riferisco sono gli *incipit* e gli *explicit*, che collocano la narrazione in una precisa dimensione spaziotemporale e assiologica, danno le coordinate, o se vogliamo gli indizi, del cronotopo che viene costruito nella narrazione e in cui abitano i personaggi.

Anche in Tabucchi le soglie del *Notturmo* e del *Tempo* sono contrapposte.⁶⁶ Nelle soglie, ad apertura di pagina, si colgono profonde differenze nella concezione della temporalità che presiede alla narrazione. Il *Tempo* si apre con una profondità temporale concreta, declinata al passato («Gli ho chiesto di quei tempi, quando eravamo così giovani [...]»⁶⁷) e si chiude con una proiezione al futuro («non era il già visto che lo inghiottiva in un passato mai vissuto, era lui che lo stava catturando in un futuro ancora da vivere»).⁶⁸ Il *Notturmo* si apre invece con una cornice che confonde i piani temporali, e il primo capitolo con un presente visivo, immediato, da cui si estende, soggettivamente, un passato dai contorni – come si è detto – indefiniti, e si chiude, nell'ultimo capitolo, con una «chiave nella porta».⁶⁹ I cronotopi dominanti sono caratterizzati da luoghi chiusi (taxi, alberghi, camere, ristoranti, stazioni), mentre quelli del *Tempo* sono preferibilmente luoghi aperti, o comunque in continuità con luoghi aperti, abitati, dove si deposita la memoria collettiva. La temporalità del *Tempo* esce dal testo, mentre quella del *Notturmo* implode *en abyme*.

Per Vassalli il discorso è anche più complesso. Manco a farlo apposta *Le due chiese* (2010) comincia con una cornice che cerca di inquadrare la storia nelle sue coordinate spaziotemporali e assiologiche, e con un morto nella neve macchiata di sangue. *La chimera* (1990) cominciava invece con una cornice dedicata al nulla, e con una bambina abbandonata. Ma di là da questa prima evidenza, non probante di per sé, va subito detto che in una lettura comparata della *Chimera* e delle *Due chiese* – che un autore che pure ho citato, Raffaele La Capria,

⁶⁶ Va tenuto presente che si tratta di due opere apparentemente disomogenee (romanzo breve e racconti), ma accostabili non solo per la fitta rete intertestuale, ma anche perché il *Notturmo* ha una struttura modulare e il *Tempo* si presenta come opera organica incorniciata (dal titolo, che non appartiene a nessuno dei racconti, e dalla nota finale).

⁶⁷ Antonio TABUCCHI, *Il tempo invecchia in fretta*, op. cit., p. 11.

⁶⁸ Ivi, p. 171.

⁶⁹ Antonio TABUCCHI, *Notturmo indiano*, op. cit., pp. 13 e 109.

definirebbe sprezzantemente «una partita contabile»⁷⁰ – si coglie un forte elemento di continuità, che sembrerebbe smentire quanto si sta dicendo. Invece tale continuità è proprio la base per rilevare meglio le differenze che interessano a noi. Abbiamo visto che Vassalli ha dichiarato che forse si può provare a raccontare il presente.⁷¹ Era un ripensamento rispetto a quanto affermato proprio nella *Chimera*: «Guardando questo paesaggio, e questo nulla, ho capito che nel presente non c'è niente che meriti di essere raccontato. Il presente è rumore: milioni, miliardi di voci che gridano, tutte insieme in tutte le lingue e cercando di sopraffarsi l'una con l'altra, la parola "io". Io, io, io... Per cercare le chiavi del presente, e per capirlo, bisogna uscire dal rumore: andare in fondo alla notte, o in fondo al nulla».⁷² È riuscito poi l'esperimento a Vassalli? Non lo sappiamo ancora. Però, tanto per cominciare, la *Chimera* usava il passato remoto, *Le due chiese* il presente. In realtà Vassalli ha sempre cercato di raccontare il presente, ma lo ha fatto in modi diversi.

Per Vassalli qualsiasi definizione di romanzo storico appare inadeguata. Basti pensare ai continui inserti che appartengono a una metanarratività ormai sciolta nel discorso, che non ha più nessuna valenza avanguardistica, pur mantenendo qualche elemento sperimentale. Nella *Chimera* il commento del narratore è manzoniano, anche se radicalmente pessimista. Ma il punto non è questo. Già nella *Chimera* il narratore onnisciente non si distacca sul piano di un osservatore esterno, posteriore, che si appella alla storia: sta dentro le cose, opera sulla memoria, cioè su ciò che resta o che può restare. E dal nulla emergono i personaggi che negano questo nulla. Ma se il percorso era già iniziato, nelle *Due chiese* sembra proseguire oltre a velocità vertiginosa. Gli inserti fanno parte della storia. Sono la storia. La memoria è l'oggetto della narrazione. La memoria è quel che resta, proprio nel senso di Pierre Sansot: i residui, gli avanzi dell'umanità, «i brandelli di carne, i pezzi di un formaggio che puzza, le code di pesce [che] ci sembrano cadaveri in via di decomposizione».⁷³ Non voglio far credere che il romanzo di Vassalli sia un romanzo *pulp*, al contrario, vorrei rendere l'idea dell'intensità – filosofico-narrativa – di questo avvicinamento al corpo e alla comunità, al «campionario, abbastanza rappresentativo e abbastanza completo, dei loro visi, dei loro gesti, delle loro deformità, dei loro tic, dei loro mestieri, delle loro abitudini di vita.

⁷⁰ Raffaele LA CAPRIA, *La mosca nella bottiglia*, op. cit., p. 109.

⁷¹ Sebastiano VASSALLI, *La morte di Marx e altri racconti*, op. cit., p. [187].

⁷² Sebastiano VASSALLI, *La Chimera*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 5-6.

⁷³ Pierre SANSOT, *Ce qu'il reste*, Paris, Payot & Rivages, 2006; trad. it. di L. Cortese, *Quel che resta. L'importanza della memoria*, Milano, Tropea, 2008, p. 26.

Delle loro vite». ⁷⁴ Qui c'è un abbassamento dello sguardo, «per mettere Dio di fronte alle sue responsabilità». ⁷⁵ È un abbassamento anti-epico, come suggeriscono le continue evocazioni ironiche della dea Calliope. Il corpo delle persone è il motore narrativo ma anche in certo senso la pietra di paragone, l'orizzonte con cui deve sempre misurarsi la narrazione: «Come ci arrivo, in cima al Monte Santo, senza gambe?»; ⁷⁶ «Il suo ultimo pensiero è stato quello di farsi raccogliere il cervello, perché i medici potessero rimmetterglielo dentro alla testa. È stato, come spesso succede a chi muore, un pensiero futile». ⁷⁷ L'ironia di Vassalli è calda, non fredda come quella postmodernista. È amara ma partecipe, si costruisce sulla contiguità più che sul distacco, passa attraverso i sensi e la condivisione di una condizione più che attraverso la mente e il linguaggio.

La macrostoria si intreccia con la microstoria, il grande paesaggio del Monte Rosa sovrasta e ospita le piccole opere umane, la costruzione e distruzione di chiese, gli agglomerati delle comunità; il passato è continuamente intrecciato al presente, grazie al continuo dialogare del narratore con i fatti, con i personaggi e con gli oggetti della storia. Di nuovo c'è che gli inserti, nelle *Due Chiese*, sono molto più spesso inserti “prosemici”, mettono il narratore, e il lettore, a contatto sensoriale diretto con le cose descritte e narrate: «se ci avviciniamo a un manifesto, grazie alla luce della luna riusciamo a leggere anche le ultime righe, scritte in caratteri più piccoli». ⁷⁸ Le vite individuali che di generazione in generazione compongono la storia appartengono al mondo e a molti luoghi, ma sono anche profondamente radicate in una comunità, in un luogo e in un tempo precisi, che tuttavia sono conclusi irrimediabilmente. La storia arriva fino a noi. Nei due brevi capitoli finali («Le Ninfe piangono» e «Domani, l'*Internazionale*»), il romanzo brucia settant'anni e sfocia nel futuro: «Dopo novantadue anni la storia è finita. A Rocca di Sasso e nel mondo: tutto è pronto perché incominci un'altra storia, che non si sa ancora quale potrà essere e dove porterà gli uomini del futuro». ⁷⁹

⁷⁴ Sebastiano VASSALLI, *Le due chiese*, Torino, Einaudi, 2010, p. 137.

⁷⁵ Ivi, p.138.

⁷⁶ Ivi, p. 139.

⁷⁷ Ivi, p. 102.

⁷⁸ Ivi, p. 231. O anche: «La chiesa in cima alla salita è il centro di tutte le preghiere e di tutti i voti. Ci entriamo anche noi, che fino a questo momento l'abbiamo vista soltanto da fuori e non abbiamo ancora avuto l'occasione di ammirare l'opera del maestro pittore Gianin Panpòs»; ivi, p. 111.

⁷⁹ Ivi, pp. 309-310.

Uno dei motivi fondamentali che attraversano il romanzo è il lavoro umano, il lavoro umano che passa attraverso i corpi, «l'intelligenza nelle mani», che caratterizza uno dei protagonisti, il fabbro, autista e meccanico Ansimino.⁸⁰ Ma quel lavoro è anche il quadro sociale e storico di un'epoca che si è chiusa o sta per chiudersi: «sta per concludersi un'epoca. L'epoca in cui il lavoro era la causa di tutti i mali e l'origine di tutte le speranze e di tutti i sogni. L'epoca del lavoro che rende liberi gli uomini e degli uomini che vogliono liberarsi dal lavoro. L'epoca dell'*Internazionale*».⁸¹

Di un'epoca conclusa, che pure ci lambisce e tocca profondamente, parla anche Palandri, anche se le vicende appartengono a una storia più recente, quella degli anni di piombo. Anche qui un accostamento all'opera di riferimento, *Boccalone*, rivela subito una grande distanza. Le soglie cognitive sono agli antipodi. *Boccalone* si apre con una «piccola casa in centro» e con una città domestica, «una passeggiata serena, tra i vicoli e le piazzette».⁸² Il racconto è in prima persona e il tempo è rigorosamente individuale, soggettivo.⁸³ La Storia, se c'è, è il sentire di quell'epoca, il riscoprire «la realtà delle piccole cose»,⁸⁴ la dimensione personale e la facoltà di narrarla. Ma il cronotopo è interno, anche gli esterni sono un prolungamento del cronotopo della casa, un guardare dalle finestre, la neve, il chiaro della luna, il cielo, le stagioni. La finestra è centrale nel racconto, come una metafora di quel che succede al narratore nei confronti di quel che accade attorno veramente, i blindati nelle strade, gli arresti: è un diaframma, una pellicola, una difesa poderosa che riconduce al nucleo narrativo principale: «quello che c'era intorno a noi bastava per tutti e due».⁸⁵ La parte *on the road* è sempre funzionale all'arrivo, all'approdo, alla camera, al letto, alle pareti, alla finestra. Coerentemente la soglia di uscita è di nuovo marcata dal cronotopo interno: «muri di camera mia», «vicino alla finestra», «per le scale», «vicino al letto», «le sue iniziali: AB; le vedo tutti i giorni fuori dalla finestra del bagno mentre faccio la pipì».⁸⁶

⁸⁰ Il motivo è ripetuto con insistenza, vedi ad es. Ivi, pp. 32, 147, 261, 281, 291, 310.

⁸¹ Ivi, p. 291.

⁸² Enrico PALANDRI, *Boccalone*, Milano, Bompiani, 1997, p. 7. La piccola casa in centro ritorna come un *refrain*, v. ad es. p. 37.

⁸³ «e ancora cambio di tempo, maggio, giugno, luglio, agosto e settembre, ottobre, novembre, fine dicembre gennaio, e fino ad oggi; se funziona come dico io! È stupido cercare le date, le trasformazioni esistono continuamente, sono come le stagioni»; ivi, p. 121.

⁸⁴ Ivi, p. 61.

⁸⁵ Ivi, p. 71.

⁸⁶ Ivi, p. 142.

Completamente diverso l'orizzonte de *I fratelli minori*. Qui l'apertura è un'attesa corale, nella primavera del 1976: l'attesa della pioggia; con un risvolto globale, forse anacronistico, il timore di una distruzione del pianeta.⁸⁷ C'è un tempo collettivo dietro ai turbamenti del giovane Julian, uno dei protagonisti del romanzo, uno dei «fratelli minori». E la soglia d'uscita è di nuovo la pioggia, «che abbiamo così a lungo atteso ed è finalmente scesa sulle campagne a dissetare le piante e ora le ravviva di un verde intenso».⁸⁸

Anche qui, come nel *Tempo invecchia in fretta* e nelle *Due chiese*, la prospettiva è globale, complessa, stratificata: c'è il mondo ma anche i luoghi, le metropoli e i paesi, la Storia e le vicende individuali, le lingue e i dialetti, la comunità e il conflitto, l'identità e lo sradicamento, il pubblico e il privato, i rapporti tra persone e i rapporti sociali, padri e figli, fratelli e fratelli. Viene in mente, non solo per il libro di Palandri, ciò che Luigi Meneghello ha chiamato «interazione forte». Interazione tra quali elementi? Cito da Meneghello: «C'è di mezzo l'accostamento e lo scontro di cose o piani diversi: anzitutto la lingua [...] e il dialetto [...]; e ancora lo scritto e il parlato, la serietà e l'ironia, il domestico e il pubblico, l'urbano e il paesano, i personaggi della storia civile e letteraria, e quelli dell'ambiente familiare [...] e in generale il contrasto tra il mondo della cultura riflessa e la sfera della vita popolare».⁸⁹

Il corpo è una presenza costante, a partire dall'enorme corpo morto del pavarottiano Walter Ferraro: «Il corpo morto restava però un'indiscrezione, quasi che, una volta scomparsa tutta l'energia che Ferraro impiegava per difendersi dagli altri, adesso chiunque potesse avvicinarlo, notare i nei, i denti che gli mancavano».⁹⁰ Ma è anche un «corpo che macina tempo»,⁹¹ un corpo che può morire. La morte è un «vento insistente» che gira in ogni anfratto del romanzo.⁹² Riguarda ogni singolo personaggio e l'insieme, il tempo collettivo e il mondo. È morte individuale e catastrofe. Incombe, intensificandosi negli ultimi capitoli come una presenza costante, un personaggio concreto. Il tempo è un «tempo in fuga».⁹³ Nel rapporto col tempo, come nel *Tempo* di Tabucchi, si dà continuamente il senso della perdita, il senso che sia

⁸⁷ Enrico PALANDRI, *I fratelli minori*, Milano, Bompiani, 2010, p. 7.

⁸⁸ Ivi, p. 225.

⁸⁹ Luigi MENEGHELLO, *Quaggiù nella biosfera. Tre saggi sul lievito poetico delle scritture*, Milano, Rizzoli, 2004, p. 14.

⁹⁰ Enrico PALANDRI, *I fratelli minori*, op. cit., p. 35.

⁹¹ Ivi, p. 183.

⁹² «c'era solo questa morte che girava attorno a tutti loro come un vento insistente»; ivi, p. 77.

⁹³ Ivi, p. 120.

troppo tardi. Ma ugualmente con questo tempo passato ci si fanno in qualche modo i conti. Morte, perdita, «voragine», anche «paura di vivere» sono «ingredienti essenziali». Ma non è pessimismo apocalittico: è una specie di operazione di inveramento (non heideggeriano), di riconquista del presente, del corpo, del senso collettivo: «Solo chi ha perduto il proprio posto nella storia [...] può entrare nella letteratura». ⁹⁴ La paura di vivere diviene conoscenza e verità tra due personaggi importanti, Giovanni e Martha, due “fratelli maggiori” perduti, morti: «Solo lui aveva amato il dolore, la debolezza, la paura di vivere, il vero segreto della sua anima, così intimo e comune allo stesso tempo». ⁹⁵

Anche la comunità, la «medesimezza umana», ⁹⁶ è globale e locale, riguarda l’umanità e i piccoli gruppi, le comunità paesane, con i loro soprannomi (che troviamo anche in Vassalli), le generazioni, le diverse nazioni, i ceti, tutti gli uomini. Diversi gradi di comunanza e di diversità, di appartenenza ed estraneità intrecciati insieme. Ma qui continuamente si solleva lo sguardo. Lo stesso Julian comincia a crescere quando, dopo la morte del padre, sente di essere «allo scoperto, in prima linea, solo tra gli uomini e le donne del suo tempo». ⁹⁷

E Julian, rispetto allo Jacopo Ortis del *Boccalone*, è cresciuto, si è tirato fuori, ha nascosto, negato, e scotomizzato, ma alla fine ha raccontato.

È indubbio che anche Palandri condivide la necessità di «chiudere un ciclo», ma al tempo stesso l’esigenza cogente di ridare passato, corpo, comunità al presente. E, di nuovo, che rapporto ha tutto ciò con la “realtà”? Come nel libro di Duncan Grant, palinsesto sottostante all’intera storia, «Un libro, anche quando si sforzava di ricostruire fedelmente ciò che era avvenuto sulla base di una documentazione scrupolosa come quella di De Barbari, non era che il tentativo di catturare quello che non poteva essere catturato, il tempo che passa, i sogni che si dissipano nella veglia, un cercare di prendere acqua con una rete». ⁹⁸ Ciò vuol dire – ripeto – che è un problema mal posto, anche se esistono quelle che Hannah Arendt chiamava «verità di fatto», ⁹⁹ e con le quali una letteratura che si rinnova fa profondamente i conti. E tuttavia – l’aveva già chiarito Bachtin negli anni Cinquanta – la realtà e il tempo

⁹⁴ Ivi, p. 109.

⁹⁵ Ivi, p. 103.

⁹⁶ Ivi, p. 61.

⁹⁷ Ivi, p. 45.

⁹⁸ Ivi, p. 185.

⁹⁹ Hannah ARENDT, *Verità e politica*, seguito da: *La conquista dello spazio e la statura dell'uomo*, a cura di Vincenzo SORRENTINO, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 46.

entrano nella letteratura attraverso i generi del discorso incarnati, oltre che attraverso i cronotopi. La letteratura, se è tale, non può rinunciare al suo mezzo primario, che è la lingua. Eppure il mondo e il presente sono talmente complessi che la letteratura contemporanea sente la necessità di confrontarsi pienamente anche con le verità di fatto, magari cogliendone solo le ombre.

Il presente ha prodotto infinite trame ma anche infiniti mezzi per entrarci dentro. E la letteratura contemporanea non rinuncia a mescolarsi a questo presente. È una letteratura espansa, non solo transmediale, ma anche transnazionale e mondiale. Assorbe tutte le modalità di percezione disponibili. Ha nel suo DNA anche la condannatissima televisione.¹⁰⁰ L'attenzione alle verità di fatto complesse della nostra società, anche da parte della letteratura, la dobbiamo anche alla televisione. E alla rete, e a tutto il resto.

Snidare «il nascondiglio del reale» non solo mediante una *Archeologia del presente*, titolo vassalliano del 2001, ma anche partecipandovi. È un'esigenza condivisa da molti scrittori che scrivono oggi e che appartengono a generazioni e mondi diversi.

Si riapre il tempo, un tempo giovane, l'arco di poche generazioni che ricominciano a dialogare con il proprio passato nel momento stesso in cui viene percepito uno scarto. Uno scarto che non ha nulla di apocalittico, ma che mostra a mio parere che qualcosa è veramente cambiato. Per concludere: tutti ormai sembrano sostenere che il postmoderno è alle nostre spalle, è la terza, l'ultima, l'estrema fase del moderno. Bene. È forse il momento allora di sostenere che invece ora qualcosa di sostanziale sta cambiando. Non siamo mai stati postmoderni, ma forse lo saremo.

¹⁰⁰ Vogliamo sdoganare alla fine questo mezzo che ha aperto scorci impensabili, nel bene e nel male, e non è solo generatore di menzogna ma anche di verità? La menzogna è un epifenomeno della cosiddetta realtà. Si è sempre prodotto anche in regime di parola e di scrittura. La menzogna di oggi è al cubo? Ebbene, anche gli scorci di verità sono al cubo. Ad esempio, per parlare di verità di fatto: se accanto al corpo di Carlo Giuliani la pietra insanguinata non c'era, e dopo improvvisamente c'è, e un tizio vestito da poliziotto grida a un manifestante «l'hai ucciso tu con quella pietra», ecco, questa è una verità di fatto, politica perché «concerne molti», come dice la Arendt. Potenza della televisione, tanto schifata da tutti.

**LES CAMÉLÉONISMES DU ROMAN OU COMMENT
SORTIR ET “TRAVERSER” LE POSTMODERNE:
RÉALISMES D’URGENCE, FAUX “RETOURS AU RÉEL”,
HYPERLOCALISATIONS.**

Riscoperta del tragico come uscita definitiva dal postmoderno. Sulle ultime tendenze della narrativa italiana

Filippo LA PORTA

Premessa (o ritorno del rimosso dopo la fine del postmoderno)

Dopo qualche decennio di convegni e dibattiti sul postmoderno si potrebbe forse porre un limite all'uso arbitrario dell'etichetta onnipervasiva di postmoderno, e anzi dichiararne la fine! Se ne parla dalla Seconda Guerra Mondiale: neanche il romanticismo è durato così tanto... Spero davvero che il convegno sia un'occasione per liquidare definitivamente o almeno per ripensare radicalmente questo concetto, che ormai è diventato un chewing gum dilatabile a piacimento per definire ogni evento culturale attuale che dia solo l'impressione di citare qualcos'altro!

Qui occorre una periodizzazione più rigorosa. No, il postmoderno, già avviato negli anni '50 – padri putativi Borges e Beckett –, con la netta percezione dell'esaurimento di una tradizione culturale (che loro compendiano e polverizzano), ha probabilmente raggiunto il suo culmine alla fine degli anni '70 (*Se una notte...* di Calvino, *Il nome della rosa* di Eco) per poi concludersi agli inizi dei '90, anche se ovviamente alcuni elementi di fondo permangono: penso solo al prevalere di uno stile fluido, meticcio, proteiforme, corrispettivo di una identità anch'essa fluida, plurale, ecc (lo stile dominante è proprio quello «bastardo») o alla società-spettacolo, con la riduzione della storia a revival e della cultura a informazione, e poi con l'ossessione dell'intrattenimento, ecc. anche se, come vedremo, rispetto a queste tendenze vanno registrate reazioni e controtendenze significative...Ma forse perfino un po' prima (penso alla generazione di scrittori degli anni '80 di cui mi sono molto occupato: ad es. proprio a Pier Vittorio Tondelli, autore di *Un week-end postmoderno*, della modernità non importava più nulla, e ha dichiarato più volte di avere come modelli non tanto scrittori ma cantanti rock. E comunque: possiamo spostare un po' la data conclusiva – per qualcuno potrebbe essere simbolicamente l'11 settembre – ma certo dopo

comincia una nuova era. Alfonso Berardinelli propone di chiamarla Età della Mutazione,¹ ma forse è bene non tentare di definirla o di incasellarla subito, nella quale la modernità non è più né un'ossessione né una interrogazione né una promessa – incompiuta o meno – (come invece per il postmoderno). Semplicemente non esiste più. Si è dissolta. Il che ha conseguenze sia negative che positive.

Da una parte tale dissolvimento potrebbe eliminare qualsiasi senso del passato e appiattirci tutti su un presente accecante, smemorato, autoimmanente in cui è difficile perfino immaginare la possibilità di un punto di vista diverso (e critico) sulle cose (Auden parlava del passato come unica «diversità» rimasta sulla scena...). Dall'altra però apre delle possibilità e ci permette di non considerarci più epigoni, condannati a ricopiare e variare all'infinito il già detto. Ci libera da tutte quelle opere letterarie citazionistiche, manieristiche, impegnate a miniaturizzare e riassumere (come parodia o come omaggio) la tradizione. I nuovi narratori, anche se con esiti diseguali, non partono più da problemi culturali o da griglie problematiche predefinite. I libri di Roberto Saviano, Walter Siti, Sandro Veronesi, Marcello Fois, Andrea Carraro, Antonio Moresco, Valeria Parrella, Antonio Pascale, ecc. non devono confrontarsi con domande inevase, non rivisitano generi letterari, non hanno l'ansia di intrattenerci, non si baloccano con giochini linguistici, non nascono da altri libri ma dalla realtà, o meglio dalla ingannevole simulazione di realtà che hanno davanti (e che intendono smascherare a tutti i costi). E dentro le loro opere gettano spesso in modo temerario se stessi, i propri corpi, i propri personalissimi umori morali e conoscitivi. Soprattutto: contro l'ironia sdrammatizzante del postmodernismo riscoprono il tragico, e lo riscoprono precisamente nel punto di attrito fra la cosiddetta post-realtà (televisione, pubblicità, reality show, virtuale, shopping mall) e la realtà della condizione umana, con i suoi conflitti reali, privi di soluzione, e con i suoi eventi irreversibili. Si potrebbe anche dire: con la fine del postmoderno assistiamo a una specie di «ritorno del rimosso», sia esso il corpo, l'individuo (contro l'identità plurale cui prima accennavo) la ricerca di senso o di un qualche radicamento, il bisogno di narrazioni comunque unitarie (benché provvisorie, sperimentali), il legame con esperienze circoscritte, la realtà stessa (con il tragico che sempre comporta).

¹ Alfonso BERARDINELLI, *Casi critici, dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet 2007, p.33

Digressione socio-economica

Non amo particolarmente le analisi di Fredric Jameson e la sua suggestiva miscela marxista-lacanianiana. Ad esempio le connessioni che suggerisce tra economia e immaginario mi sembrano o molto ovvie o del tutto arbitrarie. Però indubbiamente ha il merito di farci riflettere sulle trasformazioni dell'economia, del modo di produzione, che sempre accompagnano i mutamenti culturali. Ma, anche solo come spunto di una riflessione che meriterebbe ben altro rigore e spazio, voglio solo dire che anche dal punto di vista dell'economia il nostro è un momento di passaggio. La crisi finanziaria mostra come l'economia reale rivendica i suoi diritti su quella virtuale o finanziaria (molti economisti poi sostengono che il capitalismo se vuole salvarsi deve ritrovare – pensate un po' – un legame con l'etica). Il soggetto frammentato e schizoide (ma euforico) di Jameson prova a ricomporsi, sia pure provvisoriamente, sperimentalmente, attraverso narrazioni che ritrovano una qualche unità, anche solo nello scegliersi un destino (relazioni omosessuali, denuncia della criminalità, depressione...). Al gusto per la superficie sembra sostituirsi un bisogno di profondità e di senso, variamente declinato (e facile a sfociare nel Kitsch, da Erri De Luca a Paolo Giordano), o se preferite un bisogno di etica. E soprattutto: tutte quelle cose che abbiamo descritto fino alla nausea fin dagli anni '70 – primato della copia e del simulacro, venire meno di gerarchie, riduzione della cultura a parco a tema, trasformazione di tutto in spettacolo e intrattenimento (una funzione sdrammatizzante), ecc – ormai costituiscono il nuovo paesaggio, «naturalmente» abitato dai ventenni di oggi, come mio figlio. I quali non ritengono affatto di muoversi tra macerie e rovine (ecco, questo senso della fine è tramontato per sempre), come poteva pensare Benjamin: semplicemente cercano di fare esperienza delle cose entro il nuovo paesaggio. E ad esempio quelli che noi abbiamo chiamato enfaticamente non-luoghi (anonimi e uguali ovunque, per contrapporli ai luoghi, dotati di identità e storia) per loro sono esattamente dei luoghi. Continuare a parlare di postmoderno significa quasi solo voler mantenere, a tempo scaduto, l'autorità e il prestigio degli intellettuali che ne parlano.

La «patacca» del NIE

Alcune delle caratteristiche a cui ho qui accennato configurano secondo Wu Ming il New Italian Epic,² ma secondo me si tratta di un'altra etichetta fuorviante e modaiola, su cui mi soffermo solo un momento. E' uno slogan autopromozionale, formulato nella odiata

² Einaudi Stile Libero, 2009.

lingua dell'imperialismo, che comprende arbitrariamente scrittori troppo diversi gli uni dagli altri, e che inventa una epicità italiana improbabile, plasmata direttamente sulla cronaca (vedi *Romanzo criminale*) o tutta ideologica (vedi il fluviale *Q*). E che soprattutto rimuove il fatto che la società italiana, pur con gli intrecci di economia e crimine, con le connivenze di malavita e potere, con le stragi di Stato e i complotti piduisti, con la mafia e la camorra, non è per nulla «epica». I suoi conflitti non sono vissuti affatto come «epici». Perché? Perché la nostra società, a differenza di quella americana, non crede nell'individuo e non conosce il conflitto bene-male (due elementi consustanziali al genere epico), lo ritiene secondario o anacronistico (mentre perfino l'Ellroy della trilogia americana, benché descriva un mondo uniformemente corrotto, è ossessionato dal conflitto tra bene e male, e all'onestà di Robert Kennedy e di M.L.King ci crede davvero). Concordo invece con Wu Ming quando sostiene di preferire all'enfatico Marinetti l'avanguardia jazz di Coltrane, il quale non intendeva distruggere il passato né uccidere il chiaro di luna, ma anzi rivitalizzare la tradizione (anche quella arcaica di un canto yoruba afro-cubano) dentro l'esperienza viva e personale del presente.

Realismo d'emergenza

Lo scrittore francese Philippe Forest, autore di libri intensi e «terminali», in cui l'estremo del dolore si converte in un inno alla vita,³ ha osservato in varie occasioni come il romanzo ha oggi il compito di descrivere gli aspetti osceni o scomodi del reale, quelli che l'immaginario collettivo tende a rimuovere. La letteratura, come sapevano i classici, è sempre «realistica», poiché deve restituirci il «reale» nella sua interezza, come scarto e ferita, come una anomalia «tragica» che la cultura dominante o se si vuole la post-realtà attuale non potrà mai includere. Non voglio indulgere a un marxismo un po' deterministico e legnoso alla Jameson ma se guardiamo al capitalismo attuale si potrebbe azzardare, con buona approssimazione, il seguente ragionamento: da sempre il capitalismo produce realtà oltre che beni e servizi, ma non lo ha mai fatto in una misura così pervasiva. E la realtà che produce, da qualcuno definita post-realtà, tende ovunque a sostituirsi alla realtà: reality e talk show, centri commerciali (a temperatura costante tutto l'anno e dove non ci sono mai orologi), chat dove ognuno assume l'identità preferita. Nella post-realtà tutto risulta fluido, acquistabile e soprattutto comodamente reversibile. Al mondo tende a sostituirsi il discorso sul mondo. Al posto delle cose troviamo le

³ Cf. almeno Philippe FOREST, *Sarinagara*, Padova, Alet, 2008.

loro immagini, molto più manipolabili. Nell'universo delle merci nessuno invecchia, si ammala o muore. Come recitava una pubblicità di Ralph Lauren: «Devi volere una vita senza limiti!» Ora, questa appiccicosa post-realtà non è né vera né falsa. Ne siamo comunque interamente plasmati. E, rispetto alla realtà, è più manipolabile, più semplificata e più infantile. Oggi la nostra identità è fatta perlopiù di immaginario, e non di esperienze vissute o di radicamenti territoriali. Tutto ciò pone interrogativi nuovi ai nostri scrittori. Per alcuni la rappresentazione della realtà non è un problema. Tecnologia e virtuale non hanno modificato i dati essenziali della questione. Penso a Claudio Piersanti, Domenico Starnone, Marcello Fois, Melania Mazzucco, Margaret Mazzantini, Alessandro Piperno, Chiara Tozzi, Cristina Comencini, Sebastiano Nata, alla loro scrittura piana, affabile e alla loro struttura narrativa tradizionale (la «dissonanza» del presente si compendia tutta nella storia raccontata, nella intenzionalità etica e nello sguardo critico sulle cose). Per altri scrittori invece quella rappresentazione costituisce un problema. Non è ovvia. Mi limito a citare Tiziano Scarpa, Aldo Nove, Isabella Santacroce, Paolo Nori, e poi la prosa totale di Antonio Moresco, il barocco ossessivo di Michele Mari e le icone pop riviste da Tommaso Pincio (Marylin, Kurt Cobain...). E perciò la realtà devono deformarla, aggredirla, snidarla, parodiarla, attraverso l'invenzione verbale e lo stravolgimento degli equilibri narrativi. Poi c'è chi sceglie di «riusare» i generi, dalla cultura di massa (noir, fantascienza) al romanzo storico e al Mèlo, attraverso però una rilettura personalissima e sempre in qualche modo straniante: Giancarlo De Cataldo, Valerio Evangelisti, Wu Ming, Antonio Scurati, Massimo Carlotto.... Dato che tra le pieghe della post-realtà (che è realtà «truccata») si insinua pur sempre la insostenibile pesantezza della realtà – che è invece conflittuale, frustrante, e soprattutto fatta di eventi irreversibili – allora può diventare molto interessante che qualcuno ci racconti i punti in cui avviene quel cortocircuito tra realtà e post-realtà, in cui cioè l'immagine (spettacolare) lascia trasparire qualcosa dell'oggetto rappresentato, e dunque mostra il fondo tragico dell'esistenza. In questo senso credo che si possa parlare di un nuovo realismo, magari d'emergenza. Il problema si sposta allora dal lato della lingua. In una intervista del 1965 riportata nel libretto che a Paolo Volponi dedicò Giancarlo Ferretti⁴ lo scrittore dice che «ciò che scrivo non deve rappresentare la realtà ma deve romperla: rompere cioè con gli schemi, le abitudini, gli usi, i modelli di comportamento, cioè con tutto quello che mi pare il contrario della realtà» e che invece consiste in un «ordine chiuso», convenzionale. E ancora: «La realtà è una specie di palla infuocata in movimento, nasce da tutte le intemperanze, le

⁴ Cf. Giancarlo FERRETTI, *Paolo Volponi*, Roma, La nuova Italia, 1977.

speranze, i bisogni, le paure, le angosce, le scoperte, le vittorie, le novità, gli allarmi che gli uomini esprimono proprio come disordine, come energia, come calore». E, conseguentemente, se la realtà è una «palla infuocata in movimento» allora dovremmo trovare un linguaggio capace di rendere conto di questo movimento e di contenere questo disordine (una lingua anch'essa mobile, dotata di energia cinetica), evitando qualsiasi riproduzione fotografica, inerte e ingannevole in un mondo trasformato in gigantesco lunapark e in simulazione di se stesso, rappresentare la «realtà» può essere la sfida più avvincente. Realismo non significa naturalismo: i romanzi allegorici di Kafka prefigurano la triste realtà dei campi di sterminio. La scrittura sincopata ed espressionista di Céline dà voce ai dannati della terra. Il grande scrittore visionario James Ballard, da poco scomparso, era un realista, capace come nessun altro di penetrare nel cuore di tenebra della contemporaneità. Lo scrittore realista «inventa» sempre una realtà, che però è una invenzione in cui altri si riconoscono, in cui riconoscono cioè la logica stessa delle cose, altrimenti opaca o nascosta. Un romanzo «realista» ci parla di noi, di qualcosa che abbiamo tutti in comune, della verità sommersa del nostro tempo e della nostra condizione. Vorrei azzardare una veloce miniteoria portatile a proposito di scrittori realisti e scrittori naturalisti. Cosa li distingue? I naturalisti riproducono, più o meno fedelmente, la realtà dei tiggì e della cronaca, che ha a che fare con classi e ceti, emergenze sociali, catastrofi ed eventi luttuosi, psicopatologie, ecc. e raramente ci riguarda in modo diretto. Il realista invece mostra una realtà che sempre ci riguarda, che ci impedisce di abbandonarci a un quieto voyeurismo. Nel *Contagio* di Walter Siti (2008) si comincia alla Pécé, con la piantina del condominio di Tor Bella Monaca, via Vermeer, dove si svolge la storia. Immaginate un pasoliniano *Ragazzi di vita* al tempo del reality show, in cui i vari personaggi interpretano se stessi nella vita quotidiana, già un po' immaginandosi dentro un video tragicomico, in uno scambio febbrile tra finzione e realtà. In quel condominio si riflette una verità nichilista dell'esistenza a cui – nonostante gli umori decadenti di Siti – nessun lettore è estraneo. Ma proviamo a entrarci per un po', in quel condominio e negli altri «paradisi» che l'autore ci racconta.

Il caso Siti

Il romanzo di Walter Siti *Troppi paradisi* (2006) – che chiude la trilogia dell' «autobiografia fittizia»⁵ – si confronta in modo radicale con questi temi. Il protagonista, avatar dell'autore, raffinato professore

⁵ Gli altri volumi sono *Scuola di nudo* (1994), *Un dolore normale* (1999), tutti pubblicati da Einaudi.

universitario gay, attratto sia da relazioni amorose durevoli che dalla promiscuità con gli escort, poi collaboratore di un talk show televisivo, dice di sé ad apertura di romanzo: «Sono l'Occidente perché odio le emergenze e ho fatto della comodità il mio dio; perché tendo a riconoscere Dio in ogni cosa tranne che nella religione». Vi aspettereste un verboso romanzo-saggio scritto in una noiosa lingua saggistica. Tutt'altro. Nelle sue pagine sento continuamente quella scintilla che si sprigiona dal contatto tra la lingua e un «fuori» opaco, vischioso, che resiste ad ogni formalizzazione. Se l'Occidente ha ormai troppo paura della realtà, allora ad essa preferirà i suoi surrogati, assai più controllabili. In questa rappresentazione del mondo divenuto favola (o fiction) nessuno si è spinto così a fondo come Siti. Verrebbe voglia di dire, anche contro tante mode esterofile, che oggi autori di culto come Easton Ellis o McEwan se lo sognano un libro come *Troppi paradisi!* In Italia un altro romanzo che si è cimentato in una impresa analoga è *Occidente per principianti*, del giovane e talentuoso Nicola Lagioia⁶ che tenta di raccontare, con qualche vezzo letterario e uno stile affilato, la dimensione bidimensionale dell'esistenza contemporanea attraverso un ghost writer che vagabonda per le terrazze romane alla ricerca dello scoop giornalistico. Ma torniamo a Siti.

Le parti sui genitori – una anziana coppia emiliana che passa le giornate davanti al video (senza telecomando), quotidianità tutta al risparmio, sia materiale che affettivo – sono strazianti. Ricordano all'autore «la realtà di una volta, quella obsoleta, greve...», quella che abbiamo abolito perché non ci piace e ci spaventa. Preferiamo infatti smaterializzarla e trasformarla in spettacolo per turisti. L'io narrante conduce un ménage piuttosto tranquillo con Sergio, conduttore di programmi televisivi, e poi si innamora di Marcello, culturista e prostituto di periferia bellissimo e narciso, cocainomane, attratto dal neon e dallo shopping, refrattario alla cultura e alla bellezza. Attraverso questo rapporto sembra «rinascere» e afferrare una verità dell'esistenza che prima gli era celata. Le pagine che si impegnano a decostruire reality, talk show, dinamiche dei casting, psicologie dei vip, ecc. e poi a descrivere i tipi umani che si agitano nel sottomondo televisivo hanno uno smalto balzacchiano e valgono intere bibliografie di scienze della comunicazione. Il rovello attorno a cui gira l'intero romanzo è quello della autenticità, in un mondo dove realtà e finzione si sono scambiate le parti, e dove perfino il brivido dell'imprevisto e dell'errore è pianificato nel backstage, ormai in coda a ogni programma. Siti è curatore e massimo studioso dell'opera pasoliniana. E proprio Pasolini si aggira come un fantasma ingombrante tra queste pagine, amato e rifiutato

⁶ Nicola LAGIOIA, *Occidente per principianti*, Torino, Einaudi, 2004.

(un'altra presenza è Laura Betti, la «Catastrofe», dea crudele e bisbetica). Lì dove lo scrittore friulano vedeva omologazione e genocidio culturale Siti invece trova una specie di misticismo di massa (legato alla merce), una domanda, benché deformata, di senso e trascendenza. Il consumismo esprime per lui un Assoluto appena deviato, il surrogato terreno dei paradisi religiosi. I simulacri di quella che qui viene definita post-realtà (la televisione e la pubblicità) ci aiutano a liberarci dalla insostenibile pesantezza dell'essere. Ci offrono una realtà anestetizzata, di secondo grado, immunizzata contro la noia e il dolore. Eppure non siamo sicuri degli umori dell'autore, della sua tonalità emotiva. A volte ci sembra che Siti partecipi della smemorata euforia di un mondo ridotto alla sua superficie dorata e altre volte invece la sua affilata descrizione ha un sapore tragico, poiché riguarda una umanità anaffettiva: siamo tutti «prodotti di serra» innaturali e pianificati, con le nostre idee e sentimenti «dimezzati». Ma soprattutto: chi sta narrando? L'incipit romanzesco è memorabile: «Mi chiamo Walter Siti, come tutti. Campione di mediocrità...». Ma Siti non è affatto «come tutti». Il personaggio che qui dice io assomiglia invece a un bambino, fragilissimo e sincero fino all'autolesionismo, ma dotato di una smisurata iperconsapevolezza culturale (una coazione a complicare tutto). Dicevo della sostituzione della realtà – spigolosa – con una sua immagine che possiamo maneggiare. Ma la sostituzione non è integrale. Resta uno scarto. Marcello infatti, angelo o demone della contemporaneità luccicante, escort senza interiorità, rappresenta qui la generosa utopia della «purezza». La sua vita infatti te la offre per intero, con i suoi pieni e i suoi vuoti, perché non sa cosa farsene. Non ti esclude da nulla, non si risparmia, non fa calcoli. Non sempre il lettore riesce ad afferrare la qualità di questa relazione, ma credo che qui si schiuda per il protagonista qualcosa che assomiglia al mondo dell'esperienza reale, nel quale si ama e si soffre e ci si perde continuamente. Questo mondo a differenza dei «troppi paradisi» prefabbricati dei media, ha i tempi morti, non promette alcun appagamento immediato. E' imperfetto e altamente rischioso. I corpi vi si disfano irrimediabilmente. E poi per vivere più pienamente quella relazione l'io narrante si è dovuto, tra l'altro, sottoporre a un intervento chirurgico delicato (una protesi del pene) per risolvere un problema di impotenza. Il lifting – massimo dell'artefatto – per essere «autentici»? Un'altra conclusione spiazzante. Eppure, e qui vengo al centro del romanzo, nel gioco delle contraffazioni è decisivo riuscire almeno a nominare le cose per ciò che sono, senza eludere la presa del mondo reale. Ciò che forse salva il personaggio/autore Walter Siti diventa qui non tanto la sofferenza d'amore e la sua passione rovinosa, ma la scrittura, capace di rendere tutto ciò «bello» e «vero».

Siti può anche indossare i panni del barbaro o del nichilista, ma alla letteratura – e alle sue chance – ancora ci crede molto.

Il caso Saviano

*Gomorra*⁷ di Roberto Saviano è un romanzo-reportage (a volte rischiosamente in bilico sui due generi, che pure hanno regole e statuti diversi) che ci offre personaggi memorabili come: manager bocconiani semi-criminali che trattano quotidianamente con la criminalità, donne corrotte e donne eroiche, killer feroci e boss vanitosi, e soprattutto l'io narrante, Saviano stesso, che per conoscere meglio quella realtà diventa operaio o cameriere, vi si mescola e vi si immerge in modo temerario, costruendosi come eroe.

Una grande narrazione insieme epica e documentaria, evitando qualsiasi ambigua mitologia dei camorristi. Dentro una favola cronachistica l'autore diventa un intrepido cavaliere contro il drago della malavita organizzata (e del capitalismo, del profitto, della finanza...). Così la discesa agli inferi ripropone il conflitto tra bene e male. Leggendo *Gomorra* pensavo a quello che nel 1950 dichiarò Gadda, e cioè che solo la letteratura, in ragione della sua invenzione linguistica, è in grado di cogliere la logica più profonda, enigmatica della realtà, il suo noumeno, il suo «segreto meccanismo» (che sempre sfuggerà alle inchieste giornalistiche e ai romanzi neorealisti, concentrati sul «fatto in sé», che è poi «il morto corpo della realtà»)⁸. Eppure la forza conoscitiva del libro sta non tanto nella qualità della prosa – spesso giornalistica, referenziale, solo con alcuni scatti visionari (il porto di Napoli è una «ferita», le verande di alluminio dei balconi periferici «si gonfiano come bubboni»...) – quanto nella messinscena. E aggiungo: con una messinscena più teatrale che cinematografica. Costringe la realtà a rivelarsi, con retoriche narrative e anche con lievi deformazioni. I corpi dei cinesi che cadono dal container, all'inizio, inventati o meno, sono una immagine abbagliante che condensa un intero universo di relazioni, traffici, destini, corpi... La sua immaginazione è più visiva che verbale. Così la suggestione narrativa si sposa a una informazione precisa, minuziosa, con l'autore che sceglie di stare lì, in mezzo alla scena: «Al funerale di Emanuele c'ero stato» («Io so e ho le prove...», quasi Pasolini): Lui c'è stato. Non è voce neutra, distaccata, a prudente distanza dai fatti. Nel napoletano la ferocia arcaica si fonde con l'imperativo di divenire una «belva da profitto, un rapace della finanza». Notizie e dati sulla malavita campana si alternano a potenti accensioni di

⁷ Mondadori, 2004.

⁸ «Un'opinione sul neorealismo», in Carlo Emilio GADDA, *Saggi giornali favole*, Milano, Garzanti volume I, p.630.

immaginazione sociologica: se apprendiamo con sgomento che l'ordine del clan a Secondigliano era eliminare i malati di Aids per bloccare l'epidemia, scopriamo anche che i modelli dei camorristi sono Al Pacino in *Scarface*, e poi i film di Scorsese, Coppola, e ancora *Matrix*, il Corvo. La realtà si sforza di assomigliare all'immaginario, prima di svaporare definitivamente. Nell'ultima pagina, entro un paesaggio allucinato e fangoso, con fuochi di discariche e pioggia fetida, leggiamo: «conoscere non è più una traccia di impegno morale. Sapere, capire diviene una necessità». Benedetto Croce in un articolo del 1930⁹ ricorda l'atteggiamento sarcastico di Leopardi verso i napoletani, il cui cuore è «né gentil cosa, né rara/né il bel sogno giammai, né l'infinito!» Croce gli obietta che invece non pochi a Napoli sognavano queste cose, anzi si veniva formando una sana vita intellettuale e morale «ascosta al suo sguardo triste». E anche oggi Saviano ci mostra come sognare il bello e cercare la verità siano non una nobile scelta di valori ma qualcosa di necessario.

Dicevo all'inizio che questi narratori gettano spesso in modo temerario, e quasi disarmato se stessi, i propri corpi (perlopiù a partire da situazioni di emarginazione) dentro la pervasiva, ingannevole post-realtà, rivelandone i traumi, le ferite, i punti di sutura, lì dove la cara vecchia realtà con la sua insostenibile pesantezza ed entropia (le sue perdite irreversibili, il dolore, i lutti, la morte) riaffiora continuamente. Per riprendere la terminologia dello psicanalista Massimo Recalcati,¹⁰ qui al convegno rievocata nella relazione di Remo Ceserani, questi scrittori non contrappongono alla modernità liquida identità pietrificate e autistiche, per la semplice ragione che con le loro opere fanno esistere un intero mondo, e gli altri dentro quel mondo.

⁹ Ora in Benedetto CROCE, *Un paradiso abitato da diavoli*, a cura di Giuseppe GALASSO, Milano, Adelphi 2006.

¹⁰ Cf. almeno *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Milano, Cortina 2010

Il postmodernismo tardivo della eternamente giovane narrativa italiana

Gilda POLICASTRO

Una polemica in corsivi

È alla fine del 2008 che dopo un decennio di sostanziale apatia si riaccende in Italia la polemica letteraria, attorno a un tema tra i più visitati della teoria e della critica di tutti i tempi (a far data almeno dalla *Poetica* di Aristotele e arrivando all'Auerbach di *Mimesis*, per dire dei massimi): il «realismo» come modalità finzionale privilegiata, rispetto a forme più mediate di rappresentazione, che in chiave aggiornata alla temperie postmodernista si propone sovente come metariflessione sulle possibilità di rispecchiamento del cosiddetto «reale», con tutte le specifiche del caso oltre che le obbligatorie, nabokoviane virgolette (tanto più nell'era della multimedialità e del virtuale). L'impressione, diffusa nella critica più integralista, di un esclusivo confinamento entro gli angusti confini dell'autoreferenzialità delle narrazioni postmoderne si traduce nel ribadito auspicio di un «ritorno» dell'arte ai temi, se non ai modi e alle forme del reale: auspicio che in alcuni casi assume la forma della registrazione di una tendenza già in atto.

Accade ad esempio nell'ambito dell'inchiesta sulla narrativa e sul cinema contemporanei avviata dalla rivista «Allegoria» all'interno di un numero in cui peraltro si apre in contemporanea un focus di discussione sul libro di denuncia di Roberto Saviano *Gomorra* (2006), di quell'ipotizzato «ritorno» ritenuto largamente rappresentativo. Da tutt'altra ottica, una serie di scrittori (alcuni dei quali già interpellati da «Allegoria») vengono convocati dal mensile «Lo specchio +» (allegato al quotidiano «La Stampa») a formulare complessivamente una controipotesi fondata sulle esclusive ragioni estetiche dell'arte, di contro a un contenutismo ritenuto una resa alle aspettative o alle imposizioni del mercato: luogo ormai pienamente sovrapponibile negli anni Zero al campo letterario. Nello specifico del secondo caso, ci si opponeva alla tesi già esposta da Romano Luperini ne *La fine del postmoderno*, da considerarsi la premessa ideale dell'inchiesta di «Allegoria», in base alla

quale l'11 settembre avrebbe marcato effettivamente uno spartiacque ideologico, recuperando tanto alle coscienze private che alla produzione culturale di un'epoca le consapevolezze appartenute al vecchio secolo, soprattutto il ripristino di «quel principio di contraddizione che il postmoderno aveva dichiarato morto e seppellito». ¹ Antonio Scurati, in particolare, autocitandosi dal *pamphlet La letteratura dell'inesperienza* (2006), rivendicava una sorta di fatalità del disimpegno per la sua generazione (dei nati alla fine degli anni Sessanta), arrivando a ritenere, con un provocatorio eccesso di nichilismo, di dover ormai considerare la guerra come nient'altro che la visione di uno «spettacolo televisivo», cui ci si sarebbe proprio malgrado sottoposti, inermi su un divano e non protagonisti, magari «sorvegliando della birra fredda». ²

Il dibattito sul cosiddetto ritorno alla realtà si sottrae alla piattezza e alla ricorsività della chiacchiera giornalistica, come alla pedanteria di certa critica accademica, per il profilarsi netto e distinto di due posizioni che finiscono con l'assumere, all'interno della discussione prodottasi a partire da esse, pressoché pari dignità: l'una delle ragioni del contenuto (o della cosiddetta, coi formalisti, «forma del contenuto»), l'altra dello stile (massimizzando qui, di necessità, per una parte e per l'altra). D'altro canto il dibattito ha avuto anche l'ulteriore merito di uscire dai luoghi tradizionali della militanza, con una vera e propria occupazione, da parte dei cosiddetti critici «cartacei» che vi aderirono, di quella zona per nulla marginale del web dedicata alla discussione letteraria: si trattò, anzi, di una sorta di colonizzazione, che tenne impegnati i redattori del principale lit-blog letterario italiano, ossia «Nazione Indiana,» ³ in una

¹ Romano LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Guanda, Napoli 2005, p. 7. Per l'inchiesta su *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, a c. di Raffaele DONNARUMMA, Gilda POLICASTRO, Giovanna TAVIANI, cf. «Allegoria», 57, gennaio-giugno 2008, pp. 7-93; *Reale, troppo reale: ritratto di una generazione traumatizzata senza evento. Ovvero: come mai gli scrittori si trasformano in reporter?*, a c. di Andrea CORTELETTA, «Specchio +», il mensile de «La Stampa», novembre 2008, pp. 17-18; 138-149.

² Antonio SCURATI, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano 2006. Il passo citato nell'inchiesta giornalistica si rinviene pressoché identico nel volume, dove a p. 63 si legge della visione dello spettacolo della guerra in televisione, la descrizione di «una serata di morte e distruzione trascorsa comodamente adagiati sul divano del salotto di casa sorvegliando della birra fresca». Già in precedenza si era venuta peraltro teorizzando questa metodologia cinica, con l'affermazione della sola possibilità, per gli individui-spettatori costituzionalmente «distratti», di rendere una «testimonianza inerte e indifferente» del dolore altrui, all'interno dello «spettacolo planetario di un'umanità» che pure si riconosce come «dolente» (Ivi, p. 46).

³ Sito che vanta, secondo le stime del rilevatore di BlogBabel, i 300 mila contatti al mese, laddove una rivista come «Allegoria», pur godendo di una trentennale tradizione, può contare sui circa 200 abbonati, che sono comunque una cifra consistente per un periodico cartaceo.

vera battaglia di schieramenti, che segnò peraltro l'ingresso stabile di alcuni dei critici tradizionali nell'arena internautica.

Al di là però del dato cronachistico, ad emergere in modo molto chiaro dalla polemica fu da un lato una demonizzazione netta della categoria del postmoderno (sebbene non pienamente compatta e certamente non monocorde), avversato nella sua *facies* di indifferenziata esaltazione del presente, chiusura ombelicale nel proprio privilegiato mondo di ricchezze e vantaggi, nichilismo sostenuto da un atteggiamento irresponsabilmente ironico, rifiuto della presa d'atto di un'esistenza ed esperienza collocabili al di fuori dell'io: con deliberata e ostentata noncuranza delle questioni politico-sociali più spinose, dall'immigrazione al terrorismo alle guerre su scala planetaria. Innegabilmente, però, è la stessa inchiesta di «Allegoria» a lasciar intravedere in emersione una *Stimmung* piuttosto resistente all'ipotizzato ritorno ai temi del reale nella nostra produzione narrativa recente, e persino i registi, chiamati ad attestare il *revival* di forme prossime al realismo, finiscono col riconoscere come riferimenti ideali sì i padri del grande cinema italiano, e di quello neorealista in particolare, da Rossellini a Visconti a De Sica a Monicelli, ma di seguire poi, nei fatti, la via maestra del cinema americano, a partire da Tarantino: tutt'altro che un reporter, evidentemente.

«Il concetto di “ritorno alla realtà” applicato alla buona letteratura a mio parere non ha senso», dichiara Nicola Lagioia (classe '73) nell'inchiesta di «Allegoria» (p. 16). E Aldo Nove, in modo ancora più incisivo, perché direttamente in polemica con il punto di partenza stesso dell'inchiesta, accetta sì di «tornare» all'11 settembre, ma considerandola una tragedia «molto più tale di infinite tragedie, nei confronti delle quali siamo indifferenti, proprio perché l'11 settembre è stata concepita come *fiction* e quindi come superrealtà» (p. 19).

Vero è, d'altro canto, che quel presunto postmodernismo cinico, ilare e disincantato fatica ad emergere come dato concreto, perlomeno nei modi stigmatizzati dalle premesse teoriche dell'inchiesta, e verrebbe a riannettersi piuttosto a fenomeni ormai decennali, come le sortite del collettivo Wu Ming, che arriva a proporre alle stampe un destrutturato documento pseudoteorico sotto l'accattivante etichetta del «New Italian Epic», a sostegno di una letteratura maggiormente «comunicativa», ingenerando fra l'altro una perniciosa sovrapposizione o intercambiabilità tra affabilità mediatica e «impegno» politico-sociale.⁴

⁴ Si può soltanto accennare qui a come l'idea che la letteratura debba “affabulare” (e dunque sedurre e ammalciare), tipica di certi dibattiti contemporanei, aventi come sede privilegiata soprattutto la rete, finisca con l'essere nei fatti opposta all'idea tradizionale di impegno, sostenuta ad esempio da Francofortesi o seguaci. Quell'aspetto oppositivo su cui dovrebbe fondarsi dunque la comunità viene del tutto

Di fatto, sebbene i contenuti del documento dei Wu Ming assumano la forma ilare e giovanilmente esclamativa deprecata da Luperini come tratto tipico del postmodernismo, il *New Italian Epic* prende però di mira il medesimo bersaglio teorico, auspicando il ritorno della letteratura e del discorso culturale in generale a un approccio politico, sociale e infine «popolare», citando alla lettera, ai temi del presente.

Ne deriva una maggior mobilità dei confini del quadro ideologico di riferimento e una minor monolicità e monologicità delle posizioni in campo. Ciò accade probabilmente per la stessa configurazione, certamente atipica già solo a considerarne il gap cronologico,⁵ del postmodernismo italiano, e probabilmente per la multiformità del postmoderno *tout court*, che quanto meno, a dirla grossolanamente, si può distinguere, come il colesterolo nella scienza medica, in “buono” e “cattivo”. Il postmoderno letterario si è infatti configurato qui da noi non soltanto come gioco metaletterario con la scrittura, le sue forme, le sue pratiche, ma anche o soprattutto, per utilizzare una categoria di recente rilanciata da Antoine Compagnon, come *antimoderno*, ossia come atteggiamento profondamente critico nei confronti della modernità, risoltosi di preferenza nella riproposta di forme e temi della tradizione letteraria, e raramente con intento giocoso o ilare, ma, piuttosto, con un deciso senso della differenza e dunque con un evidente portato di contestazione rispetto alle condizioni materiali del presente. Così la forma tipicamente postmoderna della parodia (controcanto di un testo già dato, valido come bersaglio o *target text*) diventa una «ripetizione con differenza», secondo la definizione di Linda Hutcheon, con effetti di straniamento critico. Anche tra i teorici italiani della parodia o delle forme affini come il cosiddetto «travestimento»,⁶ il

a svanire, nel momento in cui la lingua e le forme prescelte assecondano quelle dell'immobilità o della regressione ammantate invece da benefico miglioramento comune. Questa visione si tramanda acriticamente attraverso le pagine dei siti web visitati nella loro quasi totalità dai supporter del collettivo Wu Ming. Né sorprende, dal momento che si tratta dei pionieri dell'utilizzo della rete come strumento di provocazione e polemica, più che di discussione teorica rigorosa e argomentata.

⁵ Il postmoderno com'è noto nasce in America nei primi anni Sessanta, mentre da noi può dirsi pienamente penetrato, tanto a livello teorico che nella prassi testuale, solo a partire dagli anni Ottanta (per la periodizzazione cf. Remo CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Milano 1997; Romano LUPERINI, *La fine del postmoderno. Appunti per una introduzione*, in *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005, pp. 7-14.

⁶ Della categoria è emblematica l'opera di Edoardo Sanguineti, primo e più importante teorico in Italia della pratica nel suo caso soprattutto teatrale: cf. ad esempio l'edizione recente del *Faust* (Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, a c. di Niva LORENZINI, Roma, Carocci, 2003), prima opera a recare nel titolo la categoria, successivamente estesa retroattivamente all'adattamento teatrale del *Furioso* per la celebre regia ronconiana del '69.

recupero di modi e forme del passato non serve tanto a resuscitare nel presente, in accezione nostalgica o goliardica, modalità testuali ormai di necessità tramontate, quanto, piuttosto, a “travestire”, per l'appunto, il presente stesso con i panni del passato attraverso quelle modalità stranianti che inducano alla riflessione, e non già all'adesione immediata come nelle forme del realismo moderno.⁷

Del resto, estendendo la specola specifica di Compagnon, e allargandone il campionario di “antimoderni” prettamente francesi (da De Maistre a Barthes), non mancheranno esempi di *antimodernità* nostrana: primo fra tutti il «reazionario non di destra» (come egli stesso ebbe a definirsi in un'audiointervista) Pier Paolo Pasolini, che proprio rispetto alla prassi del recupero di modelli appartenenti a un passato nostalgicamente rimpianto (su tutti, la *Commedia* dantesca) finisce con l'accostarsi a certe pratiche precocemente postmoderne (di una precocità anche in questo caso riferita solo all'Italia, ché altrove il postmoderno, anche a voler solo considerare Pynchon, di cui più avanti diremo, era già vivo e largamente dominante), per il recupero propriamente straniato e straniante di codici espressivi tradizionali, a partire dal poema di Dante, con piena evidenza valevole alla stregua di una traccia testuale sotterranea di molte (per non dire tutte) opere dell'itinerario creativo pasoliniano, in particolare della «pedissequa» *Divina Mimesis* come dell'interminato (e probabilmente interminabile) *Petrolio*.

Postmoderno come ideologia della (nella) scrittura

Restringendo a questo punto l'orizzonte al postmoderno come “ideologia della scrittura”, si andranno a isolare due caratteristiche tra le più tipiche del fenomeno letterario 1) l'«ilare nichilismo»⁸ (strettamente connesso, quest'ultimo, al carattere «eternamente giovane» della nostra narrativa), per arrivare a sfumarne, però, soprattutto l'aggettivo (perché se di nichilismo è dato ravvisarne, in alcuni autori e testi particolari di cui diremo, di ilarità vera e propria non è invece dato parlare: piuttosto, di un atteggiamento «parodico», ancora una volta, ovvero di ribaltamento di un certo codice narrativo, in connessione all'utilizzo dei generi, che è altro tratto tipicamente postmoderno, o del postmoderno italiano, a partire da Eco e dal romanzo post- o neostorico);⁹ 2)

⁷ Antoine COMPAGNON, *Les antimodernes*, Paris, Gallimard, 2005; Linda HUTCHEON, *A theory of parody*, New-York-London Methuen, 1985.

⁸ Così ancora Romano LUPERINI, ne *La fine del postmoderno*, p. 129, dove si stigmatizzano gli «atteggiamenti ludici e gli agili cinismi» della narrativa posteriore alla stagione “politica” degli anni Settanta.

⁹ Sulla controversa definizione cf. (soprattutto per la ridefinizione del dibattito critico sull'argomento), cf. Margherita GANERI, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Manni 1999.

l'impianto metanarrativo di gran parte delle opere riconducibili alla temperie postmodernista. L'avversione della critica nostrana alla letteratura che gioca con altra letteratura (piuttosto che porsi il problema di raccontare il mondo) andrà infatti corretta attraverso la dimostrazione di come il gioco narrativo con altri testi (implicito o esplicito, dichiarato e consapevole o meno) si proponga in realtà, conformemente allo spirito della parodia sin dalle sue origini, *esattamente* l'intento di parlare del presente: e non *descrivendolo* secondo le modalità del trattato o del reportage (che da Giancarlo De Cataldo a Roberto Saviano si è posta come la via maestra della nostra narrativa),¹⁰ ma *narrando*, secondo la declinazione manganelliana del termine, dove il narratore (e si ponga mente alla sostituzione del termine, rispetto a quello ben diversamente connotato di *romanziera*) non può azzardare «la visione del mondo», ma deve limitarsi a raccontarlo per squarci, che tanto più saranno destituiti di referenzialità o verità tanto meglio aderiranno alla rappresentazione letteraria, di necessità “menzognera”. Tale poetica, che sarebbe più tipica, in verità, di una narrazione discontinua e franta, com'era proprio di Manganelli (se pensiamo agli sforzi per deviare *Hilarotragoedia* dalla sua naturale cadenza narrativa, attraverso l'introduzione di una serie di elementi di dispersione dell'abborrita *trama* – le famose chiose, postille e splanamenti, dilatanti ed espandenti la narrazione –)¹¹ viene invece dai nostri “giovani” percorsa all'interno della via tradizionale del romanzo: tratto, questo, tra i più tipicamente postmoderni della nostra narrativa generazionale.

Restringendo ulteriormente l'ottica agli autori nati tra la metà degli anni Sessanta e gli anni Settanta, autori, cioè, che si siano formati nel vivo della temperie postmodernista e che abbiano, anzi, assunto a vero vessillo trionfale l'ideologia postmoderna (se si pensa anche solo al primo, programmatico titolo di Lagioia: *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj (senza risparmiare se stessi)*, del 2001, si noterà come la direzione percorsa si ponga all'opposto di quella visione “ombelicale”, stigmatizzata da Luperini ne *La fine del Postmoderno*, e che, viceversa, non si nasconde la propria miseria individuale, anche in considerazione delle condizioni di estrema emergenza in cui versa il mondo fuori dall'io nella postmodernità (tutti i problemi connessi al sovraffollamento del

¹⁰ Ma cf. a riguardo il recente correttivo parzialmente ridimensionante della portata letteraria del libro di Saviano, in Giulio FERRONI, *Scritture a perdere*, Roma, Laterza, 2010, p. 95: «Non si può scambiare *Gomorra* per un assoluto capolavoro letterario; *Gomorra* indica piuttosto un orizzonte di possibilità della letteratura, una sua marcata disponibilità civile [...]».

¹¹ Mi permetto di rinviare al mio *La tanatologia parodica di Giorgio Manganelli*, in *In luoghi ulteriori. Catabasi e parodia da Leopardi al Novecento*, Pisa-Roma Giardini, 2005, pp. 101-121.

pianeta e allo sfruttamento illimitato delle risorse, dominanti a partire dal moderno). Vero è, d'altro canto, che l'apertura globale dei nostri narratori assume una connotazione più smaccatamente orizzontale (guardando di preferenza, ad esempio, alla letteratura americana, e alle altre letterature in genere, purché contemporanee) che verticale (il recupero della storia, la valorizzazione della tradizione). Basti pensare a un titolo come *Cinacittà* di Tommaso Pincio, certamente non così ombelicale, come vogliono i recensori coevi, i quali, peraltro, gli hanno imputato ben altre mende, ovvero una regressione, nella poetica personale dell'autore, dalle forme dello sperimentalismo degli esordi alla narrativa di genere dall'esito commerciale meglio garantito. Può suonare marginale rispetto al discorso complessivo tale considerazione, ma in realtà ci consente di arrivare alla seconda caratteristica del postmoderno avversata dai suoi detrattori, ossia la compromissione coi generi, rivisitati, messi in parodia, stravolti, ma comunque mai superati come "modelli", come invece ogni avanguardia aveva insegnato a fare (a partire dal saggio di Alberto Savinio *Fine dei modelli*, più volte citato come riferimento, non per caso, da Edoardo Sanguineti). La permanenza dei nostri autori generazionali nell'alveo della tradizione del romanzo ben fatto, anche a dispetto delle loro stesse origini, ossia della primigenia adesione a tutt'altre scelte di stile, suona dunque come un retaggio del postmodernismo deteriore, di una corrente che in realtà avrebbe avuto il merito di introdurre nuovi stimoli presi dalle altre letterature, ma che non può arrivare a riguardare la ricerca dello stile come linguaggio, inevitabilmente. Se, in altre parole, l'aderenza a un'attesa di compiutezza e piacevolezza narrativa saturano tanto le aspettative del mercato quanto le esigenze dello stesso autore, non stupirà che la ricerca linguistica ne venga sopraffatta o sminuita dagli scrittori stessi. Così, a giudizio di Andrea Cortellessa, un autore come Tommaso Pincio, che partiva da un libro fortemente sperimentale come *Lo spazio sfinito*, si sarebbe infine reso colpevole di un approdo più convenzionale alla letteratura di genere prediletta dal mercato e, anzi, del genere per antonomasia (e per antonomasia invisibile a certa critica), ossia il giallo.

L'avvitamento serpentescio di Pincio (tra Malerba e Pynchon)

E dunque: *Cinacittà*, uscito per Einaudi alla fine del 2008, è un romanzo (com'è facile ipotizzare dal titolo che ne ripete, deformandola, la toponomastica di un quartiere molto noto) ambientato a Roma. Una Roma, però, letteralmente invasa dai cinesi, elemento che ne spinge la trama verso la fantastoria, sebbene *Cinacittà* si presenti poi innanzitutto come la storia di un omicidio, tipica del romanzo giallo o poliziesco. Ma

un giallo in cui l'assassino dichiara sin da subito la propria colpevolezza, si stacca evidentemente dalla matrice classica: l'inchiesta al centro dell'intreccio non è in questo caso volta all'individuazione di un colpevole, quanto, piuttosto, all'accertamento del fatto stesso di cui si narra, ovvero l'omicidio della giovane prostituta Yin.

Il pensiero corre immediato al *Serpente* di Luigi Malerba, per l'impianto anomalo e la sovversione dello schema tipico del genere, con l'inchiesta incentrata sulla ricerca del colpevole, e non mai sul fatto in sé: la Yin di Pincio, come già la Miriam malerbiana, si configura come donna "fatale", ovvero determinante ai fini del compimento di un destino, ma per entrambe la corrispondenza con donne realmente incontrate dai protagonisti/voci narranti è sfumata dal contesto di iperrealità entro il quale si vanno a collocare le rispettive vicende. In tutti e due i casi nemmeno la figura dell'autorità (il Commissario nel primo, l'avvocato Trevi nel più recente) vale a ristabilire il primato degli eventi accreditati su basi di realtà rispetto a quelli soltanto ipotizzati o figurati nell'immaginazione. Così in Malerba:

Il Commissario alzava gli occhi, mi guardava a lungo prima di rimettere in macchina un nuovo foglio. Lei asserisce dei fatti, diceva, ma questi fatti sono molto confusi, non si possono scrivere se non sono chiari.¹²

E del resto Pincio ci ha già ripetuto a più riprese come «la realtà non sia che una deformazione mentale, una specie di malinteso collettivo»:¹³ siamo dunque ben lontani da quell'accezione schematica di realtà come dato investigabile, con approdo certo a una "soluzione", sottesa al genere giallo, costituzionalmente. Ci troviamo, se mai, entro un ambito imparentato in modo più stretto alla tragedia, il cui protagonista, come sappiamo dalla *Poetica* di Aristotele, se dichiaratamente colpevole non susciterebbe nello spettatore pena ma ripugnanza, e se pienamente innocente, non incarnerebbe un caso tragico, ma ci annoierebbe. A giudizio di Aristotele la tragedia perfetta era l'*Edipo Re*, un'inchiesta in cui l'evento drammatico cruciale del riconoscimento veniva a coincidere col rivolgimento della trama e dunque con la risoluzione definitiva dell'enigma, pure se tale risoluzione era poi tutt'altro che pacificante, dato il genere.¹⁴ Un giallo col finale tragico, dunque, ma col colpevole svelato sin dall'inizio, che però non conosce se stesso: Edipo sa di aver

¹² Si cita qui e in avanti dall'edizione "Oscar" del romanzo, pubblicato per la prima volta nel 1966. Cf. Luigi MALERBA, *Il Serpente*, Milano, Mondadori, 1989, p. 151.

¹³ Si cita, d'ora in poi, da Tommaso PINCIO, *Cinacittà*, Torino, Einaudi, 2008, p. 228.

¹⁴ ARISTOTELE, *Poetica*, intr., trad. e note a c. di Diego LANZA, Bur, Milano 1987, p. 156.

ucciso e conosce il nome della sua vittima, ma ad essergli ignota è esattamente la propria identità. Il protagonista di Pincio sa di aver ucciso e chi, ma non è dato a chi legge accertarne il movente, né tantomeno in che termini (entro quella configurazione di realtà che abbiamo imparato a misurare) si sia prodotta effettivamente l'azione denunciata. L'inchiesta-romanzo si dipana così entro quella *Stimmung* che ne sfuma i contorni a partire dall'assunto gnoseologico di base, più volte e in diversi termini precisato:

Noi occidentali tendiamo a credere che esista una cosa chiamata realtà la cui corretta percezione può essere inficiata da una serie di esperienze ingannevoli. Le apparenze, i miraggi, le droghe [...]. Gli orientali, invece, non sono per nulla inclini alle distinzioni. Per loro la realtà non è una cosa che se ne sta per i fatti suoi [...]. La realtà è parte integrante dei fumi che annebbiano il cervello. Non significa che gli orientali vivano con la testa fra le nuvole. Per un orientale, è il mondo intero a esistere fra le nuvole (p. 50).

Se Pincio dichiara in qualche occasione pubblica di non aver avuto come fonte *Il Serpente*, lo stesso dicasi per l'*Edipo* di Sofocle: più verosimile l'ascendenza pynchoniana, dall'*Incanto*, ad esempio, in cui la vicenda si complica fino a rendere indistinguibili i confini tra il «complotto» e la «paranoia».¹⁵

L'inchiesta, il detective, l'assassino, la donna assassinata non bastano dunque a fare del libro un giallo, e meno che mai canonico. Non foss'altro che per l'evidenza dell'oggetto reale dell'inchiesta stessa: non già la donna assassinata, sfocata proiezione di un desiderio ossessivo del protagonista, quanto la Roma del titolo: inquisita, ispezionata, interrogata e resa irriconoscibile (ma non del tutto, evidentemente) dall'invasione dei "cinesi", con l'imposizione delle loro abitudini, a partire dall'irriducibile perseguimento del tornaconto economico. Viene da pensare, in effetti, ancora una volta a *Gomorra* di Saviano, all'incipit che costituisce uno dei momenti narrativamente più efficaci del libro: la soggettiva sull'orripilante carico di morti dei container cinesi. In Pincio ritornano i cinesi nel bene e nel male protagonisti dell'economia globale, cinesi dunque vivi (a parte la ragazza forse ammazzata dal protagonista), e cinesi che, anzi, proliferano ovvero «spuntano» ovunque:

¹⁵ Thomas PYNCHON, *L'incanto del lotto '49* (1965, ma in traduzione italiana solo nel '95, per E/O, e nel 2005 per Einaudi, rispettivamente a trenta e a quarant'anni dalla sua prima uscita).

dico spuntavano perché non ne ho mai visto uno scendere da un treno, come fanno i normali esseri umani. Mi sa che li trasportavano nelle scatole, insieme ai ventagli e agli spaghetti di soia (p. 99).

La Roma di Pincio è dunque simbolicamente assimilabile a *Gomorra* per i traffici criminali, i loschi mediatori finanziari, i soldi sporchi su cui si regge il tronfio benessere della “Città proibita”, quartiere in cui confluiscono tutti gli abitanti della città, nel tentativo di lenire l’inevitabile frustrazione del vivere. Ma *Cinacittà* come toponimo non è la sola Roma, bensì l’intero pianeta alla prese con la globalizzazione: lo attesta, quando ce ne fosse bisogno, la felice invenzione narrativa del «globo» come moneta unica, fantaetimologia simbolica della massificazione e omologazione imperante. *Cinacittà* come luogo emblematico è dunque il nostro mondo infestato dal capitale in tutte le sue forme, dall’arte (sul cui mercato Pincio scrive le pagine più partecipate, forte probabilmente dei suoi trascorsi diretti) ai più banali rapporti umani.

L’inchiesta di Pincio diventa, a questo punto, il romanzo che *Gomorra* di Saviano non riesce ad essere, o non vuol essere. E non di certo per merito di una trama che sta in piedi (magari effettivamente un po’ troppo, come nella deprecata serialità dei gialli, in cui tutto deve svolgersi seguendo una direttiva ben poco fedele all’andamento rizomatico che assumono con netta evidenza gli accadimenti “reali”), o in nome della coerenza di personaggi particolarmente immobili e stereotipati, come l’eternamente sottomessa Yin o l’immutabilmente perfido Wang (lasciati tali probabilmente per serbare sgombra la scena alla *metabolé* del protagonista, la quale avviene peraltro comunque entro un contesto *irreale* – secondo l’accezione che chiarivamo –, o, perlomeno, di stordimento percettivo). Ciò che del libro è invece destinato a durare è piuttosto il ricondursi del protagonista alla tipologia davvero antimoderna dell’inetto, definitivamente impermeabile all’idea di poter vivere la vita di tutti.

Di tutti noi cinesi, *of course*.

Il modello pynchoniano

L’entropia come fattore disgregante della trama agisce anche su un altro scrittore che la via del genere la percorre, di fatto, più coerentemente e insistentemente, rispetto a Pincio: si tratta di Niccolò Ammaniti, che dopo l’esordio cannibale di *Branchie* (’97) vira decisamente verso una narrativa nel migliore dei casi intimista, o volta al recupero di una prospettiva straniata in senso infantile (ma senza quel costante tono ironico che è tipico di un altro “cannibale” o presunto tale,

ovvero l'Aldo Nove di *Woobinda*, di poco precedente). *L'Incanto* agisce però su Ammaniti come modello ritmico, più che a livello di significato o di contenuto, a differenza che in Pincio. L'incalzare degli avvenimenti e l'affollarsi di personaggi bizzarri sulla pagina (com'è poi, ancora più recentemente, nel vero e proprio picaresco postmoderno di Paolo Sorrentino, *Hanno tutti ragione* (2010) vengono da quel tipo di tradizione, con qualche marca italica in più nel *pathos* che ogni tanto affiora quasi malgrado l'autore (ancora una volta la *Weltanschauung* di base è più tragica che comica, e meno che mai ilare).

L'ultimo romanzo di Niccolò Ammaniti, *Che la festa cominci*,¹⁶ è in questo senso effettivamente un "pasticcio", com'è stato definito in modo meno caratterizzante che denigratorio da più di un critico, ma lo è invece soprattutto rispetto al genere che rilancia in Italia: la parodia nella sua versione «bianca» (alla Jameson o alla Hutcheon)¹⁷ o per l'appunto postmoderna, cioè deprivata dei contenuti polemici nei confronti del modello o dei modelli presi a bersaglio, alla maniera, invece, della parodia tradizionale. Ma è proprio in questo aspetto che si identifica col *pastiche*, per l'appunto: mescolanza di fonti e stili, che parimenti sacrifica la carica contestativa in favore del puro e (almeno all'apparenza) innocente *divertissement*. In quest'ottica il libro appare meglio riuscito però nella prima parte, dove l'intento parodico è meno esibito e la vicenda narrata si snoda seguendo un tracciato che incrocia più destini sotto il segno del più tipico *ennui* novecentesco, destini che poi fatalmente si raduneranno all'interno del contesto bachtinianamente parodico per antonomasia: la topica cornice della festa. Protagonista del libro è lo scrittore di successo Fabrizio Ciba, in crisi creativa dopo il *boom* editoriale del primo romanzo, e in conflitto con se stesso prima, per la consapevolezza del *bluff* che incarna la propria venerata figura pubblica (memorabile la scena in cui, invitato a presentare il libro di uno scrittore internazionale, Ciba si vede costretto a improvvisare un discorso del tutto campato in aria, riportandone grandissimo successo e persino l'approvazione dello scrittore medesimo), e con un mondo dominato da rapporti fasulli e relazioni instabili poi. Il deuteragonista è invece un uomo che si maschera ancor prima "che la festa cominci": si tratta di Saverio Moneta, ovvero Mantos nella veste di leader satanista. Impiegato nel mobilificio della moglie, con conseguenti vessazioni da parte di costei e del suocero, è alla ricerca di un riscatto sociale attraverso l'*exploit* satanico da compiersi con l'ausilio dei suoi adepti: quattro derelitti anch'essi in cerca di un'identità, e grottescamente devoti al loro improbabile faro. Si staglia su tutti loro il personaggio di

¹⁶ Niccolò AMMANITI, *Che la festa cominci*, Torino, Einaudi 2009.

¹⁷ Fredric JAMESON, *Il postmoderno*, trad. it. S. Velotti, Milano, Garzanti, 1989.

Silvietta, la vittima femminile offerta al dio delle tenebre, che dopo il rito satanico si rialza come nulla fosse e va al cinema, guadagnandosi *ipso facto* l'appartenenza alla setta delle Bestie di Abaddon:

Le Belve erano appena uscite dal cinema Flaminio dove avevano visto *Non aprite quella porta. L'inizio* e si erano trovate davanti Silvia. La ragazza, seduta su una panchina dei giardinetti, si mangiava una piadina. Non ricordava molto della serata, ma aveva la sensazione di essersi divertita. Aveva raccontato che quando si era svegliata sotto terra aveva scavato fino alla superficie.

Saverio l'aveva arruolata come sacerdotessa ufficiale della setta (p. 9).

A partire dal ritrovo-safari di Villa Ada, sorta di cena Trimalchionis postmoderna, allestita in un tripudio di ostentazione e volgarità dall'immane imprenditore sborone, l'ottica parodica si sbilancia però in favore di un citazionismo esasperante, saccheggiando con impudicizia un immaginario che va dalla *Commedia* dantesca ai fumetti (e magari dalla *Commedia* nei fumetti, come ad esempio nel celeberrimo, tra gli amanti del genere, *Saint Seija-I cavalieri dello Zodiaco*), fino ai *b-movies* o ai video-musicali, scadendo persino nella cronaca del *gossip*. Vero è che è in questa seconda parte che avviene il ricongiungimento dei due mondi ruotanti attorno a Ciba e Mantos, ossia il terziario intellettuale e quello impiegatizio: nondimeno, il carnevale della sospensione delle gerarchie e degli steccati tra i mondi si configura come eccessivamente *splatter* e tarantiniano (dal regista capostipite del filone) più che bachtiniano, specie per l'inopinato ingresso nella trama dei cosiddetti «ciccioni», gli atleti sovietici dissidenti, rifugiatisi nella catacombe inseguendo, prima che il record, un romantico sogno di libertà.

Ovvero, puro *trash*.

Così l'eroe Fabrizio Ciba, che si viene configurando tra l'altro sempre di più come un *alter ego* dell'autore, si rende protagonista di un'altrettanto pacchiana *catabasi*, trovandosi dantesca a confronto con nemici e comprimari, dallo scrittore rivale alla *show-girl* bella e oca fino alla donna da amare tutta la vita che veste i panni provvisori della dimessa cantante Larita, novella Euridice che però nella rocambolesca fuga da villa Ada Ciba abbandonerà proditoriamente e senza alcuna remora, pur di salvarsi la pelle («Guardò Larita. Guardò la galleria. Scelse la galleria», p. 297), arrivando a preferirle la procace *show-girl* per il lancio del suo libro successivo: non è tempo di eroi ma di *businessmen*, piuttosto. La vicenda termina col pedale spinto ancora sul *trash* delle trovate spettacolari, ubriacando senza mai più divertire, come

del resto accade già piuttosto di rado dalla seconda parte in poi. Per non parlare del finale, laddove Ammaniti corregge Manzoni e trova il pacificante idillio familiare del pic-nic al parco con prole (solo parzialmente corretto dall'apparizione perturbante del fantasma-ladro di maccheroni). Ma tenendo il punto sul genere, e rivalutando questa seconda parte nell'ottica di un totale rovescio-smascheramento della prima, il libro si salva, nel suo complesso, per l'imitazione di una modalità piuttosto tipica dei romanzi americani (perlomeno dall'*Incanto* di Pynchon in poi), ossia la *mockery* del presente, con lo spettacolo pacificato degli orrori quotidiani che surclassa l'incubo orwelliano: così la politica, la cultura, il pop, il *trash*, il tragico e la farsa coesistono indifferenziati, in un *blob* senza soluzione.¹⁸ Dove però Ammaniti gareggia al meglio coi modelli è quando l'intento parodico, nel farsi meno ostentato, traveste la tragedia del quotidiano in farsa, raccontandola in senso straniato e carnevalesco, cioè giustapponendo situazioni estreme a una condizione di assoluta banalità. Due esempi fra i migliori riguardano l'assetto organizzativo della setta: «I Figli dell'Apocalisse organizzano i raid nel week-end. Parti venerdì, e domenica sera te ne torni col treno. Il lunedì sei al lavoro» (p. 94). O, ancora: «Avrebbero sacrificato la cantante di Chieti Scalo al Signore del Male» (p. 63).

La cronaca degli episodi criminali viene così ricondotta entro l'ironia postmoderna anche e soprattutto (sembrerebbe) per affrancarsi dall'imperante sociologismo da reportage (tendenza invece predominante negli approcci al presente di altri romanzieri coetanei cui, per converso, manca del tutto il «tuono ironico», dicendola alla Leopardi): l'assurdo di un presente insensato e grottesco di suo (*trash* è il mondo, non Ammaniti, concludendo) vi affiora, alla fine, in modo forse più drastico e irrimediabile.

Anomalia recidiva

Il punto, allora, è proprio la via maestra del romanzo. L'ideologia del postmoderno (del postmoderno "cattivo", s'intende, e ammesso che esista effettivamente, poi, in questa veste oltranzista e deprecabile) non si supera affatto, come vuole Luperini, rinunciando alla *fiction*, ma, anzi, potenziandola, da un lato (come abbiamo visto in Pincio), e dall'altro

¹⁸ Molto persuasiva la definizione di Ottonieri della prassi narrativa di Ammaniti, come di un «surfare fra i livelli (fra gli snodi del narrato non meno che tra i registri linguistici, medio e "basso" [...], del saper imboccare a ogni bivio la strada giusta (che è sempre la meno comoda, la più spinosa), a ogni sala il cancello in grado di portarlo (cancello dopo cancello, scelta dopo scelta) al livello successivo» (cf. Tommaso OTTONIERI, *La Plastica della lingua. Stili in fuga lungo un'età postrema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 84).

però anche rinunciando a quella coerenza a tutti i costi che è il tratto più tipico della forma-romanzo (la forma peraltro, ce lo ricordava Asor Rosa in un noto saggio sull'«anomalia» italiana, meno tipica della nostra tradizione, che è, caso mai, per tutta la modernità e fino alle soglie del modernismo e del postmoderno, tradizione di grandi novellieri o autori di racconti, dagli anni Trenta in poi).¹⁹ Se il postmoderno “cattivo” si identifica soprattutto in Italia, da Eco in poi, non tanto con il *lusus* o con l'*ars combinatoria* (*Il nome della rosa* è stato un *best seller* anche per la sua configurazione di romanzo storico e di intrattenimento, sia pur erudito, ma chi ha poi invece letto, effettivamente, il *Tristano* di Balestrini, un romanzo realizzato assemblando delle lasse narrative al calcolatore), quanto proprio col recupero dei generi tradizionali (sia pur nelle forme stravolte, come avviene, ad esempio, in Malerba rispetto al romanzo giallo), a far problema non sarà dunque lo spirito ironico e dissacrante dei nostri narratori, quanto, al contrario, la serietà (o, si direbbe anche, la sacralità) con cui essi vanno riproponendo la forma-romanzo, forma del contenuto privilegiata di un'esperienza vissuta come intimamente tragica, sia pur nella rappresentazione in modalità che oscillano dal romanzo-inchiesta (e qui siamo al polo estremo dell'impegno) al romanzo di anticipazione, fino al picaresco aggiornato o al romanzo di formazione giovanilistico (magari anche in questo caso parodiato), che a seconda degli esiti si diranno più o meno impegnati (ma tanto più lo saranno, ci pare, quanto maggiormente si scosteranno dal genere e cercheranno una via non battuta, per stile, lingua, modi della rappresentazione).

La miglior tradizione comica in Italia, tra l'altro, è quella che ha sempre arretrato di fronte al romanzo, privilegiando (è stato detto prima a proposito di Manganelli) la narrazione franta o discontinua, che muta la forma del contenuto per addizione (le continue digressioni, alla Gadda) o per rastremazione, sottrazione, riduzione all'essenziale (il romanzo “lirico”, ad esempio, di Aldo Nove).²⁰ Tornare al “modernismo” (categoria introdotta per la nostra letteratura solo di recente, a proposito degli autori che oltrepaserebbero la cosiddetta «barriera del naturalismo»²¹ e che fin qua si riannettevano

¹⁹ Cf. Alberto ASOR ROSA, *La storia del «romanzo italiano»? Naturalmente, una storia «anomala»*, in *Il romanzo*, a c. di Franco MORETTI, Torino, Einaudi 2002, III, pp. 255-306.

²⁰ Per la categoria, molto persuasiva, di “romanzo lirico” a proposito di alcuni nostri narratori nati fra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, cf. Gianluca PICCONI, *Grottesco per disperazione formale: lirismo e romanzo in Aldo Nove e Tommaso Ottolenghi*, «L'Ulisse», 13, aprile 2010, pp. 123-137. (http://www.lietocolle.info/upload/l_ulisse_13.pdf).

²¹ Si deve al noto saggio di Renato BARILLI, *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia, 1964, la fortunata ma anche molto contestata formula che ascriveva al

impropriamente alla categoria di decadentismo, da Tozzi a Moravia a Gadda) o *bypassare* (con un brutto neologismo) la postmodernità può voler dire recuperare da un lato la nostra miglior tradizione della forma breve (così, è paradossale che proprio Pincio, autore di recente di un bel saggio sul racconto come forma di poesia, alla Carver, non scriva poi, di fatto, che romanzi).²² Dall'altro comprendere quanto la forma estesa e compatta sia in realtà una scelta di adeguamento progressivo e a quanto pare irreversibile alle aspettative di un mercato che sovradetermina l'orizzonte d'attesa, imponendo la necessità dell'evasione a scapito della ricerca, della sperimentazione, di altre vie di accesso letterario al mondo, meno immediate, meno conformi, meno seriali (c'è da ricordarlo ancora che un editore come Feltrinelli negli anni Sessanta pubblicava romanzi "impropri" come *Capriccio italiano* o *Hilarotragoedia?*).

Rari e sparuti, anche in zone di mercato ma comunque fatalmente di nicchia, come alcuni autori Einaudi o Laterza, gli esempi di incursioni nell'inferno hilarotragico della psiche (Vitaliano Trevisan o Franco Arminio), nella psicosi del paesaggio interiore ed esteriore (idem). Ma si tratta comunque di autori ancora di nicchia, seppure non linguisticamente impervi come gli illeggibili per antonomasia (gli autori della generazione precedente, della postneovanguardia, per dir così, da Gabriele Frasca a Tommaso Ottonieri). Su di essi pesa comunque però il pregiudizio del genere: gli editori (e alcuni critici, persino) non vogliono leggere altro che romanzi (peraltro "tradizionali"). E il caso di Laura Pugno, che pure ha scritto tra i libri migliori dell'ultima stagione (dalle poesie de *Il Colore oro* alla narrazione estesa di *Sirene*), è emblematico di come il passaggio dalla forma breve alla forma estesa rappresenti una perdita e una rinuncia: alla visionarietà estrema e alla capacità di rappresentare, come già secondo il Pirandello di un poco noto saggio su romanzo e racconto, il reale, invece che di descriverlo, capacità peraltro più tipica della tragedia che della narrazione, sempre secondo Pirandello, e della forma breve, nella modernità. La tragedia, come la novella, scrive Pirandello, «prende il fatto per la coda», e da quell'estremo investiga il reale al pari (parità epistemologica, s'intende, non qualitativa, necessariamente) della narrazione analitica

moderno gli autori che avessero superato il limite delle forme di rappresentazione desunte dal realismo e dal naturalismo come corrente scientifico-filosofica. In realtà la formula viene messa fortemente in crisi, come ha dimostrato R. Luperini, da un autore come Verga, che pur entro l'alveo del naturalismo sperimenta forme e modalità che lo conducono a pieno titolo entro il moderno (dove il titolo dell'ultima monografia dedicata all'autore da Luperini stesso, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005).

²² Tommaso PINCIO, *Racconti d'America?*, «il Manifesto», 9-01-2010, p. 11.

romanzesca.²³ La tragedia, appunto: è col recupero di un senso realmente tragico (fosse pure nella sua declinazione per paradosso ironica) che si viene guadagnando terreno sul nichilismo.

²³ Cf. Felice RAPPAZZO, *Un articolo di Pirandello sulle forme narrative*, «Allegoria», III, 8, 1991, pp. 155-160. Ma si rimanda anche all'altro saggio pirandelliano di rilevanza teorica, *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte moderna*, compreso nel volume *Arte e scienza del 1908*, ora in *L'umorismo e altri saggi*, a c. di Enrico GHIDETTI, Firenze, Giunti, 1994, pp. 208-209 e pp. 224-225.

Le città visibili. Nonluoghi e iperlocalizzazioni nella narrativa italiana dopo il postmoderno

Eleonora CONTI

Genius loci e paesaggi «liquidi»

Tra le «città invisibili» descritte da Marco Polo a Kublai Kan, Zaira contiene in sé tutto il suo passato e ne ricava la propria identità e la propria forma:

Inutilmente, magnanimo Kublai, tenterò di descriverti la città di Zaira dagli alti bastioni. Potrei dirti di quanti gradini sono le vie fatte a scale, di che sesto gli archi dei porticati [...]. Non di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato [...].

Di quest'onda che rifluisce dai ricordi la città s'imbeve come una spugna e si dilata. Una descrizione di Zaira quale oggi è dovrebbe contenere tutto il passato di Zaira.¹

Il paesaggio respira la storia che contiene e che lo informa. Nelle antiche città greche e latine, il tracciato si sviluppava intorno al luogo in cui si seppellivano gli eroi. «L'eroe era il "genio" del luogo: il suo spirito era la fantasia fondamentale della città».²

Lo spazio è fatalmente intrecciato col tempo; ha una storia che cambia col modificarsi delle conoscenze scientifiche, delle concezioni religiose, con il progresso tecnologico. In tempi recenti, la città imbevuta di memoria e simboli sembra essere stata spazzata via dalla contemporaneità, tanto che i concetti di «eterotopia» (nell'accezione di Michel Foucault: «contro-luoghi [...] che si trovano al di fuori di ogni

¹ Italo CALVINO, *Le città invisibili*, Milano, Oscar Mondadori, 1993 [I ediz. 1972], pp. 10-11.

² James HILLMAN, *L'anima dei luoghi*, trad. it., Milano, Rizzoli, 2004, p. 54.

luogo, per quanto possano essere effettivamente localizzabili»³ e di «nonluogo» (secondo Marc Augé, «uno spazio che non può definirsi né identitario né relazionale né storico»)⁴ accompagnano spesso le riflessioni sull'epoca e sulla letteratura postmoderne.⁵ I nonluoghi – simbolici e transitori – sono il prodotto di una civiltà in cui il tempo prevale sullo spazio. Ma anche la «liquidità» nell'accezione di Bauman può essere assunta come categoria per leggere la città e il suo territorio: proprio perché «i liquidi, a differenza dei corpi solidi, non mantengono di norma una forma propria», ciò che maggiormente conta per essi «è il flusso temporale più che lo spazio che si trovano a occupare e che in pratica occupano solo «per un momento».⁶

Gli anni Ottanta sono forse, in Italia, il decennio in cui nella narrativa hanno fatto la loro comparsa, in modo più evidente e massiccio che in passato, i nonluoghi. Il paesaggio trasformato dall'industrializzazione degli anni del *Boom* (i flussi migratori interni, lo smarrimento di fronte a una selva di codici nuovi) aveva già avuto la sua letteratura negli anni Sessanta e Settanta – si pensi al *Marcovaldo calviniano*⁷ – e aveva nutrito un immaginario collettivo fatto di cinema e musica pop (le canzoni di Adriano Celentano, dal *Ragazzo della Via Gluck* all'*Albero di cento piani*). Ma è stato soprattutto dietro la spinta dei nuovi riti di massa, come il turismo e lo *shopping*, che quel paesaggio urbanizzato e strappato alla campagna ha reso indistinguibili i confini tra ruralità e città e ha subito una perdita d'identità irreversibile. Questo paesaggio modificato, oltre a offrire uno sfondo nuovo alla narrazione letteraria, ha costituito anche un originale spunto teorico e narratologico, per riflettere sullo sguardo del narratore e sul suo potere.

³ Michel FOUCAULT, *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, Milano, Mimesis, 1994, p. 14.

⁴ Marc AUGE, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it., Milano, Eleuthera, 1994, p. 74. Si veda anche George RITZER, *La religione dei consumi. Cattedrali, pellegrinaggi e riti dell'iperconsumismo* (1999); trad. it., Bologna, il Mulino, 2000.

⁵ Cf. i saggi riuniti in Stefano CALABRESE e Maria Amalia D'ARONCO (a cura di), *I nonluoghi in letteratura. Globalizzazione e immaginario territoriale*, Roma, Carocci, 2005.

⁶ Zygmunt BAUMAN, *Prefazione. Sull'essere leggeri e liquidi*, in Id., *Modernità liquida* (2000), trad. it., Roma-Bari, Laterza, 2002, p. VI. Si veda anche il cap. Tempo/spazio, *ivi*, pp. 99-147.

⁷ Italo CALVINO, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* [1963] in Id., *Romanzi e racconti*, I, a cura di Mario BARENGHI e Bruno FALCETTO, Milano, Mondadori "I Meridiani", 1991, pp. 1065-1182.

Come ha dimostrato Mieke Bal, infatti, la descrizione, accusata tradizionalmente di interrompere il flusso narrativo e di produrre arresto temporale, può costituire il vero motore della narrazione.⁸ Ricorda Stefano Calabrese che «il postmodernismo inaugurato da Borges e raffinato da Robbe-Grillet, Perec e Calvino eutrofizza la descrizione fino a soffocare il suo naturale complemento – la narrazione –, trasformandola in un utensile per *de*-scrivere: il mondo narrato si frantuma in uno sciame di segni che non conducono a nulla, o addirittura sembrano attuare una campagna di disinformazione e depistaggio».⁹ Oggi non sembra più vero che la narrazione veicoli il tempo e la descrizione lo spazio. Se teniamo per fermo l'assunto di Bal secondo cui descrivere significa focalizzare, «la descrizione è dunque una forma di costruzione di mondi, ma ben distinta dall'illusione della rappresentazione mimetica. Non c'è niente di realistico in essa: anzi, la fiction crea dei mondi, e insieme disfa (l'ovvietà di) quella forma di costruzione del mondo che pensiamo di conoscere».¹⁰

Se è possibile dunque una opzione narrativa centrata sulla descrizione (una descrittologia), l'irruzione dei nonluoghi in un paesaggio come quello italiano, carico delle tracce evidenti della Storia, non può non aver rappresentato un passaggio importante e aver costituito elemento significativo di novità nella definizione della narrativa degli anni Ottanta. Il postmoderno ha sempre riservato un trattamento attento al paesaggio, attenzione divenuta centrale anche per scrittori che, pur difficilmente incasellabili entro l'etichetta di postmoderno, hanno fatto della descrizione una modalità dello sguardo, un mezzo per mostrarne «il valore differenziale», come ha scritto e messo in pratica ad esempio Gianni Celati.¹¹

⁸ Mieke BAL, *Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione*, in Franco MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, vol. II, *Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 189-224.

⁹ Stefano CALABRESE, *Introduzione a I nonluoghi in letteratura*, op. cit., p. 19.

¹⁰ Mieke BAL, *Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione*, op. cit., p. 224.

¹¹ Gianni CELATI, *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo*, in Gianni CELATI, «Riga», 28, a cura di Marco BÉLPOLITI e Andrea CORTELLESA, 2008, p. 128. Mi permetto di rinviare a Eleonora CONTI, *Nonluoghi della pianura padana. L'occhio "risemantizzante" in Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, «Italianistica», 2, 2008, pp. 151-164. Cf. anche Giulio IACOLI, *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Reggio Emilia, Diabasis, 2003. Per una bibliografia critica sull'argomento si rimanda a questi due lavori.

Un ritorno dei regionalismi?

La narrativa italiana sembra in generale mantenere uno strano rapporto con la globalizzazione, come dimostra l'alto numero di testi fortemente localizzati, e addirittura iperlocalizzati, peraltro di grande successo, pubblicati negli ultimi dieci anni. Come si spiega questo fenomeno e cosa indica?

È una folla di romanzi provenienti dal Sud quella che accoglie il lettore-critico che si accinga a sondare come la geografia torni prepotentemente alla ribalta della nuova narrativa italiana. Con in testa *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano, passando per numerosi romanzi, racconti, testi di autofiction, réportages e UNO (secondo la categoria creata dai Wu Ming: oggetti attualmente non ancora identificati perché appartenenti a un genere nuovo e allo stesso tempo unici nel loro genere di frontiera),¹² dal 2000 a oggi si moltiplicano le storie che hanno per sfondo un'Italia compresa nella zona a sud di Roma. Ci sono la Napoli della Parrella, di Rea, De Silva, Montesano e Longo; la Caserta di Pascale e Piccirillo; la Puglia della Lomunno, di Lagioia e Desiati; la Roma ancora di Desiati, Piperno, Colombati, Ammaniti, Siti e Pincio.

A un'analisi più attenta, però, il fenomeno appare più diffuso e copre numerose altre regioni italiane (la Sardegna della Agus, di Fois, della Murgia, di Soriga e Niffoi; la Sicilia di Camilleri; il Nord-Est di Falco, Lolli, Mozzi e Paolini; la Pianura Padana di Benati, Celati, Conti e Nori). Un linguaggio fortemente connotato geograficamente e talora impastato col dialetto; luoghi, usi e costumi regionali, fenomeni sociali rilevanti improntano di sé le storie. Una tendenza che ha fatto parlare qualche critico di rinascita dei regionalismi. *Tirature 2009*, ad esempio, ha dedicato un'intera sezione alla rappresentazione di Milano e Napoli nella narrativa contemporanea.

Questa ri- (talora iper-) localizzazione, resa attraverso una connotazione geografica, linguistica e sociale, sembra dunque in netto contrasto con la tendenza della narrativa postmoderna e globalizzata a privilegiare nonluoghi e zone prive di una identità precisa, in cui un vero *genius loci* sia difficile da rintracciare. Ciò potrebbe essere interpretato come un segnale della fine della narrativa postmoderna in Italia. La questione non sembra così semplice. Vediamo qualche caso, limitandoci a tre città campione: Napoli, Roma e Milano.

¹² WU MING, *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009, p. 12.

Infernapoli

«L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme»¹³ con queste parole di Marco Polo Calvino concludeva le sue *Città invisibili*. «Infernapoli» – l'efficace definizione adottata da Mario Barenghi nel volume *Tirature 2009* per commentare la Napoli dei romanzi di Ermanno Rea e Giuseppe Montesano¹⁴ – qui pare quanto mai adatta per definire la città ritratta da Saviano. Nonostante che il fenomeno della camorra sia universalmente noto, è vero infatti che un libro come *Gomorra* ha una forza di denuncia dirompente.

Anche ad attenersi alla semplice descrizione dei paesaggi, la prima impressione che si ricava leggendolo è quella di trovarsi di fronte a un paese, l'Italia, a una città, Napoli, e a una regione, la Campania, sconosciuti. Nonostante la precisione dei toponimi (Napoli, Caserta, Casal di Principe, Scampia) e l'evidente facile identificazione di luoghi esistenti (il porto di Napoli, il rione Sanità), l'effetto è di totale spaesamento e l'impressione che se ne ricava è che si parli di luoghi di finzione, da *action movies*: spiagge in cui si può andare a sparare e in cui soffocare un traditore con la sabbia, palazzi sventrati che diventano grandi magazzini per stoccare merci di contrabbando, piazze in cui si pratica la vendetta armata alla luce del sole. Il fatto che poi di questi fenomeni si sia informati (anche se in modo colpevolmente parziale) attraverso la televisione, non fa che aumentare il senso di smarrimento in chi tenta di riconoscere, in quei luoghi così estranei, la realtà. Addirittura, questa iperlocalizzazione, lungi dal tradursi *tout court* in un "effetto di realismo" (potenziato da cifre, date, nomi, inchieste e da un io narrante che a tratti si rivela e funge da testimone delle realtà denunciate), accentua l'impressione di trovarsi in un mondo parallelo, scollegato dalla realtà, che produce un forte effetto straniante. Lo scrittore ne svela i meccanismi, le trame nascoste e in questo modo spiazza il lettore e gli mostra un mondo che sembra di vedere e constatare per la prima volta; lo guida nel «comprendere cosa significa l'atroce» – come ammonisce la Arendt citata in *exergo* –, un "atroce" che ha cambiato i connotati al paesaggio. *Gomorra* è più un libro di volti e fatti, che non di luoghi, ma quelli che vi sono descritti si imprimono nella memoria e portano alla luce il volto oscuro di Napoli e della Campania dominati dai clan.

¹³ Italo CALVINO, *Le città invisibili*, op. cit., p. 164.

¹⁴ Mario BARENGHI, *Ipernapoli, Infernapoli, Eternapoli*, in Vittorio SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature 2009. Milano-Napoli. Due capitali mancate*, Milano Il Saggiatore, 2009.

Si tratta di luoghi che hanno necessariamente perduto il loro *genius loci*, perché interessi economici e criminali ne hanno cambiato per sempre i tratti. Non a caso il libro si apre e si chiude con la descrizione di due nonluoghi: il porto di Napoli, stoccato di merci di contrabbando e di cadaveri in serie di cinesi congelati per essere seppelliti in Cina, e la “terra dei fuochi”, una campagna deturpata dalle grandi cave dismesse, trasformate in discariche a cielo aperto, e dagli incendi di rifiuti tossici che ne hanno reso per sempre il suolo sterile e cancerogeno.

Il porto di Napoli è descritto come un’escrescenza minacciosa, generata parallelamente alla città vera e propria:

Il porto è staccato dalla città. Un’appendice infetta mai degenerata in peritonite, sempre conservata nell’addome della costa. Ci sono parti desertiche rinchiusa tra l’acqua e la terra, ma che sembrano non appartenere né al mare né alla terra. Un anfibio di terra, una metamorfosi marina. Terriccio e spazzatura, anni di rimasugli portati a riva dalle maree hanno creato una nuova formazione. [...] Il sole accende il miraggio di mostrare un mare fatto d’acqua. In realtà la superficie del golfo somiglia alla lucentezza dei sacchetti della spazzatura. [...] Napoli è circoscritta da muraglie di merci. Mura che non difendono la città, ma al contrario la città difende le mura. [...] Ci si immagina il porto come luogo del fracasso [...] Invece impera un silenzio da fabbrica meccanizzata. [...] Una velocità senza chiasso.¹⁵

Poco oltre, il protagonista accetta di lavorare per un contrabbandiere cinese e scopre un mondo di merci accumulate in palazzi, una volta affittati a studenti e ora sventrati e utilizzati come magazzini. Palazzi che rischiano di crollare perché i muri portanti vengono abbattuti per far spazio alle merci.¹⁶

Ma benché *Gomorra* cominci e finisca parlando di merci, entità «liquide» per definizione perché transitorie, di passaggio,¹⁷ il libro è quanto di più lontano si possa immaginare da un testo postmoderno. Si tratta di merci che rendono pesanti i luoghi su cui lasciano il segno, che appiattiscono il paesaggio, gli tolgono profondità e storia, lo deformano in un’area di accumulo temporaneo, di mobili scambi criminali, di faide sanguinose. Gli tolgono la profondità storica in primo luogo perché spazzano via ogni attività economica radicata da tempo, come dimostrano le pagine conclusive del libro di Saviano:

¹⁵ Roberto SAVIANO, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 16-17.

¹⁶ Ivi, pp. 17-18.

¹⁷ George RITZER, *La religione dei consumi*, op. cit.

C'è un territorio nel napoletano che ormai è definito la terra dei fuochi. Il triangolo Giugliano-Villaricca-Qualiano. Trentanove discariche, di cui ventisette con rifiuti pericolosi. [...] Fumo nerissimo e fuoco contaminano di diossina ogni centimetro di terra. L'agricoltura di questi luoghi, che esportava frutta e verdura fino in Scandinavia, crolla a picco.¹⁸

La logica economica dei *boss* è ispirata a un potere a breve termine e privo di responsabilità sociale:

questi rifiuti, accumulati in decenni, hanno ristrutturato gli orizzonti, fondato nuovi odori, fatto comparire chiazze di colline inesistenti, le montagne divorate dalle cave hanno d'improvviso riavuto la massa perduta.¹⁹

Un paesaggio modificato, percorso da una sorta di “evento tossico”, alla DeLillo.²⁰

La riflessione di Calvino intorno alla città invisibile (ora invivibile?) di Maurilia può aiutare a capire come sia successo che lo spirito del luogo se ne sia andato per sempre:

talvolta città diverse si succedono sopra lo stesso suolo e sotto lo stesso nome, nascono e muoiono senza essersi conosciute, incomunicabili tra loro. [...] gli dèi che abitano sotto i nomi e sopra i luoghi se ne sono andati senza dir nulla e al loro posto si sono annidati dèi estranei. È vano chiedersi se essi sono migliori o peggiori degli antichi, dato che non esiste tra loro alcun rapporto, così come le vecchie cartoline non rappresentano Maurilia com'era, ma un'altra città che per caso si chiamava Maurilia come questa.²¹

I nuovi dèi (del guadagno facile, della corruzione e del crimine) si sono insediati nel paesaggio e ne hanno fatto scempio, in questo caso. L'occhio del narratore lo registra implacabile. Ma quando la misura è colma, il protagonista-testimone – invocando Bianciardi e Pasolini – grida tutto il suo senso di orrore («Io so e ho le prove. [...] Io so. E la verità della parola non fa prigionieri perché tutto divora e di tutto fa

¹⁸ Roberto SAVIANO, *Gomorra*, op. cit., p. 326.

¹⁹ Ivi, p. 314.

²⁰ Don DELILLO, *Rumore bianco*, Torino, Einaudi, 1999 (Tit. orig. *White noise*, 1984 e 1985; I ed. it. Napoli, Pironti, 1987).

²¹ Italo CALVINO, *Le città invisibili*, op. cit., p. 30.

prova») e da spettatore impotente che era, oppone la forza della parola alla distruzione dei crimini, come un nuovo *parrhesiaste*.²²

Hollywood nel deserto: dal kitsch al postmoderno

C'è poi in particolare un capitolo di *Gomorra* che avvicina l'estetica degli affiliati al Sistema a quella postmoderna di tanto cinema contemporaneo: quello, dall'eloquente titolo *Hollywood*, in cui Saviano si sofferma sullo stile architettonico delle ville dei *boss* e sul look dei nuovi uomini e delle nuove donne di camorra. Se non fosse che i delitti e le fughe rocambolesche dei *boss* sono realmente tragici, ci si potrebbe sentire catapultati in un film di Quentin Tarantino.

«Attraversando l'agro aversano sembra di avere sotto gli occhi una sorta di catalogo di sintesi di tutti gli stili architettonici degli ultimi trent'anni»; i *boss* offrono il modello per le ville degli impiegati e dei commercianti, in una gara alla stranezza che contempla anche farsi riprodurre le linee di un quadro di Mondrian sulla cancellata esterna.²³ Sconfina nella leggenda la storia della villa di Walter Schiavone, fratello del *boss* noto come Sandokan, commissionata all'architetto, VHS alla mano, con la consegna di realizzarla identica a quella di Tony Montana nel film *Scarface*, interpretato da Al Pacino. Il modello cinematografico agisce sui comportamenti e sull'aspetto esteriore di uomini, donne e ragazzini affiliati al Sistema con una forza di persuasione mimetica straordinaria: da *Kill Bill* a *Pulp Fiction* di Tarantino, passando per *Natural Born Killers* e la trilogia del *Padrino*. In una sorta di progetto da esteti di fine Ottocento, la realtà imita l'arte alla ricerca di una vita inimitabile: un progetto per spietati *dandies* postmoderni che sognano di vivere al di sopra delle leggi della società.²⁴

²² Roberto SAVIANO, *Gomorra*, op. cit., p. 234. Tiziano Scarpa ha di recente sottolineato il ruolo di *parrhesiaste* assunto da Saviano denunciando i crimini della camorra in *Gomorra* e con le sue apparizioni mediatiche. Riprendendo le affermazioni di Carla Benedetti su Pasolini (*Il tradimento dei critici*, 2002), Scarpa si rifà alla definizione di *parrhesia* trattata da Michel Foucault nei suoi ultimi corsi al Collège de France: «*parrhesia*, [...] con cui è possibile rivolgersi ai potenti che hanno commesso ingiustizia, accusandoli pubblicamente con una parola veritiera e coraggiosa». Cf. Tiziano SCARPA, *L'epica-popolar, gli anni Novanta, la parresia*, in «Il primo amore»: http://www.ilprimoamore.com/testo_1361.html

²³ Roberto SAVIANO, *Gomorra*, op. cit., p. 266.

²⁴ I giovani *boss*, quando sentono arrivare i carabinieri per l'arresto «non si presentano come guappi del quartiere, non hanno gli occhi sgranati e folli di Cutolo, non pensano di doversi atteggiare come Liggio o come caricature di Lucky Luciano e Al Capone. *Matrix*, *The Crow*, *Pulp Fiction* riescono con maggior capacità e velocità a far capire cosa vogliono e chi sono» (ivi, p. 125).

Roma e Napoli: nelle profondità di sé al seguito di un Virgilio straniero

Ma se Napoli si presenta come una sorta di inferno, o almeno non offre quasi mai rappresentazioni oleografiche di sé,²⁵ può essere necessario un adeguato Virgilio per penetrarne i misteri. Inaspettatamente questo Virgilio, in più di un'occasione, è uno straniero. Su questo modello sono costruiti sia il romanzo-diario *Napoli ferrovia* di Ermanno Rea (2007), in cui l'io narrante torna dopo decenni nella propria città, forse alla ricerca delle proprie radici e di una parte di sé; sia – ma solo in parte – *Vita precaria e amore eterno* (2006), secondo romanzo di Mario Desiati, ambientato tra la base militare di Sigonella, in Sicilia, e Roma. Il viaggio nelle profondità di Napoli e Roma diventa così un viaggio nelle proprie profondità.

Napoli si presta sempre a dinamiche di sprofondamento, invita a un viaggio compiuto nelle sue viscere, verso Infernapoli appunto, e lo straniero – in questo caso un venezuelano di nome Caracas che funge da guida a un napoletano doc, autoesiliatosi da decenni dalla città d'origine – è in grado di accompagnare il protagonista dove egli oggi non oserebbe: i quartieri in cui è cresciuto, che risultano estranei a lui stesso, necessitano di un nuovo Virgilio, di qualcuno che abbia familiarità con i bassifondi, che ci si è dolorosamente immerso, pur non essendo un dannato. Solo così sembra possibile riappropriarsi delle viscere della città. Una città che ha mietuto vittime presso i suoi stessi abitanti: il Luigi Compagnone del progettato libro *Odio Napoli*, il Luigi Incoronato di *Scala a San Potito*, l'io narrante stesso, decifratore di “misteri napoletani” e di “dismissioni” dolorose.²⁶ Il pellegrinaggio entro le viscere della città riveste i luoghi della patina evanescente ma persistente dei ricordi, tracce inscritte nelle pietre e nelle stanze delle case un tempo abitate dalla propria famiglia e dai propri amici. Scrive Christian Raimo, recensendo *Napoli ferrovia*:

nel libro i luoghi sembrano possedere dei sensi, sono feriti, malati, sessuati. E i corpi si comportano spesso come luoghi: accolgono, ascoltano, si

²⁵ In *Certi bambini* di Diego DE SILVA (2001), il protagonista, un camorrista undicenne di cui viene ricostruito il primo delitto, è disarmante nella sua totale assenza di discernimento morale, killer e volontario in una casa-famiglia senza soluzione di continuità. In *Dritto dritto negli occhi* (*Mosca più balena*, Minimum fax, 2003), Valeria PARRELLA tratteggia l'ascesa verso una rispettabilità tutta esteriore di Guappetella, che da donna di camorra si trasforma nella moglie di un avvocato, rispettabile quanto può esserlo un uomo alleato con un senatore colluso. Si vedano anche i racconti di *Dieci*, di Andrej LONGO (Adelphi, 2007).

²⁶ *Napoli ferrovia* di REA (Rizzoli, 2007) è il quarto romanzo di una tetralogia comprendente *L'ultima lezione*, *Mistero napoletano* e *La dismissione*.

Le città visibili. Nonluoghi e iperlocalizzazioni nella narrativa italiana dopo il postmoderno

lasciano contaminare. Oppure assumono sembianze di altri corpi: per esempio il corpo di Caracas, come per coprire un vuoto terribile, viene di continuo trasformato in quello dello scrittore Luigi Incoronato morto suicida, che Rea elegge a simbolo di tutte le vittime della città, costruendo per opposizione la sua storia di fuggito e sopravvissuto, la sua storia di napoletano distante e salvato.²⁷

Ma anche nella sua dissoluzione, nella perdita, nello scorrere del tempo, il centro di Napoli non perde il proprio *genius loci*: la città sembra sempre costituita dei bassifondi in cui si era perso, era “sprofondato” per un’intera notte e da cui era uscito incolume e più avveduto, lo straniero Andreuccio da Perugia di Giovanni Boccaccio.

Roma invece non può non essere percepita come città gonfia di storia, inscindibile dal proprio glorioso passato. Così, nel romanzo di Desiati, il senegalese Robert offre al protagonista Martino Bux, a sua volta immigrato da un nonluogo siciliano, Sigonella (tutta costruita intorno alla base militare americana), e turbato da una dolorosa storia personale, uno sguardo su Roma come “scatola di monumenti e cemento” in cui trovar casa e ricongiungersi con la sorella, metafora della famiglia lontana:

Robert freme immaginando di camminare per la città aggrappato al braccio di sua sorella, sogna che un giorno Armida raggiunga quel gruzzoletto che le permetta di arrivare dentro quella scatola di monumenti e cemento che è Roma. Nella testa di Robert Roma appare come una città chiusa, un recipiente, una città di pareti, dove è sempre difficile guardare l’orizzonte e dove l’unico orizzonte appare il cielo, quel cielo solcato continuamente da giganteschi aerei in procinto di atterrare.²⁸

Martino e Robert, incontratisi per pura casualità, finiscono per intrecciare le loro esistenze su un nodo di sradicamento giocato tra Roma e Africa, Sicilia e Roma. Sarà proprio Robert a portare a galla e a svelare a noi lettori il dramma interiore di Martino, a rimettere insieme i pezzi di un mosaico continuamente scomposto dall’io narrante. A Robert spetta un ruolo narrativo importante che il lettore certo non immagina quando il personaggio fa la sua comparsa nel romanzo. Robert è ben di più del “ghanaboy” con cui lo bolla superficialmente

²⁷ Cristiano DE MAJO, *Napoli bella? Napoli dannata? L’ultima parola di Ermanno Rea*, «Nazione Indiana». L’articolo firmato da Raimo è stato pubblicato su *Queer* di «Liberazione», 11-11-2007.

²⁸ Mario DESIATI, *Vita precaria e amore eterno*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 73-74.

Martino: è l'immigrato che si rende conto di essere lui stesso straniero in Piazza Vittorio, ormai trasformata in Chinatown, ma straniero come lo sono anche gli italiani in quel quartiere. Il centro del colorato mercato romanesco in cui si nascondevano proletari dai nomi carichi di mito e storia – Diomede, Enea, Ascanio – sfondo delle scorribande dei personaggi del *Pasticciaccio* di Gadda, è ormai un intrico di strade, piazze, palazzi colonizzati da orientali.²⁹

È eloquente, per mostrare questo mutamento di orizzonte geografico-culturale, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*,³⁰ romanzo dell'italo-algerino Amara Lakhous, che offre il suo sguardo di migrante su uno dei quartieri romani più tipici e spesso trasformato in set narrativo. Anche fuori dal piano narrativo, dunque, Lakhous è uno straniero che funge da Virgilio,³¹ che ci guida nel cuore di Roma e ci offre la sua esperienza di straniero che desidera fortemente trovarvi il suo spazio. Non a caso, il titolo originale del romanzo, nella versione araba, recitava: *Come farti allattare dalla lupa senza che ti morda*. E, nel testo, il punto d'equilibrio delle mille storie intrecciate sarà un nordafricano come lui, Ahmed, che proprio il più diffidente dei baristi romani ribattezzerà Amedeo: un significativo *qui pro quo* originato, ancor più che dalla somiglianza dei suoni, dalla perfetta integrazione del personaggio nella città in cui ha scelto di rifarsi una vita. L'unico sulla cui italianità tutti i personaggi del romanzo scommetterebbero è uno straniero e la città di Roma – che egli cerca di “addomesticare” anche per gli altri personaggi del romanzo – si configura come il punto di partenza per ridare consistenza a una vita andata in pezzi nel suo paese d'origine.

In questi recenti romanzi, la Roma del centro – della zona Termini, di piazza Vittorio, di via Merulana e del quartiere San Lorenzo –, diventa spesso sinonimo di ricerca di identità e stabilità. Anche nel romanzo di Desiati essa assume il ruolo di un'ancora per vite precarie, luogo di stabilità inseguita per tutta la storia. Quando però arriva la resa dei conti per i suoi protagonisti, Roma risputa di colpo, come in un'allucinazione, le sue pagine di storia più nere:

²⁹ Eloquente il titolo di un romanzo di Tommaso PINCIO del 2008: *Cinacittà* (Torino, Einaudi).

³⁰ Amara LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, Roma, e/o, 2006 (da cui Isotta Toso ha tratto l'omonimo film nel 2010). Sui luoghi di Roma che hanno fatto da sfondo a romanzi-chiave del Novecento, si sofferma Emanuele TREVI in *Via Merulana reloaded e altri luoghi scritti di Roma*, in Nicola LAGIOIA, Christian RAIMO (a cura di), *La qualità dell'aria*, Roma, minimum fax, 2004, pp. 142-160. Vi ricorda *Petrolio* di Pasolini, *L'odore del sangue* di Parise, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Gadda.

³¹ Questo ruolo di Virgilio non romano vale anche per Gadda e Pasolini; quanto a Napoli vien da pensare a Malaparte.

Le città visibili. Nonluoghi e iperlocalizzazioni nella narrativa italiana dopo il postmoderno

Ogni notte ancora oggi lingue di fuoco avvolgono Roma come la notte del 19 luglio 1943. Ogni notte squadre di nazisti e fascisti percorrono le strade del ghetto a caccia degli ultimi ebrei rimasti, ogni notte tornano gli istanti concitati della resistenza casa per casa, dei rastrellamenti, ogni notte, ancora oggi, Roma si riempie di fumo, un fumo concentrato, una massa di particole brucianti e ustionanti. Ogni notte Roma si fa attraversare da carri armati americani, colonne di autoblindo [...]. E poi ogni notte il Tevere si riempie di corpi gonfi di uomini e donne divorati dai topi.

[...] Ogni notte all'Idroscalo un'auto fa scoppiare il petto e il cranio di Pier Paolo Pasolini. Ogni notte in via Montecuccoli Roberto Rossellini ripete sino allo sfinimento la scena madre di *Roma città aperta*. Ogni notte la notizia [...] del rapimento di Aldo Moro attraversa come un vento maligno la città. Scompiglia i cuori e i pensieri. [...]

Ogni notte succede tutto questo.

Puoi percepirlo solo quando sta per succedere qualcosa di davvero rivoluzionario.³²

La città, che sembrava aver assorbito nelle proprie viscere il fuoco incandescente della Storia, come un vulcano in eruzione lo rigetta, anticipando la sconvolgente rivelazione finale sul passato del protagonista.

La Milano delle tangenziali: ultima capitale postmoderna?

Spostandosi verso Nord e verso Milano, cambia la percezione stessa della città. Forse proprio il paesaggio urbanizzato in modo diverso, a partire da esigenze lavorative destinate ad assorbire grandi flussi migratori dall'*hinterland*, impone ai narratori di ambientare le proprie storie in luoghi meno connotati storicamente. In particolare, l'*hinterland* milanese sembra più produttivo rispetto a quello romano: di Roma prevalgono i quartieri della città, quartieri popolari o periferici, ma in qualche modo inglobati spazialmente nella città, come le borgate descritte da Walter Siti ne *Il contagio* (2008). Di Milano invece molti scrittori tendono a rappresentare i satelliti intorno alla città, come se la storicità di Milano non avesse lo stesso fascino di quella della Città

³² Mario DESIATI, *Vita precaria e amore eterno, op.cit.*, pp. 207-208. Resta da indagare (qui è impossibile farlo per ragioni di spazio) la trasformazione della Roma delle borgate, nel passaggio da Pasolini e Moravia a Siti. Cf. W. SITI, *Il contagio*, Milano, Mondadori, 2008.

eterna. E' interessante capire se si tratta di una questione legata alla storia urbana o ai modelli narrativi di riferimento. Ne *La vita agra* di Luciano Bianciardi (1962) un personaggio che proveniva da fuori città intendeva far saltare il Pirellone, non un monumento storico, ma il simbolo del progresso e dell'industrializzazione. Già all'inizio del secolo, i futuristi avevano rappresentato figurativamente "la città che sale", le folle, gli operai, le risse, non la monumentalità storica della città. Anche Massimo Bontempelli, nell'immediato primo dopoguerra, si era soffermato sulla vita "intensa" e "operosa" che si svolgeva nella metropoli, sulla vita che correva sui suoi tram e per le sue strade; mentre Carlo Emilio Gadda trasfigurerà l'interesse per le strade, corsi e vie ferrate milanesi in una sorta di giungla alla Salgari.³³

Entrati nel nuovo millennio, sono ancora le strade e il movimento intorno e dentro Milano, e sono i satelliti della metropoli, più che il suo cuore storico, a collocarsi al centro delle narrazioni. Significativo che due libri usciti negli ultimi cinque anni si intitolino, *Il piccolo isolazionista (Prolegomeni a uno studio della periferia)* (2006) di Tommaso Labranca, e *Tangenziali* (2010), diario di un viaggio a piedi intorno a Milano dell'architetto-scrittore Gianni Biondillo e del giornalista Michele Monina. Un volume recente di racconti, poi, *L'ubicazione del bene* (2009) di Giorgio Falco, è tutto costretto in un claustrofobico quartiere residenziale dal nome difensivo di Cortesforza, non lontano dalla Tangenziale Ovest di Milano.³⁴ Siepi ben potate, case arredate da architetti, amicizie nate dalla prossimità fisica più che da affinità profonde definiscono uno spazio dalla geometria impeccabile, ma privo di calore. Le periodiche invasioni di inquietanti parassiti (termiti, larve, insetti), inestirpabili tanto dagli spazi domestici quanto da quelli esistenziali, rivelano un brulichio sotterraneo che tradisce il marcio occultato dietro un ordine solo apparente.

Nel libro di Labranca, Milano appare come una inquietante città di *bit* senza corpo, ricostruita attraverso *flashback* generati dalla musica

³³ Cf. *Il sogno mediterraneo di Carlo Emilio Gadda*, relazione tenuta da G. Palmieri al XIX Convegno AIPi, *Insularità e cultura mediterranea nella lingua e nella letteratura italiane*, Cagliari, 25-28 agosto 2010. Da ricordare anche quell'appassionato inno a Milano rappresentato da *Ascolto il tuo cuore, città* di Alberto SAVINIO (1943) – ritratto di una Milano per certi aspetti cancellata per sempre dai bombardamenti avvenuti pochi mesi dopo la pubblicazione del libro – e il ciclo di racconti e romanzi dedicati alla periferia della città, *I segreti di Milano*, di Giovanni TESTORI, usciti fra il 1958 e il 1961.

³⁴ La Tangenziale Ovest di Milano contiene evidentemente una certa dose di poeticità, dato che è protagonista anche di una poesia di Alda MERINI, *Tangenziale dell'Ovest*, in *La terra santa* (Milano, Scheiwiller, 1984). Cf. Francesca GATTA, *Autostrade*, in Gian Mario ANSELMINI-Gino RUOZZI (a cura di), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp. 17-29.

Le città visibili. Nonluoghi e iperlocalizzazioni nella narrativa italiana dopo il postmoderno

dell'*iPod*, dal chiuso dell'abitacolo che scivola lungo le tangenziali, di notte. Musica e ritmo disegnano una città sonora. Un sonoro ben diverso da quello che anima la borgata romana de *Il contagio* di Siti – un quartiere parlato, ricostruito nell'intreccio delle storie che si fanno pettegolezzo anche feroce, in cui i rumori sono il segno di una vita materiale messa forzatamente in comune³⁵ –, Milano è una città fiutata in solitaria e percepita a distanza attraverso le strade che conducono ai suoi agglomerati satelliti, preferibilmente di notte:

Le strade satellitari sono quelle che, viste in una immagine fissa, non fanno pensare ad alcun luogo preciso. Sono semplici arterie, ampie e rettilinee, con le carreggiate separate da file centrali di lampioni altissimi e attraversate da sporadici veicoli di cui non si indovina il modello, la targa, il conducente. [...]

Le strade satellitari sono l'unica vera espressione dell'*international style* ostico, antistorico, e antinaturalistico. L'oscurità che le sostiene sui due lati azzera i dintorni le colline i laghi o i deserti. Parrebbe di essere ovunque nel Mondo Asfaltato.³⁶

E' un vagare di persone che cercano la solitudine o cercano di sfuggirvi, «ittiantropi» rinchiusi nell'abitacolo-acquario della loro automobile priva di contatti col mondo esterno. Ma Milano non sembra neanche Milano, i satelliti che gravitano intorno alle sue tangenziali potrebbero appartenere a qualunque metropoli occidentale, anche americana. Si tratta di «bolle spazio-temporali» per dirla con Labranca, a imitazione delle periferie scandinave, ideate per mettere la popolazione al riparo dal presente. In effetti il modello letterario di Biondillo e Monina è il Ballard delle periferie e l'idea del viaggio lungo la tangenziale viene loro da un diario di viaggio intorno a Londra, *London Orbital* di Iain Sinclair. Nonostante gli sforzi di Biondillo di ricostruirne la storia e di rintracciarne la continuità spaziale e culturale, Milano è diventata una città invisibile:

Milano è all'improvviso scomparsa. Nell'immaginario collettivo nazionale ha continuato a vivere solo nei suoi luoghi comuni: la nebbia, le fabbriche, il

³⁵ «L'inquinamento acustico è il padrone del quartiere [...] qui la discrezione è segno di malattia mentale, solo alcuni pazienti dell'ambulatorio rasentano i muri e muovono le labbra senza emettere suono. [...] Qui sono le risate a prevalere, risate a piena gola che non presuppongono felicità» (Walter SITI, *Il contagio*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 51-52).

³⁶ Tommaso LABRANCA, *Il piccolo isolazionista (Prolegomeni a una metafisica della periferia)*, Milano, Castelvecchi, 2006, pp. 20-21.

panettone. Qualcuno la immagina ancora una città da bere. Ma abbiamo smesso di rappresentarla, nel cinema, nella fiction televisiva, è diventata un buco nero della memoria. [...] Oggi Milano è una città-rete, una città-territorio che più che portare la sua nobile tradizione edile nella cinta extraurbana ha visto tracimare dentro di sé la Brianza velenosa di battistiana memoria. Milano s'è pastrufaziata, per dirla con l'ingegnere.³⁷

Italia profonda o suggestiva?

Fatta eccezione per Milano, dunque, ultima metropoli postmoderna, la rilocalizzazione è un dato diffuso nella recente narrativa italiana. Addirittura, nei romanzi e racconti ambientati a Napoli, si può parlare di una iperlocalizzazione che genera talora un effetto di spaesamento. La complessità del fenomeno, generato dalla forte connotazione geografica e sociale di questi testi, ha suscitato un vivo dibattito critico. Parlando di «esotismo locale»,³⁸ Gianluigi Simonetti ha inteso evidenziare «un punto nella nostra narrativa in cui impegno civile e turismo confinano pericolosamente», perché anche i fenomeni denunciati – guerra, camorra, terrorismo – «possono funzionare letterariamente come contenuti esotici, diversivi per lettori in cerca di evasione dalle esperienze senza spigoli della mediocrità borghese». ³⁹ Simonetti dunque vede nelle intenzioni di questi autori più il desiderio di esplorare un nuovo campo possibile per la narrativa, che la avvicina pericolosamente alla letteratura d'intrattenimento e di genere, che non un intento di denuncia civile. Effetto prodotto da una focalizzazione in bilico fra denuncia e attrazione nei confronti dei *boss* e dei malavitosi e dell'aura di leggenda che li avvolge.

L'ambiguità di questo effetto però viene meno nel momento in cui lo scrittore si decide a impugnare la penna come arma di opposizione. L'intento di testimoniare toglie ambiguità a *Gomorra* e la sensazione di spaesamento e non riconoscimento dei luoghi appare generata dalla gravità dei fatti denunciati, da un senso di sbalordimento incredulo. Inoltre, l'affermazione di Simonetti sembra non tener conto di un dato sociologico: i lettori di oggi non sono gli stessi che all'inizio del secolo scorso divoravano i romanzi esotici di Emilio Salgari, consapevoli del fatto che, così come il loro autore, difficilmente avrebbero messo piede nei mari del Sud. I lettori di oggi sono spesso viaggiatori che si portano in viaggio libri che parlano dei luoghi che stanno per visitare e spesso

³⁷ Gianni BIONDILLO-Michele MONINA, *Tangenziali*, Parma, Guanda, 2010, pp. 208-209.

³⁸ Gianluigi SIMONETTI, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, «Allegoria», 57, gennaio-giugno 2008, p. 131.

³⁹ *Ibid.*

Le città visibili. Nonluoghi e iperlocalizzazioni nella narrativa italiana dopo il postmoderno

chiedono alla narrativa più di rispecchiarsi in (o di riconoscere) paesaggi e luoghi che già conoscono o sono in procinto di conoscere. L'uomo di oggi è tendenzialmente nomade, tende allo spostamento, al viaggio, e cercherà nel libro uno specchio di ciò che può sperimentare con i suoi sensi.

A proposito di questa diffusa tendenza al regionalismo, è intervenuta anche Elisabetta Rasy, chiedendosi:

Siamo di fronte a dei no global della scrittura? O invece ad autori globalizzati a modo loro, piuttosto glocal che local [...]? Parlano di un'Italia profonda o invece di un'Italia suggestiva [...]? Molti di loro sono tradotti e apprezzati all'estero: indubbiamente il paese che rappresentano, con i suoi drammi arcaici e i suoi intrighi sentimentali, è senz'altro più semplice e più accattivante per il mercato globale della complicata, tutt'altro che radicata anzi piuttosto disorientata Italia del nuovo secolo.⁴⁰

Per la Rasy dunque questa insistita tendenza al folklorico sarebbe un *escamotage*, una trovata furbesca, cavalcando l'onda di una moda di successo, che solo in apparenza scalzerebbe la tendenza al romanzo globalizzato, inteso come romanzo buono per ogni latitudine. Semplificherebbe, illudendo di un radicamento che non c'è.

Ma forse, la spiegazione dell'iperlocalizzazione in letteratura va proprio ricercata in una più generale tendenza culturale per cui la ricerca dell'identità passa attraverso le peculiarità del territorio e non più di chi lo abita, perché l'identità culturale individuale è nomadica e solo quella che ci viene dalla geografia, per la sua stabilità, sembra ridare consistenza al caos del nostro esistere.

⁴⁰ Elisabetta RASY, *Regionalismi di ritorno*, «Il Sole24Ore» - Domenica, 4-04-2010.

**REPENSER LE LIEN ENTRE ENGAGEMENT ET
POSTMODERNITE**

Impegno, postmodernità, realismo. Alcune considerazioni sul cinema italiano contemporaneo

Pierpaolo ANTONELLO

Che la categoria stilistica del postmodernismo o quella storica della postmodernità (molto spesso confuse fra di loro) abbiano trovato una scarsa ricezione critica in Italia, è fatto ormai noto e ampiamente documentato. L'attenta ricostruzione del dibattito italiano fornita da Monica Jansen nel suo magistrale *Il dibattito sul postmoderno in Italia* è lì a testimoniare.¹ Si è trattato di una ricezione che, salvo poche eccezioni,² è stata informata da ostilità preconcettuale, da confusioni di carattere terminologico, da rigidità di carattere ideologico, o semplicemente da diffidenza per quelle categorie critiche, filosofiche o storiografiche che provengano dal contesto anglo-americano, frequentato in maniera sussultoria dalla cultura italiana.³ Il postmoderno è stato descritto come il trionfo dell'eclettismo e della superficialità, di un atteggiamento ironico, giocoso e scettico nei confronti delle convenzioni sociali, e come perdita di fede nella capacità di una comprensiva rappresentazione della realtà, come nichilismo epistemico e gnoseologico o come trionfo di una apatica resa alle regole del capitalismo imperante. Per Romano Luperini, ad esempio, il postmodernismo è essenzialmente «una tendenza all'accettazione

¹ Monica JANSEN, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*. Firenze: F. Cesati, 2002. Si veda anche Matteo DI GESU', *La tradizione del postmoderno*. Milano: Franco Angeli Editore, 2004.

² Una su tutte il libro di Remo CESERANI, *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri, 1997.

³ Un esempio recente è lo pseudomanifesto programmatico *New Italian Epic*, dove la categoria del postmodernismo viene sonoramente liquidata come esaurita, mentre al contempo si fanno le lodi di alcuni autori che in quella categoria estetica ricadrebbero ampiamente. Pur nel parziale interesse di questa proposta critica, quello che sembra emergere è piuttosto una forma di astuto *rebranding* di carattere editoriale; cf. WU MING, *New Italian Epic: Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Torino: Einaudi, 2009.

apologetica del presente», a cui si deve resistere a tutti i costi.⁴ Per Alfonso Berardinelli «Il postmodernismo può essere discusso, salutato come una liberazione “decostruttiva” dalla verità e dalle visioni del mondo, o deplorato come perdita di senso storico e anticamera della New Age».⁵ A riguardo, riprendendo una formula di Pier Paolo Pasolini, si è parlato addirittura di postmoderno come una forma di “genocidio culturale”.⁶

Come abbiamo tentato di dimostrare nel nostro recente volume *Postmodern impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*,⁷ gli ultimi venti o trent’anni, anni di cosiddetto riflusso e di povertà estetica e politica in senso progettuale, mostrano invece delle chiare istanze emancipative e di riflessione critica che fioriscono all’interno dell’ombrello epistemologico e estetico del postmoderno e della postmodernità, variamente definiti o connotati. Abbiamo per tanto tentato di riconsiderare in senso “continuista” le due categorie che danno titolo al volume, cercando di evidenziare come quello che all’apparenza sembra un ossimoro, ovvero il pensare forme di impegno all’interno di una epoca storica, quella postmoderna che “per definizione” dovrebbe essere superficiale, ludica, “disimpegnata”, sia in realtà un ombrello definitorio che meglio di altri può rendere conto dell’articolazione interna di alcuni prodotti culturali ed estetici emersi nel contesto italiano nelle ultime due decadi.

Crisi del cinema, crisi della critica

In questo intervento, cercherò in particolare di articolare alcune delle proposte critiche avanzate nel nostro volume alla luce della produzione cinematografica italiana degli ultimi anni, come specifico *case studies*, mettendo appunto in evidenza gli esempi che testimoniano a favore della nostra ipotesi critica, e proponendo, come è stato fatto anche da altri in varie sedi, di riconsiderare una delle opposizioni più trite e all’apparenza costitutive nel contesto critico italiano della categoria d’impegno, quella

⁴ Romano LUPERINI, *L'allegoria del moderno*. Roma: Editori Riuniti, 1990, p. 5.

⁵ Alfonso BERARDINELLI, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*. Macerata: Quodlibet, 2007, p. 68.

⁶ Carla BENEDETTI, <http://www.nazioneindiana.com/2005/01/18/genocidio-culturale/>; Romano LUPERINI, *La fine del postmoderno*. Napoli: Guida, 2005, p. 128.

⁷ Pierpaolo ANTONELLO e Florian MUSSGNUG (eds), *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*. Oxford: Peter Lang, 2009. Nella nostra impostazione generale ci siamo in parte rifatti alla proposta critica di Jennifer Burns, in *Fragments of Impegno*, ma allargando il ventaglio dei case studies a vari generi discorsivi, dalla filosofia al cinema, dal teatro alla memorialistica. Cf. Jennifer BURNS, *Fragments of Impegno: Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative, 1980–2000*. Leeds: Northern Universities Press, 2001.

fra realismo e postmodernismo, dove insiste una sorta di periodizzazione troppo rigida e parziale, per cui alla fecondità estetica del periodo (neo)realista ha fatto seguito il “declino”, la “crisi” del cinema italiano,⁸ coincidente con l’entrata del contesto storico-culturale nazionale in una fase di “riflusso”, o in epoca postmoderna. Credo innanzitutto che la “compulsione” che porta a continuare ad articolare in termini di “crisi” un determinato periodo o contesto storico-culturale, sia dovuta a quello che può esser definito come «narcisismo prospettico», nel senso che le categorie critiche che si sono usate e si continuano a usare sono informate da un particolare punto di vista generazionale, da un paradigma ideologico di un certo tipo, dall’aspettativa che i prodotti culturali aderiscano ai parametri di un certo passato, nonostante il contesto socio-culturale italiano sia del tutto mutato, nonostante il mercato e il pubblico siano cambiati radicalmente. È questo uno dei tanti ricatti morali e ideologici che le vecchie generazioni continuano surrettiziamente a esercitare nei confronti delle nuove costrette ancora a operare criticamente all’interno di formule legate a strutture categoriali obsolete, sterilizzate da un’inerzia e una pigrizia definitoria, e che tengono relativamente o per nulla conto del cambiamento degli orizzonti storico-politici o di fisiologici assestamenti temporali, o delle nuove categorie percettive e estetiche introdotte dalla postmodernità, o delle nuove configurazioni dell’industria culturale e dell’integrazione materiale dei media. Si leggono conseguentemente dei giudizi sbrigativi e liquidatori sul cinema italiano contemporaneo, molto di frequente in sede pubblicistica, che non tengono minimamente conto, ad esempio, dell’impatto che la televisione commerciale ha avuto nella costruzione dei gusti, nella riconfigurazione del pubblico cinematografico, nelle modalità dei sistemi di produzione, distribuzione e di consumo;⁹ oppure se ne tengono opportunamente conto, poi queste considerazioni non aiutano a ricalibrare il giudizio di povertà espressiva che viene associato

⁸ «La parola più ricorrente in tutti i tentativi di osservare il cinema italiano dalla fine degli anni ‘60 a oggi è crisi»; Gian Piero BRUNETTA, *Il cinema italiano contemporaneo: da La dolce vita a Centochiodi*. Bari: Laterza, 2007, risolto di copertina.

⁹ Si veda ad esempio un dibattito nel 2007 sul «Corriere della Sera» dove si parlava della situazione del cinema italiano nei soliti e scontati termini “apocalittici”: cf. Ernesto GALLI DELLA LOGGIA, *Il paese del cinema*, «Corriere della Sera», 29 agosto 2007; Carlo LIZZANI, *Una rivoluzione per il cinema*, «La Repubblica», 30 agosto 2007; Marco BELLOCCHIO, *Il cinema del futuro*, «La Repubblica», 31 agosto 2007; Ermanno OLMI, *Decadenza del cinema? Torniamo ai valori*, «La Repubblica», 1 settembre 2007; Eugenio SCALFARI, *La crisi di un cinema senza linguaggio*, «La Repubblica», 2 settembre 2007. Per una ricostruzione critica del dibattito si veda Catherine O’RAWE, *“I padri e i maestri”: Genres, Auteurs, and Absences in Italian Film Studies*, «Italian Studies», 63.2 (2008), pp. 173-94.

a questo o a quello particolare filone artistico o contesto storico.¹⁰ Inoltre, l'ossessività con cui si continuano a costruire genealogie filmiche di carattere nazionale, sembrano quasi non tenere conto dell'internazionalità del linguaggio cinematografico, soprattutto in un contesto come quello italiano che è sempre stato tra i primi mercati europei sia per titoli letterari tradotti che per film stranieri importati.

Le forme della realtà

La tesi alla base di *Postmodern impegno* si è posta anche in termini "reattivi" rispetto ad alcuni interventi recenti proposti dalla redazione della rivista «Allegoria», che ha eletto in questi anni il postmoderno e il postmodernismo a proprio bersaglio polemico, scagliandosi soprattutto con il suo statuto epistemologico e estetico, visto come portatore di un nichilismo filosofico, politico e stilistico da rigettare; inoltre ha recentemente riproposto il vecchio legame tra realismo e istanze di carattere politico-emanipative, soprattutto con un numero speciale dedicato al «Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema» che qualche eco polemica ha avuto in Italia.¹¹ Uno dei centri focalizzanti è stato soprattutto il fenomeno *Gomorra* di Roberto Saviano, visto come un esempio di come la letteratura possa ri-diventare uno strumento di denuncia e di critica al contemporaneo e come lo scrittore possa ancora ricoprire il ruolo di intellettuale critico nello stile e secondo i parametri che erano stati di figure cardine degli anni '60 come Pier Paolo Pasolini, Franco Fortini, Paolo Volponi, o Elio Vittorini.¹² In questo numero speciale, curato da Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro e Giovanna Taviani, oltre a un discorso ampio e tutto ancora da discutere sulla

¹⁰ Un quanto mai emblematico resoconto di come le strozzature e i vincoli imposti da produzione e distribuzione riescano a limitare (fino a cancellarla) la libertà espressiva e la capacità progettuale e di innovazione di molti cineasti giovani italiani, viene data da Vito ZAGARRIO nel suo documentario *Gli invisibili* (2007).

¹¹ Cf. *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema*, «Allegoria», 57 (2008), pp. 7-93. Si veda poi il numero di novembre dell'inserto di «La Stampa, Specchio+», curato da Andrea CORTELLESA, dal titolo *Lo stato delle cose*, nonché le repliche di Donnarumma sul blog *Nazione indiana*: <http://www.nazioneindiana.com/2008/10/31/quid-credas-allegoria/> [consultato 08/10/2010].

¹² Nello stesso numero di «Allegoria» si trova una discussione a riguardo nella rubrica «Il libro in questione»: Carla BENEDETTI, Franco PETRONI, Gilda POLICASTRO, Antonio TRICOMI, *Roberto Saviano, Gomorra*, «Allegoria» 57 (2008), pp. 173 – 95.

letteratura,¹³ si lascia spazio al cinema con una serie di interviste ad alcuni registi italiani della nuova generazione (Guido Chiesa, Francesca Comencini, Saverio Costanzo, Emanuele Crialese, Massimo Gaudioso, Vincenzo Marra, Francesco Munzi).¹⁴ In maniera non sorprendente, alle sollecitazioni di Giovanna Taviani sul ritorno a una vena documentaristica nel cinema internazionale e a una esigenza di confrontarsi con il reale, diversi autori, come è ovvio attendersi, prendono le distanze da una prospettiva così unilaterale e semplificatoria, abbracciano in alcuni casi la prospettiva opposta. Comencini recupera la lezione di Elsa Morante e sottolinea categoricamente che «la realtà non ha niente a che vedere con il realismo». ¹⁵ Gaudioso evita la trappola della dicotomizzazione proposta da Taviani e ripete che esistono «solo buoni e cattivi film», a prescindere dal genere o da particolari modalità espressive. E ovviamente anche un regista onirico e surreale come Crialese è quanto mai esplicito a proposito ribadendo di fuggire «la realtà come la peste, perché sento che la descrizione della realtà per immagini è diventata una menzogna». ¹⁶ In maniera molto significativa, Saverio Costanzo sottolinea inoltre che

se dovessi indicare un film che quest'anno a mio parere ha raccontato meglio il nostro contemporaneo, citerei *Grindhouse-Death Proof-A prova di morte*, di Quentin Tarantino, e credo difficile trovarne uno più lontano dal documentario di denuncia alla Moore o dal pedagogico film di Al Gore. [...] il cinema ha il compito di trascendere la realtà fino alla più distorta rappresentazione. ¹⁷

A prescindere da questa scontata presa di distanza degli autori da posizioni troppo semplificatorie, dal punto di vista critico ci sono alcuni evidenti problemi di impostazione teorica che andrebbero ripensati, e che ci tornano utili per ripensare sia la categoria del postmoderno che quella di impegno relativamente a determinati prodotti artistici contemporanei. Un difetto tipico della critica cinematografica italiana riguarda innanzitutto il privilegiare la centralità dell'autore nella

¹³ M. COVACICH, M. FOIS, G. GENNA, N. LAGIOIA, A. NOVE, A. PASCALE, L. PUGNO, V. TREVISAN, *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, a cura di Raffaele DONNARUMMA e Gilda POLICASTRO, «Allegoria», 57 (2008), pp. 9-25

¹⁴ G. CHIESA, F. COMENCINI, S. COSTANZO, E. CRIALESE, M. GAUDIOSO, V. MARRA, F. MUNZI, *La realtà torna al cinema. Sette interviste a registi e sceneggiatori italiani*, a cura di G. TAVIANI e D. VICARI, «Allegoria», 57 (2008), pp. 55-77.

¹⁵ Ivi, p. 59.

¹⁶ Ivi, p. 62.

¹⁷ Ivi, p. 60.

costituzione dell'opera d'arte e che disconosce il ruolo dei mezzi tecnici, del mercato, e soprattutto del pubblico. Il postmoderno è stato invece prodotto anche da uno spostamento paradigmatico che ha incentrato l'interesse critico sulla *ricezione* dell'opera e sulle modalità di presa di consapevolezza del lettore o dello spettatore sulle qualità costruttive dell'opera stessa; il postmoderno coincide con una fase riflessiva delle forme e sulle forme — non tanto in termini di disimpegno ludico, ma come strumento demistificante, mentre il contesto culturale italiano, paternalista come pochi e esteticamente crociano, ha sempre privilegiato la centralità autoriale, sia nei giudizi critici relativi all'opera sia nella definizione stessa di impegno, concependo la trasmissione culturale sempre in termini *top-down* (ovvero attraverso quello che la sociologia della conoscenza chiamerebbe un *deficit model*), dove il “pubblico” o il “popolo” non hanno nessuna autonomia di giudizio e nessuna dimensione culturale attraverso cui legittimamente e autonomamente operare delle scelte estetiche. Quello che è stato definito come «the historical turn» nella critica cinematografica che ha portato a una maggiore focalizzazione sugli aspetti materiali della produzione e distribuzione e sulla composizione sociale, culturale, economica, o di genere dei vari pubblici, è stata completamente disertata dalla critica italiana, anche di ispirazione marxista, che ha guardato sempre con sospetto l'emergere e il diffondersi dei *cultural studies*, nati peraltro nel contesto anglosassone seguendo una autentica ispirazione gramsciana.¹⁸

Sempre rispetto alla risposta data da Costanzo, non va inoltre dimenticato (come fa opportunamente anche Taviani) che il postmoderno è caratterizzato dal recupero dei generi da parte di una generazione che vi è cresciuta dentro e che non ha le remore di molta critica “autorialistica”, una generazione che adotterebbe volentieri la

¹⁸ Si veda ad esempio Janet STAIGER, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992; Robert C. ALLEN, *Relocating American film history*, «Cultural Studies», 20, 1 (2006), pp. 48–88; Richard MALTBY, *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema*. Exeter: University of Exeter Press, 2007; Miriam HANSEN, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991. See also the debate in «Cinema Journal», 44, 1 (2004). Per questa indicazione si veda Catherine O'RAWNE, review of *The History of Italian Cinema: a Guide to Italian Film from its Origins to the Twenty-First Century*, (review no. 837), URL: <http://www.history.ac.uk/reviews/review/837> [Consultato: 9 October 2010]. Interessante da questo punto di vista anche il lavoro di Mary Wood che parla di «politica» del cinema in Italia in termini di relazioni produttive: «The commercial, industrial and cultural spaces occupied by Italian film production have always been, and are still, profoundly political in that those involved in making films must negotiate and interact with many institutions and institutional practices in order for their films to be made and distributed as widely as possible»; Mary WOOD, *Italian Cinema*. Oxford: Berg, 2005, p. 1.

considerazione fatta da Quentin Tarantino che ha parlato di appannamento o di crisi del cinema italiano non tanto per la mancanza di “autori”, ma proprio per la scomparsa dei generi come gli spaghetti-western, il poliziottesco, la commedia erotica, l’horror.

Per quanto riguarda invece il postmodernismo inteso come stile — da non confondere con il postmoderno che definisce piuttosto un contesto storico-culturale — si dovrebbe poi operare un riposizionamento definitorio di tipo “profilattico”, e intenderlo nei termini usati da Catherine O’Rawe per discutere di neorealismo (che riprende le indicazioni di Adriano Aprà, Claudio Carabba e Christine Gledhill),¹⁹ da intendersi come «a trans-generic phenomenon that invades other genres», a «mode» of «aesthetic articulation adaptable across a range of genres» che «predominates in certain historical and industrial moments and contexts».²⁰ Il postmodernismo (o manierismo neo-barocco, se si preferisce), andrebbe quindi inteso come un *modo* narrativo che agisce trasversalmente attraverso i vari prodotti artistici e culturali e che non si configura affatto nei termini di una distinzione binaria del tipo ludico/impegnato, consolatorio/critico. Anzi il modo metanarrativo, autoriflessivo, citazionistico, è stato spesso adottato anche da un genere “realistico” come il documentario. Bill Nichols nel suo *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* parla esplicitamente della dimensione emancipativa e politica di questa modalità narrativa, asserendo che «meta-narrative can become a *fundamental realist agent*».²¹ In un genere che “fa finta” di avere un accesso immediato alla realtà storica e fenomenica, il fatto di mettere in mostra la dimensione “costruttiva” del prodotto estetico, rende avvertito lo spettatore rispetto alla necessità di avere sempre un approccio critico rispetto ai meccanismi di rappresentazione della realtà. Di saper distinguere tra autorialità e autorevolezza, e di essere consapevole della parzialità di ogni giudizio, per potere alla fine esprimere una propria posizione autonoma. Del resto questa era stata anche la preoccupazione di Italo Calvino, a cavallo fra anni ’50 e ’60, nella sua oscillazione tra una prospettiva brechtiana e una lukacsiana di intervento artistico e critico sulla realtà, e che lo videro alla fine privilegiare la prima, contro

¹⁹ Adriano APRÀ e Claudio CARABBA, *Neorealismo d’appendice. Per un dibattito sul cinema popolare: il caso Matarazzo*. Rimini: Guaraldi, 1976; Christine GLEDHILL, «Rethinking Genre», in Christine GLEDHILL and Linda WILLIAMS (eds), *Reinventing Film Studies*. London: Hodder, 2000, pp. 221-43 (p. 229).

²⁰ Catherine O’RAWE, «“I padri e i maestri”», *op. cit.*, p. 184. Per David Bordwell, «a genre varies significantly between periods and social formations; a mode tends to be more fundamental, less transient, and more pervasive»; David BORDWELL, *Narration in fictional film*, London: Methuen, 1986, p. 150.

²¹ See Bill NICHOLS, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991, p. 175.

le stesse prescrizioni dell'intelligenza marxista del periodo.²² L'indicazione di Bertolt Brecht nel suo teatro politico comportava che qualsiasi rappresentazione teatrale non dovesse suscitare un'adesione emotiva da parte dello spettatore ma provocare una riflessione razionale e una comprensione critica dell'azione sul palco. Lo spettatore deve sempre essere sollecitato a ricordarsi della natura rappresentativa, costruttiva, artificiosa dell'evento teatrale.²³

Rispetto alla indicazione fornita da O'Rawe, si tratta inoltre di contestualizzare storicamente la lettura che si deve dare della modalità rappresentativa realistica, e in questa direzione un ulteriore elemento da tenere presente è quello sottolineato da Kristin Thompson in *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* per cui l'efficacia politica del modo realista dipende dalle particolari coordinate estetiche di riferimento:

[realism] has the ability to be radical and defamiliarizing if the main artistic styles of the time are highly abstract and have become automatized [...]. Realisms, then, come and go in the same sorts of cycles that characterize the history of other styles. After a period of defamiliarization, the traits originally perceived as realistic will become automatized by repetition, and other, less realistic traits will take their places.²⁴

Questo concorda con quanto scritto da molti sulla dimensione *reattiva* del neorealismo,²⁵ che si poneva programmaticamente come rifiuto delle categorie estetiche e ideologiche precedenti. Dal punto di vista storiografico si può entrare in un discorso di cicli, anche se ci si può chiedere se si tratti più di cicli di produzione effettiva o critici, di paradigmi percettivi, di consuetudini ermeneutiche. Nel contesto critico italiano, rispetto al problema del realismo come modalità rappresentativa privilegiata per definire la dimensione dell'impegno nel cinema o altrove, assistiamo invece a un automatismo critico che si

²² Si veda a proposito Enrica FERRARA, *Calvino e il teatro: storia di una passione rimossa*, Oxford: Peter Lang, 2011.

²³ «Chiunque non sia irretito in pregiudizi formali sa che la verità può essere taciuta in molte maniere e in molte maniere dichiarata, e che lo sdegno per le inumane condizioni può esser destato in molte maniere attraverso la rappresentazione diretta in forma patetica od oggettiva, attraverso la narrazione di favole e parabole, mediante lo *humour*, l'esagerazione o il suo contrario. A teatro la realtà può essere rappresentata in forma oggettiva e in forma fantastica»; B. BRECHT, *Popolarità e realismo*, a cura di P. CHIARINI, «L'Europa Letteraria», I (1960), n. 1, pp. 28-35.

²⁴ Kristin THOMPSON, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988, pp. 198-99.

²⁵ Cf. Giulia FANARA, *Pensare il neorealismo*. Roma: Lithos, 2000.

perpetua, e che si ritrova immancabilmente anche nell'impostazione critica di Giovanna Taviani che richiama puntualmente la tradizione neorealista dei Rossellini, Visconti, De Sica, a cui i nuovi autori dovrebbero tentare di richiamarsi.²⁶ Alan O'Leary a proposito ha sottolineato come nella critica italiana insista un:

persistent and invidious critical reflex that inhibits and retards Italian film scholarship: the recourse to the concept of realism as a value rather than as a description term in the discussion of Italian cinema history and individual films. In criticism, the discursive recourse to neorealism has become the essential authoritative gesture: to fail to refer to it is to risk seeming ignorant, philistine or politically suspect. As a result, the idea of realism itself, already privileged in Western culture as the pre-eminently "serious" mode of discourse in representational forms like the cinema, has been elevated even further in the Italian context, and has come to be linked with culturally privileged masculinist and left-wing political traditions. Indeed, the commitment to neorealism as the ethical or aesthetic core of Italian cinema has the effect of asserting that anything of quality (including, paradoxically, that which comes before), centrifugally derives from it.²⁷

L'indicazione è pertinente, visto che il cinema politico o d'impegno è tutt'altro che veicolato unilateralmente da modalità rappresentative realiste, come la vulgata critica spesso intende. Dal punto di vista della dimensione stilistica il cinema politico ha sempre giocato tra i generi; anzi ha fatto del genere uno degli strumenti di veicolamento dell'impegno, più o meno didascalicamente rappresentato. Inoltre è stato proprio il didascalismo di molti film cosiddetti di denuncia che è stato criticato dal punto di vista della tenuta formale e estetica. Lucia Cardone a proposito ha raccontato in maniera esauriente il modo in cui un film pienamente politico come *La decima vittima* (1965) di Elio Petri sia stato screditato da un certo tipo di critica ideologica, perché adottava un genere come la fantascienza, così estraneo alla nostra tradizione culturale e estetica, e dove le particolari scelte estetiche di Petri, che sembrano anticipare l'euforia visiva, tra *pop art* e *optical*, di *A Clockwork Orange* (1971) di Stanley Kubrick, siano state viste come forme di compromissione con le logiche del capitale e della

²⁶ G. CHIESA *et al.*, *op. cit.*, p. 55.

²⁷ Alan O'LEARY, «Against Realism (The Politics of Italian Film Criticism)», comunicazione alla conferenza annuale American Association for Italian Studies (AAIS), New York, 8-9 maggio 2009. Per una discussione ulteriore si veda A. O'LEARY e C. O'RAWWE, *Against Realism: On a "Certain Tendency" in Italian Film Criticism*, «The Journal of Modern Italian Studies», in corso di pubblicazione.

mercificazione coatta della cultura nazionale.²⁸ Se si guarda alla cinematografia degli anni '60, i registi più "politici", che hanno trattato in maniera esplicita il tema dell'insorgenza rivoluzionaria anti-imperialista, anche con toni da pura propaganda, furono soprattutto registi di genere, nella fattispecie gli spaghetti-western con Damiano Damiani in *Quen Sabe?* (1966), Sergio Sollima in *La resa dei conti* (1967) e *Corri uomo corri* (1968), Sergio Corbucci in *Il mercenario* (1968) e *Vamos a matar, compañeros* (1970), Giulio Petroni in *Tepepa* (1969), vari di questi scritti e ispirati del resto da Franco Solinas che aveva sceneggiato anche *La battaglia di Algeri* (1961) di Gillo Pontecorvo.²⁹ È stato poi ben spiegato in alcuni studi recenti come sia stata la «commedia all'italiana» da una parte e i cosiddetti «poliziotteschi» dall'altra a raccontare, ad esempio, il terrorismo e le sue implicazioni politiche, sociali, individuali, molto prima che lo facesse la cinematografia d'autore, che rispetto ad alcuni degli anni più tragici della storia italiana recente si è rinchiusa in un silenzio protratto.³⁰

Va inoltre tenuto conto che il cinema politico, proprio per le ragioni rappresentative che lo animano, risponde alle categorie proprie della politica, prendendo a prestito le strutture ideologiche e immaginative contestuali, come possono essere state quelle delle logiche complottistiche degli anni di piombo, o del bizantinismo doroteo della DC degli anni '60 e '70, o della mediatizzazione pervasiva della politica nell'era Berlusconi.³¹ E a questo proposito, può essere lecito chiedersi se si possa parlare della politica italiana solo attraverso modalità realistiche. O se, come è stato sottolineato anche da Emanuele Crialese, la spettacolarizzazione della stessa debba necessariamente essere trasferita nelle strutture rappresentative per cui il gioco della meta-rappresentazione (cioè quello che è stato definito come postmodernismo estetico) diventa uno stilema quanto mai necessario e efficace per avvicinare questa realtà. Come è possibile infatti rappresentare la realtà

²⁸ Cf. Lucia CARDONE, *Elio Petri, impolitico. La decima vittima* (1965). Pisa: Edizioni ETS, 2005.

²⁹ Cf. Austin FISHER, «A Marxist's Gotta Do What a Marxist's Gotta Do: Political Violence on the Italian Frontier», *Scope: an Online Journal of Film and Television Studies* (15), 2009: <http://www.scope.nottingham.ac.uk/cultbrrr/chapter.php?id=14> [consultato 10/10/2010].

³⁰ Alan O'LEARY, *Tragedia all'italiana. Italian Cinema and Italian Terrorisms, 1970-2010*. Oxford: Peter Lang, 2011. Si veda anche Andrea PERGOLARI, *La fisionomia del terrorismo nero nel cinema poliziesco italiano degli anni '70*, in Christian UVA (ed.), *Schermi di piombo: il terrorismo nel cinema italiano*. Soveria Mannelli: Rubbettino, pp. 159-72.

³¹ Casi esemplari a questo proposito possono essere: *Todo modo* (1976) di Elio PETRI, *Romanzo criminale* (2005) di Michele PLACIDO, *Il divo* (2008) di Paolo SORRENTINO.

quando è essa stessa intrisa di finzione; quando la politica si costruisce attraverso l'apparato spettacolare globale o è filtrata attraverso forme immaginative che rispondono a proiezioni ideologiche variamente connotate, o utopiche o complottistiche? Di che realtà parliamo quando il nostro accesso ad essa non è mai diretto ma sempre distorto dai mass-media e dalla loro intrinseca *embeddedness* — e in maniera emblematica proprio in un paese come l'Italia?

Cinema d'impegno e postmodernità

Rispetto a questo cappello teorico complessivo, c'è stato il tentativo di una certa critica, meno legata agli schemi concettuali e ideologici del contesto italiano, di mappare in maniera più puntuale la produzione italiana dell'ultimo ventennio, articolando una serie di discorsi che si muovono in una direzione che sembra corroborare la nostra ipotesi di partenza. Senza tentare di offrire un catalogo esaustivo, possiamo senz'altro isolare alcuni esempi emblematici, alcuni dei quali sono già stati discussi in *Postmodern Impegno*. Un primo caso è Marco Tullio Giordana, un regista che attraverso vari generi (il *biopic*, il film d'inchiesta, il melodramma) ha tentato di raccontare episodi e storie dell'Italia contemporanea: da *Pasolini, un delitto italiano* (1995), sull'indagine e il processo per il delitto di Pier Paolo Pasolini, a *I cento passi* (2000) sulla vita del militante comunista Peppino Impastato, ammazzato dalla mafia nel 1978, a *La meglio gioventù* (2003), miniserie televisiva sulla generazione del '68. Se per i primi due film è stato facile invocare la filiazione con il cinema politico degli anni '60 e '70 (in particolare Francesco Rosi di *Le mani sulla città*, a cui si fa esplicito ma anche *ironico* riferimento in *I cento passi*), *La meglio gioventù* è stato salutato da alcuni critici come un film di carattere consolatorio e «borghese». ³² Relativamente a questo film Alan O'Leary ha piegato leggermente le categorie usate dalla critica, parlando di «sentimentalized politics» del film e della sua funzione di «communal celebration and cathartic ritual» e riconsiderando la categoria dell'impegno nei termini di «a set of conditions (with both a structure and a history) that facilitate but delimit particular utterances and representations, and which find their medium in a range of individual functions from academic to public intellectual to *engagé* director»; in questo senso l'impegno di Giordana diventa da una parte un discorso di autolegittimazione nella necessità di aderire a parametri di carattere industriale e discorsivo, come

³² Cf. Goffredo FOFI, *Macché pasoliniano, è troppo consolatorio*, «Il Messaggero», dicembre, 2003; David FORGACS, «Our Friends From Turin», *Sight and Sound* (luglio 2004). Disponibile su <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/76> [consultato 10 ottobre 2010].

«generative conditions of Italian intellectualism»,³³ dall'altra si impone come una «celebration of a particular constituency that included filmmakers and addressees», «a kind of “working through” of the historical traumas suffered by that constituency in the years since '68».³⁴ Da questo punto di vista il film di Giordana ha una valenza profondamente politica nel senso di esprimersi come un «evento sociale» capace di recuperare alla propria coscienza identitaria e storica, un determinato elettorato.

Un caso del tutto diverso è invece l'acclamatissimo *Gomorra* (2008) di Matteo Garrone, tratto dall'omonimo libro di Roberto Saviano. Un film che dovrebbe rispondere a un realismo radicale, al punto da sembrare quasi essere stato ispirato dal decalogo di *Dogma 95*,³⁵ ma che va giocoforza considerato anche nella sua dimensione di film di genere — un abrasivo e irregolare «gangster movie» —, come del resto è stato accolto dal pubblico internazionale.³⁶ Inoltre va sottolineato come nel film di Garrone la modalità realista si sposa in maniera sottile con una postmodernista attraverso una pletora di riferimenti filmici che fa di *Gomorra* un oggetto estetico estremamente autoconsapevole, dove il proprio bagaglio citazionistico è messo autorevolmente in mostra. I riferimenti metacinematici espliciti presenti nel film vanno da Fellini a De Palma, da Kubrick a Pasolini, da Tornatore a Coppola, da Tarantino a Meirelles, fino ai *Sopranos*. Questo ovviamente non si dà nei termini di un citazionismo fine a se stesso, ma per corrispondere alla cultura cinematografica di riferimento degli spettatori (ormai esposti da decenni al genere e alle sue convenzioni), ma anche degli stessi protagonisti del film, dei camorristi e dei ragazzi di Scampia, che si pensano, agiscono, parlano, attraverso moduli espressivi presi a prestito dai vari filoni cinematografici che hanno raccontato e celebrato la criminalità organizzata. Come ha scritto Antonio Tricomi, a proposito del libro di Saviano, l'elemento simbolico, la spettacolarizzazione dei gesti, la narrazione che si serve del genere investigativo-poliziesco, e l'intento conoscitivo di una determinata porzione di realtà storico-sociale,

³³ Alan O'LEARY, *Marco Tullio Giordana, or the Persistence of “impegno”*, in Pierpaolo ANTONELLO e Florian MUSSGNUG, *op. cit.*, pp. 213-32.

³⁴ Nel senso postulato da John ELLIS in *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. London: I.B. Taurus, 2000.

³⁵ Ne discuto in «Dispatches from Hell: *Gomorra* by Matteo Garrone» in Dana RENGÀ (ed.), *Mafia Movies: A Reader*. Toronto: Toronto University Press, 2012.

³⁶ Si veda a proposito la eloquente copertina del novembre 2008 della rivista inglese «Sight and Sound», dedicata a *Gomorra: Life with Italy's Terrifying Gangsters*.

convivono sullo stesso piano, arricchendo l'efficacia di questo oggetto culturale e estetico dalla difficile categorizzazione.³⁷

Un altro autore centrale rispetto alle nostre considerazioni è certamente Nanni Moretti, già ampiamente commentato a proposito da Anna Mazierska e Laura Rascaroli in *Dreams and Diaries*, dove hanno invocato le categorie rortyane di *Contingency*, *Irony*, *Solidarity* per caratterizzare la particolare forma di *engagement* postmoderno di Moretti.³⁸ Nei suoi film, l'autore di *Palombella rossa* ci fornisce infatti una stratigrafia di modi stilistici che vengono continuamente giustapposti, per creare continue interrogazioni filmiche, o per confezionare scene altamente emblematiche e memorabili. Uno dei tratti caratteristici di Moretti è in particolare il continuo mescolare di piano onirico e piano realistico, «low-key surrealism»³⁹ e *docu-fiction*, «imaginary self-invention and testamentary self-documentation». ⁴⁰ I film di Moretti sono esemplari rispetto al problema del rapporto fra cinema politico e realismo perché invertono costantemente e in maniera straniante il rapporto realtà-finzione. Le famose scene surreali di Moretti (dall'enorme barattolo di nutella di *Bianca* alle lenzuola fatte di giornali di *Aprile*) sono, ad esempio, sempre presentate dal punto di vista formale in termini realistici. Non viene impiegata nessuna tecnica cinematografica particolare, né alcuna discontinuità visiva o sonora. Interessante in Moretti è inoltre l'impiego di filmati televisivi di repertorio, in film come *Aprile* o *Il caimano*, che secondo Bonsaver avrebbero inaugurato una «new attitude towards the representation of reality»; «a conversion of Moretti to Rossellini's ideas of cinematic realism», e un «more straightforward naturalism». Quello che questi spezzoni provocano nello spettatore non è un cosiddetto “effetto di realtà”, ma una radicale impressione di straniamento e di “sur-realtà”, proprio perché la giustapposizione di film di finzione, a modalità autobiografica e realistica, e le scene di televisione *reale*, viene percepita in termini o parodici, o grotteschi, o addirittura drammatici. Lo spettatore risulta giustamente impressionato o turbato quando in *Il Caimano*, a un certo punto Berlusconi insulta un membro del

³⁷ Antonio TRICOMI, *Robert Saviano, Gomorra*, «Allegoria», 57 (2008), pp. 190-95.

³⁸ Ewa MAZIERSKA and Laura RASCAROLI, *The Cinema of Nanni Moretti: Dreams and Diaries*. London-New York: Wallflower Press, 2004. Il riferimento va a Richard RORTY, *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

³⁹ Guido BONSAVER, *The Egocentric Cassandra of the Left: Representations of Politics in the Films of Nanni Moretti*, «The Italianist», 20-1 (2001-2), p. 158.

⁴⁰ Millicent MARCUS, *After Fellini: national cinema in the postmodern age*. Baltimore; Johns Hopkins University Press, 2002, p. 297.

parlamento europeo chiamandolo «kapò». Non si tratta solo del contenuto, ma è la discontinuità formale dell'immagine e l'effetto di straniamento prodotto che rendono l'episodio così incisivo e memorabile: la sovra-saturazione del colore e la grana tipica della registrazione televisiva, rende la scena ancora più grottesca e *surreale*. In riferimento alla scena di apertura di *Aprile*, dove Moretti e sua madre stanno guardando alla TV Emilio Fede che annuncia la vittoria di Berlusconi alle elezioni generali del 1994, Moretti in un'intervista ricorda:

Molte persone che, la sera delle elezioni [del 1994], avevano guardato in televisione il discorso ridicolo e appassionato di Emilio Fede, non si ricordavano assolutamente del tono e del contenuto di quell'intervento. Mi è stato addirittura chiesto se lo avesse recitato apposta per me, se ero stato io a scrivergli il testo e a farglielo recitare.⁴¹

Proprio perché si tratta di interrogare e criticare la cultura politica dell'era Berlusconi, al centro dell'interesse è proprio il fenomeno stesso di inversione fra "realtà" e "finzione". A questo proposito si potrebbe azzardare un parallelismo forse un po' audace. Piuttosto che parlare nel caso di *Aprile* di un *mockumentary*, un confronto potrebbe essere fatto, *mutatis mutandis*, fra la tecnica morettiana e la contrapposizione di immagini finzionali iperboliche e i brutali referti di repertorio televisivo fatta in *Waltz with Bashir* (2008) da Ari Folman. L'atmosfera tarantiniana e onirica del film, presentata come una sorta di documentario memoriale a cartoni animati, non è mai percepita dallo spettatore come "irreale" dal punto di vista epistemico o storico, e la discontinuità con le immagini finali del massacro di Sabra e Shatila non disturbano solo per la loro vividezza realistica (del resto tutto il film ci prepara a questo *dénouement* finale), ma piuttosto per la dimensione etica: è proprio questa struttura formale asimmetrica, che produce un atto di denuncia ancora più efficace rispetto all'oblio istantaneo, all'assuefazione emotiva, prodotti dalla piattezza dei media contemporanei, da cui il bisogno di produrre immagini che abbiano una potenza formale di penetrazione nelle coscienze e nella memoria collettiva, come strumento di critica socio-storica e di auto-interrogazione morale. A questo proposito invece che di «realtà» o di «realismo», Millicent Marcus, riferendosi al cinema di Moretti, usa opportunamente il termine di «autenticità», mentre Mazierska e Rascaroli affermano che fare cinema politico per Moretti «is perhaps

⁴¹ Jean GILL, *Nanni Moretti*. Rome: Gremese, 2001, p. 95.

less about telling the “truth”, and more about constructing a discourse, either through realism or its effacement, which is believed to be truthful and correct, at least by part of the audience». ⁴² «Uno dei compiti del cinema», ricorda infatti lo stesso Moretti, è «quello di raccontare, con i suoi mezzi espressivi, una realtà che ancora non riusciamo a vedere, oppure, come nel nostro caso, una realtà che non riusciamo più a vedere». ⁴³

A conclusione di questo breve *excursus*, un riferimento d’obbligo va fatto a uno dei film più politici degli ultimi anni, *Il divo* di Paolo Sorrentino, che nasce da una ricerca formale attenta e consapevole che unisce la lezione di Fellini a quella di Scorsese, Elio Petri a Tarantino, dove un’estetica di carattere postmoderno viene messa a servizio di un racconto che parla della nostra realtà storico-politica in maniera tanto emblematica, raccontando uno dei personaggi centrali della nostra storia politica recente, Giulio Andreotti, attraverso una lente formale che tende a esaltarne e a parodizzarne quella mitografia «spettacolare» che lo ha sempre circondato e che è stata mediaticamente costruita. Il modo migliore per parlare di Andreotti, ci sembra dire Sorrentino, è attraverso la caricatura che ne è stata fatta, e di cui è anche lui stesso responsabile in quell’immobilismo fisico che è diventato il “logo” inconfondibile della sua «vita spettacolare». ⁴⁴

Millicent Marcus ha parlato di questo film nei termini di una inaugurale fase «post-realista» della cinematografia italiana, «due to its complex state of “afterness” with respect to the tradition of neorealism and its off shoots in the second half of the Novecento». ⁴⁵ Posizionandosi all’interno di un filone che include Petri e i fratelli Taviani, Marcus asserisce che nel caso di Sorrentino «it is irony which opens the breach between the filmmakers’ spectacular formal values and their denunciation of social ills, where stylistic bravura foregrounds the film’s artifice, while preserving the cognitive and moral relevance of its

⁴² MAZIERSKA and RASCAROLI, *op. cit.*, p. 127.

⁴³ GILI, *op. cit.*, p. 118.

⁴⁴ Secondo Antonio Tricomi, tuttavia, «l’implicito risolto comico di tale scelta sortisce il medesimo effetto volontariamente o involontariamente raggiunto da tutte le rappresentazioni buffonesche di Andreotti [...]: cancella, o almeno riduce, il persino tragico fondo oscuro, non si può dire criminoso, ma si può certo immaginare nichilistico, del Gobbo»; Antonio TRICOMI, *La Repubblica delle Lettere. Generazioni, scrittori, società nell’Italia contemporanea*. Macerata: Quodlibet Studio, 2010, p. 499.

⁴⁵ Millicent MARCUS, *The ironist and the auteur: Post-realism in Paolo Sorrentino’s “Il Divo”, «The Italianist». Film issue, 30.2 (2010), pp. 246.*

“signifieds”». ⁴⁶ In realtà Marcus sottolinea giustamente come lo stile manierista e postmoderno di Sorrentino non debba essere interpretato solo nei termini di una esposizione della propria bravura cinematografica, ma in quanto si propone come uno strumento di riflessione epistemica e di carattere etico, politico e storico, sollecitando gli spettatori «into an active process of interpretation and critical engagement in remembering and analyzing the working of the Andreottian regime». ⁴⁷ Questo viene fatto attraverso un ampio spettro di modalità narrative: Marcus fa riferimento ad esempio all’«inferential strategy», al «guilt by montage», al «filmic counter-archive» che chiama lo spettatore a una forma di riconoscimento e di interpretazione che hanno profonde valenze morali e politiche. Riprendendo inoltre quanto scritto da O’Leary su Giordana, un aspetto interessante di *Il divo* risiede nella sua particolare drammaturgia “compensativa”, che prende la forma di una messa in scena di un “rimosso” storico, non tanto in termini psicanalitici, ma in termini proiettivi, di immaginario collettivo e sociale. Mi riferisco in particolare a una delle scene più emblematiche del film, ovvero la confessione fatta da Andreotti alla moglie Livia (e agli spettatori), dove Sorrentino rivolta contro il Divo Giulio una delle sue frasi rimaste più proverbiali: «a pensar male si fa peccato, ma spesso ci si azzecca». La finzionalità di questa scena è del tutto *messa in scena* da Sorrentino che riprende Andreotti nel suo appartamento sotto dei visibilissimi riflettori da studio televisivo, che esemplificano sia la spettacolarità della vita dello statista, sia una sorta di ispirazione divina negativa («lo sa Dio e lo so anch’io»); il tipo di referenzialità che questa scena incorpora non è di carattere fattuale rispetto alle cose dette da Andreotti, ma dalla costruzione di una proiezione compensatoria collettiva, che corrisponde al desiderio recondito di una intera nazione (o almeno una parte di essa), che per decenni ha immaginato questo tipo di confessione.

Rispetto a questa modalità narrativa epistemicamente obliqua, *Il Divo* può essere anche affiancato a *Buongiorno notte* (2003) di Marco Bellocchio, un film politico del tutto diverso dal punto di vista formale, ma che mette in scena allo stesso modo un momento di sur-realtà che corrisponde a una esigenza di “catarsi” collettiva, proponendo una chiusura narrativa che agisce in termini compensatori per saldare un trauma prodotto dalla storia nella coscienza sociale italiana, nella memoria collettiva del paese. *Buongiorno notte*, storia della prigionia e “uccisione” di Aldo Moro da parte delle Brigate Rosse, si conclude controfattualmente con un sogno liberatorio, rappresentato realisticamente: un sogno che è una forma di riparazione storica di un

⁴⁶ Ivi, p. 247.

⁴⁷ Ivi, p. 253.

trauma nazionale, quello del «sacrificio» di Aldo Moro sull'altare della *real-politik* democristiana, e che nel film di Bellocchio prende la forma di una sorta di risurrezione simbolica, accompagnata da un inno laico come il *Shine on you crazy diamond* dei Pink Floyd.⁴⁸ Come abbiamo cercato di sottolineare nell'introduzione a *Imagining Terrorism*, si tratta di concepire questi film come «social texts», cioè:

texts [which] are located within the interpretative socio-historical discourses of those years, that engage with specific constituencies, taking sides with regard to the coeval political debate, adding further hermeneutical insights to the historical analysis of the events, and eventually becoming instruments of a spurious form of “supplementary” justice.⁴⁹

A questo proposito, e azzardando un parallelismo nemmeno tanto provocatorio, si potrebbe invocare la vicinanza di questi film con l'ultima prova del padre del postmodernismo filmico: *Inglorious Basterds* (2009) di Quentin Tarantino. Gianni Rondolino in una recensione al film ha parlato del film di Tarantino nei termini di una «fantastoria» che muove a un'istanza di ribellione etica:

un intrecciarsi di situazioni che, di sequenza in sequenza, di capitolo in capitolo, compongono un quadro d'insieme di grande potenza drammatica, nel quale non è difficile rinvenire l'espressione di una forte accusa “politica” che dagli anni del nazismo e della persecuzione degli ebrei si spinge sino ai giorni nostri.⁵⁰

Una istanza etica e politica in un film del regista più ludico e disimpegnato della cinematografia mondiale? Come diceva Italo Calvino già negli anni '60: l'impegno alla fine salta fuori dove uno meno se lo aspetta.⁵¹

⁴⁸ Si veda a proposito Giancarlo LOMBARDI, *La passione secondo Marco Bellocchio: gli ultimi giorni di Aldo Moro*, «Annali di Italianistica», 25 (2007), pp. 397–408.

⁴⁹ Pierpaolo ANTONELLO, Alan O'LEARY, *Imagining Terrorism: The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969-2009*. Oxford: Legenda, 2009, p. 3.

⁵⁰ Gianni RONDOLINO, *La fantastoria rompe con la verità*, «L'Indice dei libri del mese», n. 12, Dicembre 2009, p. 32.

⁵¹ «Oggi, in genere, quando si parla di “letteratura impegnata” ce se ne fa un'idea sbagliata, come d'una letteratura che serve da illustrazione a una tesi già definita a priori, indipendentemente dall'espressione poetica. Invece, quello che si chiamava l'“engagement”, l'impegno, può saltar fuori a tutti i livelli; qui vuole innanzitutto essere immagini e parola, scatto, piglio, stile, sprezzatura, sfida»; Italo CALVINO, *Saggi*, a cura di Mario BARENGHI. Milano: Mondadori, 1999, p. 192.

Impegno, postmodernità, realismo. Alcune considerazioni sul cinema italiano contemporaneo

Postmodernism, Legacies and Resistances

Paulo DE MEDEIROS

How many times has postmodernism been declared dead and buried? The death certificates have come from all sources, be it those who always feared the subversive impetus provided by a critique of enlightenment rationality and the spread of theoretical reflection in the Humanities; or even from those firmly engaged in such a reflection, who nonetheless decide that after several decades it might be time to look for a new paradigm or just a new label. Alan Kirby demonstrates this well when, writing in *Philosophy Now* he comments on a university course on postmodernism thus: «It assumes that postmodernism is alive, thriving and kicking: it says it will introduce the general topics of “postmodernism” and “postmodernity” by examining their relationship to the contemporary writing of fiction. This might suggest that postmodernism is contemporary, but the comparison actually shows that it is dead and buried». ¹ Kirby’s contention that postmodernism has given way to a “pseudo-modernism” characterized by a generational gap and the disdain of younger people for reading, and a substitution of “trance” for irony, might be a bit gloomy and a bit too much on the side of defending traditional literate high culture, but it certainly also has a simple basis on the reality of a consumerist society driven by market forces and a “procession of simulacra”.

The dates for postmodernism’s presumed death also vary, but certainly after September 11 it would seem that it no longer would do to consider metafictionality and intellectual irony as appropriate responses to a world suddenly altered and thrown into disbelief. Fear, always a great mobilizer, would seem to have taken the upper hand as citizens everywhere accepted ever-growing restrictions on freedom under the guise of protecting democracy. More recently, the global economic crisis certainly has contributed to a wide-spread retrenchment, a wave of

¹ Alan KIRBY, *The Death of Postmodernism and Beyond*, «Philosophy Now» 58 (2006). Available at: http://www.philosophynow.org/issue58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond. [Accessed 05-03-2011].

xenophobic outbursts, renewed calls for traditional values amidst a supposed clash of civilizations and a fierce anti-intellectualism coupled with populist flirtations across the political spectrum that cannot be ignored.

Before jumping on the bandwagon of academic fads and calling for a post-post-modern relabeling, however, it is urgent to reconsider exactly what is at stake in the reiterated announcements of postmodernism's death. If indeed we are not just here simply at its wake or invoking its ghost, it is necessary to examine what transformations, if any, to postmodernism, have taken place, and how they relate to current societal issues. After all it might be useful to recall that Hans Bertens already in 1997 started his introductory essay to the monumental volume on *International Postmodernism*² by announcing the death of postmodernism, its exhaustion and the weariness of the publishing market to deal with studies of the postmodern. Bertens also invokes then newer trends such as cultural studies and postcolonial studies as correlated to postmodern studies but denies that politics constituted any essential difference between them. Although I am willing to concur partially with such a view, the question of politics and of postmodernism's engagement with the political must be seen as a key to understand how postmodernism, far from being a worn-out fad, remains relevant: that relation should be considered when analyzing the current crisis in Europe that threatens not only its economic stability but also the possibility of developing new ideas for Europe in a post-imperial age.

In Portugal critical considerations of postmodernism, with notable exceptions, have been scarce and usually more concerned with an explication of the phenomenon as it developed elsewhere and as if it had little or no relevance for Portuguese literature. Indeed, in most cases one senses a feeling of inadequacy as if Portuguese society, having missed on the Enlightenment, the advances of the Industrial Revolution, and having been kept from Europe, as it were, in the long night of its fifty years of dictatorship, could not claim to keep step with postmodernism or only belatedly. Two perspectives stand out from the rest and should be mentioned. One is the detailed study undertaken by Ana Paula Arnaut that rigorously looks at a number of Portuguese authors and establishes a clear claim for their works to be seen within postmodernism.³ The other is the position claimed by Boaventura de

² Hans BERTENS, *The Debate on Postmodernism*, in *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, Hans BERTENS and Douwe FOKKEMA (eds.). Amsterdam, John Benjamins, 1997.

³ Ana Paula ARNAUT, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne, Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina, 2002. In this study Arnaut

Sousa Santos in reference to the possibility or the failure of an oppositional postmodernism, its relation with postcolonialism, and the need to enlist social critique so as to counter hegemonic forces bent on suppressing forms of self-representation perceived as extraneous or peripheral.⁴ With this in mind I would like to suggest that it is possible to see an engagement by several Portuguese authors with political issues precisely in such terms and that perhaps it is indeed premature not only to declare postmodernism dead but also to refuse it a political intervention.

In the case of the Portuguese texts that I have in mind, stretching from just before the revolution of 25 April 1974 to the present, there is a clear conflation of postmodern and postcolonial strategies at work in a sustained critique of some of the defining grand narratives of the West. This is not to say that all texts are both postcolonial and postmodern at the same time, and certainly not to confuse the two. Nonetheless I think it is important to note how both strategies are combined and how a common focus is established on the question of legacy and inheritance. On the one hand there is an attempt to recover a certain form of legacy that had been usurped, and conversely there is also an attempt at showing how historical legacies used to attempt to justify a certain form of national consciousness and identity ultimately prove not only false but empty. I have in mind for instance what was a seminal text in international feminism, the *New Portuguese Letters*, published just before the fall of the dictatorship.⁵ And several of the novels written after 1974 by Lídia Jorge and Lobo Antunes, which variously engage the question of the nation from a postmodern and postcolonial perspective and offer a violent critique of the notion of national inheritance and identity.

Before turning to them, however, I would like to make clear that I do not think of the Portuguese situation as an isolated case. I think everyone has seen how notions of exceptionality always were instruments of fascist propaganda. At the same time I also realize that some might object to considering Portuguese works as postcolonial. But such objections to my mind are either prey to misguided and romanticized notions of an African or “Southern” purity that I do not think ever existed, or simplistic forms of a certain resentment that

centers her attention on a necessarily reduced *corpus*, that includes principally the works of José Cardoso Pires, José Saramago, and Mário Cláudio.

⁴ Boaventura DE SOUSA SANTOS, *Pela Mão DE ALICE: O Social e o Político na Pós-Modernidade*, Porto, Afrontamento, 1994.

⁵ Maria Isabel BARRENO, Maria Teresa HORTA, Maria Velho DA COSTA, *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa, Estúdios Cor, 1972. English translation: *The Three Marias: New Portuguese Letters*, New York, Bantam Books, 1976.

refuses to consider that Europe too has always been constructed in different ways and that certainly the more liminal areas of Europe cannot simply be aligned with the distribution of power emanating from the 1884 Berlin conference.⁶ That these issues are extremely current can be seen precisely in the debate raging in Europe over the economic crisis centered in Greece and how it shows a split between North and South inside Europe itself. The recent cover of *The Economist*, “Acropolis Now”, showing Angela Merkel in combat fatigues in front of an Acropolis surrounded by jungle and with hovering helicopters above is symptomatic of such a stand. It also reveals the way in which postmodern anxieties combine with the postcolonial as if Greece were the heart of darkness evoked in the title of the film based on Conrad’s novel.⁷ Because in the rhetoric being deployed in the media the problem is seen not as a consequence of the attempt by speculators in the financial markets to undo the authority of the state but rather as a failure of “Southern Europe” – Greece, Portugal, Spain, Italy, and Ireland – to live up to the norms of the North. Or, as Iain Chambers has remarked, «The fundamental failure of political and historical intelligence that characterizes the contemporary horizon is not merely the result of an institutional ignorance of other worlds and cultures, it lies, above all, in the failure to appropriate one’s own history, culture, and “self” in a critical manner». ⁸ Neither an imaginary “southern purity” nor a xenophobic and ultimately self-destructive “northern perspective” offer any possibility for understanding, let alone contain, the assaults launched on Europe and state authority by transnational capital. Clearly, literature by itself cannot change that either. But it can at least offer a form of resistance that could serve as an intellectual check on the distortions effected upon reality, starting with a reclaiming of culture and identity, even if ultimately it will also be necessary to show how empty some of that legacy is.

When the *New Portuguese Letters* were published in 1972 the book was seen as scandalous by the fascist government. And yet, at its core, besides denouncing the oppressive nature of Portuguese society and deconstructing notions of traditional authority starting with the denial to identify which of the three authors was responsible for each part of the

⁶ From the vast literature on this subject I would like to single out one, exemplary, study that points to the need for a different conceptualization of Europe: Iain CHAMBERS, *Mediterranean Crossing: The Politics for an Interrupted Modernity*, Durham and London, Duke University Press, 2008.

⁷ *Acropolis Now: Europe’s Debt Crisis Spins out of Control*, «The Economist», 29-04-2010.

⁸ Iain CHAMBERS, *Mediterranean Crossings: The Politics of an Interrupted Modernity*, Durham and London, Duke University Press, 2008, p. 50.

text, the book was also reclaiming a form of self-identity that had been usurped in the seventeenth-century. The “original” of the book, the famous *Lettres portugaises*, had pretended to be the love letters of a Portuguese nun, Maria Alcoforado, written to her forbidden lover, the French *Chevalier de Chamilly*.⁹ So that in their new book denouncing fascism and colonialism, the three authors actually were reclaiming the voice of the Portuguese woman rendered exotic by its appropriation by a French author, while at the same time ironically questioning the grand narrative of the Portuguese state in a way that already could be termed postcolonial as it specifically linked the oppression of fascism with colonial and gender oppression. No belatedness here, no sense of being out of step with Europe, but rather a pioneering critique of patriarchy, as bitterly ironic and self-reflective as any postmodern work published then or later.

Both Lília Jorge and Lobo Antunes’s novels can be seen as postmodern texts that offer resistance and question national legacies from the start, whether one considers their very first novels, those centered on exposing the traumas of the colonial war, or the most recent ones. For instance, in *A Costa dos Murmúrios*, from 1989, Lília Jorge undertakes both a critique of the war, of the gender relations involved, of colonialism, and of history as a source of grand narratives.¹⁰ There should be no question of including her novel in the canon of postmodernism, were it not for the fact that it was published in Portuguese. The way in which the narrative deconstructs itself and the one other important novel on the colonial war, Lobo Antunes’ *Os Cus de Judas*,¹¹ published a decade earlier, should be seen as exemplary for a postmodern aesthetic that, rather than eschewing politics, directly intervenes in them. Lobo Antunes’ novel itself already was a trenchantly bitter postmodern critique of authority and colonialism, but Lília Jorge’s text manages to go further by directly dismantling any claims for the possibility of historical objectivity while annulling itself as authoritative narrative in the process, in an act of extreme theoretical coherence that does not shun comparison with any other novel being published at the time.

Just as Iain Chambers rightly derides humanistic tradition, by which he means foremost a certain tradition of western progress, for having

⁹ *Lettres Portugaises* traduites en François. Paris, Claude Barbin, 1669.

¹⁰ Lília JORGE, *A Costa dos Murmúrios*, Lisboa, D. Quixote, 1988. Translated as *The Murmuring Coast* by Natália COSTA and Ronald W. SOUSA, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1995.

¹¹ António LOBO ANTUNES, *Os Cus de Judas*, Lisboa, Dom Quixote, 1979. Translated as *South of Nowhere* by Elizabeth Lowe, New York, Random House, 1983.

«been oblivious to the differentiated expression of the “human”»,¹² so international criticism, by far and large, has been oblivious to the relevance of Portuguese narrative towards a postmodern critique of history and its misuse for nationalistic purposes. A key to such a critique has also always been a reflection on issues of race, a topic that often goes undiscussed when considering Portuguese society both in terms of its continuities as well as its ruptures.

In their most recent work both Lída Jorje and Lobo Antunes continue to expose, mercilessly, the faults of Portuguese society. Race is used as an important issue not just to expose how racist Portuguese society was, but is, in spite of all the pretensions at “brandos costumes”, gentle manners, and other fallacies dear to the fascist regime and given the shine of scientificity by the supposed anthropology of “Luso-Tropicalism” avidly incorporated by the regime in its attempts at creating an image of the nation as both different and better than its European counterparts. Their recent novels, perhaps even more so than earlier works, depict human cruelty with such an intensity as to provoke revolt. And yet, the focus is never exclusively on racial matters and always also directed at class issues, so that oppression is seen as cutting across the color lines. Indeed, that is perhaps the most significant point to be made, although both authors do not shy away from exposing racism, they also deny race any validity as a border or barrier between people. Two simple cases in point from two recent novels by Lída Jorje: the young woman living in hiding after she escaped her traffickers, and who ironically calls herself “preta de neve” or Snow Black, inverting the traditional image of “Snow White”,¹³ or the extreme means the family Leandro resorts to, so as to impede the union of one of their young women with a black construction worker: having a hysterectomy performed on her without her consent or even knowledge.¹⁴ Or we could consider the completely marginalized existence of black youths in the Lisbon slums that are at the core of one of Lobo Antunes’s recent works. In all cases the insidiousness of the racism permeating Portuguese society is exposed without any softening. And yet both authors also refuse to allow such a critique to be the final view on their society, and as such do mount a postmodern and postcolonial critique to the state, its apparatuses, and its infamous legacy.

The black youths living in the slums of Lisbon could be said to live abject lives, not only on the margins of a society that ignores, fears and

¹² Iain CHAMBERS, *Mediterranean Crossings: The Politics of an Interrupted Modernity*, Durham and London, Duke University Press, 2008, p. 146.

¹³ Lída JORGE, *Combateremos a Sombra*, Lisboa, Dom Quixote, 2007.

¹⁴ Lída JORGE, *O Vento Assobiando nas Gruas*, Lisboa, Dom Quixote, 2002.

despises them, but on the margins of existence itself, as portrayed in the image of the one boy digging the mountains of trash in search of the body of an old woman, and finding an assortment of other human remains instead, as if they were an enactment of what Agamben has called “bare life”. Even though the author reminds us that his work is fictional, one only has to think about the incidents at one of Lisbon’s beaches on 10 June 2005, when television reported an assault by a gang of about five hundred black youths on the beachgoers. Even though the police denied it the same day, and explained the youths were actually running away from a dispute, and it has been shown that the television crew was involved in it, public opinion kept in its memory only the “wave of black assaulters” in a clear example of the sinister capabilities of mass media.¹⁵ The fact that this took place on the Day of Portugal, which used to be known as the Day of the Race, a designation still used by the President of the Republic before the cameras as recently as 2008,¹⁶ and just ahead of an unprecedented and surprising public manifestation by the extreme right, also shows the power of such a negative legacy on the national imaginary.

However, none of this is exclusive to Portugal; rather it applies, with minor adjustments to the whole of Europe. Iain Chambers reminds us of the fact that the Mediterranean is a space, both the sea as well as the surrounding land, that continuously defies the erecting of borders imposed by a xenophobic view of a Europe that constantly denies its others, but he also points out to the fact that historically, that situation also applied to much of Europe across the centuries and that what is now reviled and seen as a threat, darker skinned individuals and other, different, cultural expressions, used to be desired. More importantly for me, his argument also shows how the construction of borders, be it those between Europe and its southern neighbors, or indeed inside Europe itself, between North and South, is violent and arbitrary. If in *O Meu Nome é Legião* (My Name is Legion) Lobo Antunes focused primarily

¹⁵ For a critical analysis of the events and their consequences, see Miguel VALE DE ALMEIDA, “After the ‘Big Sweep’: Colonial narratives and second class citizens in contemporary Portugal”, a paper presented at the conference ‘*Re/Siting the ‘Luso’ and the ‘Tropical’: Theories and Practices of Portuguese Postcolonialism*, University of Manchester, 15-17 March 2007.

Available at: http://site.miguelvaledalmeida.net/wp-content/uploads/2007/10/mvda_afterthebig sweep.pdf. [Accessed on 04-03-2011].

¹⁶ See for instance the report from the Portuguese national television RTP: <http://tv1.rtp.pt/noticias/?article=62931&visual=3&layout=10>. This is what President Cavaco Silva, when asked about the pending strikes said: “Hoje eu tenho de sublinhar, acima de tudo, a raça, o dia da raça, o dia de Portugal, de Camões e das Comunidades portuguesas” (Today I must emphasize, above all, the race, the day of the race, the day of Portugal, of Camões, and of the Portuguese communities).

on the existence of those abject youths he also showed how race itself is arbitrary by having a white female character identify herself as black.¹⁷ And if he showed their self-definition as a negative, starting almost at the beginning of the narrative when one of the youth gang members states that “We are not gentlemen, we are black”,¹⁸ he ends up by conflating the concluding school lesson, which mirrors the police report at the beginning, with a form of torture with religious overtones (“suplício”). The novel’s formal ending, “FINIS LAUS DEO” is indeed an apt, ironically postmodern reminder of our society’s legacy of cruelty.

In *O Arquipélago da Insónia*, (The Archipelago of Insomnia) the novel that followed *O Meu Nome é Legião*, Lobo Antunes shifted his attention.¹⁹ The denunciation of racism is still present but the focus is centered on a traditional Portuguese family and in some ways the cruelty depicted far surpasses that of the previous book. This is a book steeped in blood as by the second chapter the reader has already been confronted with parricide, fratricide, rape, incest and the murder of a priest. What its narrator continuously discovers is that his family, his house, his country, his and their history, all the dead that populate the novel, are the negative sum of an empty imperial legacy. It is an intensely Portuguese novel and at the same time it also is a novel that addresses the larger European problem of reckoning with the past. In that sense, I would argue, Lobo Antunes’ text, much more than being a novel that demands a settling of accounts with a specific Portuguese past as condition *sine qua non* to be able to imagine a future that will not merely be a continuation of a hellish present, is a novel that speaks to the necessity of Europe to engage in a similar process of dealing with its imperial past if it is to be able to face the future from a new perspective. And as such it makes evident how postmodern critique and narrative, far from being dead and obsolete remains of an apolitical aesthetics, offer renewed possibilities for a discourse of resistance that has never been more urgent.

If I have so far concentrated my attention on Lídia Jorge and Lobo Antunes, that is due to the fact that in their works they have been the most consistent writers of their generation – those starting to publish after the 1974 revolution – to link postmodern and postcolonial issues. But other writers of that generation, and especially José Saramago, could have been equally invoked. The use and transformation of key postmodern concepts such as irony, metanarrativity, the conflation of

¹⁷ António LOBO ANTUNES, *O Meu Nome é Legião*, Lisboa, Dom Quixote, 2007.

¹⁸ António LOBO ANTUNES, *O Meu Nome é Legião*, Lisboa, Dom Quixote, 2007, p. 22.

¹⁹ António LOBO ANTUNES, *O Arquipélago da Insónia*, Lisboa, Dom Quixote, 2008.

generic markers, a questioning of grand narratives in general and very specifically those derived from Enlightenment ideals but put to negative use the world over in tandem with colonial expropriation, marks much of the writing of the larger number of writers active after 1974. And it is not something limited to that specific generation either. Indeed, I would like to argue that what I am referring to as a postmodernism of resistance is a transnational phenomenon, not exclusive to any one specific literary tradition but rather characteristic of a critical positioning towards society. As such it is important to look briefly at other works that, from significantly different traditions, similarly deploy postmodern strategies to question and resist oppressive and dehumanizing practices.

One of the most successful books to be recently published in the United Kingdom, is Zadie Smith's *On Beauty*.²⁰ Even if it did not meet with the unanimous critical success that her first novel *White Teeth*²¹ garnered, there is no doubt that Zadie Smith has been able to establish herself as one of the most important and promising new writers. And one of the distinctive marks of her novels is precisely a combination of postmodern strategies with postcolonial perspectives. The first collected volume of critical essays on her work, edited by Tracey L. Walters makes that abundantly clear as it devotes its first part with five essays precisely to "Postcolonial and Postmodernist Readings of Zadie Smith's Novels".²² Matthew Paproth notes a tension in Smith's writing between the deployment of postmodern strategies and the reliance of modernist stable structures and advances *On Beauty* as a good example of this: «*On Beauty* contains perhaps the most binding structure, as the novel uses E. M. Forster's *Howard's End* as its palimpsest atop which Smith presents her modern revision (updating, for example, the letters that begin Forster's novel with a series of emails)». ²³ It is not clear why this revision would be modernist and in my view, it is decidedly postmodern, even if it does allow for a safe referent in Smith's novel. Smith's use of Forster is far from simply borrowing a comforting frame. Rather, it is one of the main postmodern and postcolonial strategies because that way Smith achieves several goals: she redirects Forster's attention to a conflict between English and German ideas on education and class consciousness into the present multicultural situation in England and draws a bridge between societal conflicts across the

²⁰ Zadie SMITH, *On Beauty*, London Hamish Hamilton, 2005.

²¹ Zadie SMITH, *White Teeth*, London, Hamish Hamilton, 2000.

²² TRACEY L. WALTERS, ed., *Zadie Smith: Critical Essays*, New York, Peter Lang, 2008.

²³ Matthew PAPROTH, "The Flipping Coin: The Modernist and Postmodernist Zadie Smith", *Zadie Smith: Critical Essays*, ed. TRACEY L. WALTERS, New York, Peter Lang, 2008, 9-30, p. 10.

Atlantic; at the same time Smith also rewrites Forster's novel and in doing so both claims his heritage – she clearly refers to Forster's novel in the acknowledgments and considers her own novel a “homage” to him – and undoes it: that is, in that one gesture Smith both affirms herself to be a postmodern and postcolonial heir to Forster, after all one of the most canonical figures in the History of English literature, and shows how such heritage is in need of questioning and changing.

Another way in which Zadie Smith deploys postmodern strategies is by focusing her novel on the question of aesthetics. The title is not pretentious at all as some critics naïvely advanced, but rather very precise. It denotes at once a transgeneric crossing between the essay or treatise and fictional narrative, and it shows how the entire novel is indeed a reflection on beauty, on how ideals of beauty are socially and historically constructed and gendered. Readers may enjoy the plot, amuse themselves with the sharp but never destructive irony, with the characterizations of life in academic circles, and totally ignore the serious reflection on aesthetics and on the relation between aesthetics and politics that Zadie Smith develops throughout the novel. She might show one of her characters, Howard, as somewhat excessive in his postmodern distrust of representation, but she also shows the severe limitations of his conservative opponent, Monty – in spite of his greater success. Smith also questions the commodification of art and its appropriation by those for whom it is nothing but a representation of capital when she brings in the question of the painting of Érzulie, the Haitian goddess, by Hector Hyppolite, a celebrated Haitian painter, that Carlene Kippes gives to her friend, Kiki Belsey.²⁴ The painting functions as a kind of heritage that supplements and contrasts with the other crucial inheritance, Kiki's house, from which the family's middle-class status is derived. Whereas the house links back indirectly to slavery – it was a gift from a former employer of Kiki's mother – and is of primary interest to her husband, the painting is a gift given without any expectation of a return by Carlene who was dying. What the painting represents to the two women is their own power symbolized in the figure of the goddess, and their unpredictable friendship so opposed to the bitter rivalry that separates their husbands. At the same time, the painting also serves to contrast with the centrality of Rembrandt in the novel, assuming as much a key role as *Hendrickje Bathing in a River* does for a final revelation to Howard of his errors. Smith thus pairs two very different forms of visual representation and two very different

²⁴ For a full study of this issue see Nicole KING, *Creolisation and On Beauty: Form, Character and the Goddess Erzulie*, «Women: A Cultural Review», 20.3 (2009): 262-276. And also Joan DAYAN, *Erzulie: A Women's History of Haiti*, «Research in African Literatures» 25.2 (1994): 5-31.

views of women, allowing her readers to avoid simple dichotomies about art and value; and also calling in for a decidedly postcolonial view on the subject that resists commodification (Monty's view) as much as it also resists a theorizing disengaged from reality such as Howard's.

Another recent novel that equally combines a postmodern with a postcolonial perspective and reflects on Atlantic relations is Toni Morrison's *A Mercy*.²⁵ It is a haunting narrative focused on the cruelty of human affairs under colonial oppression that in a sense departs from Morrison's own earlier novel, *Beloved*,²⁶ and achieves perhaps an even higher level of intensity. By setting the action in pre-independence times Morrison manages to actually question the premises of the nation, and, even though her critique of slavery is never abated, Morrison makes the readers consider the issues of the forced submission of people beyond racial issues. In terms of writing strategies the novel should be considered postmodern. The narrative voice is both that of a witness and it is highly questionable because Morrison explores the way in which victims can become also perpetrators of violence, how the desire to possess another human being can be a mere callous economic act or a desperate resort of a blind love. It is a narrative that is fragmented and it achieves unity in the force with which it is presented, the different perspectives allowing the reader to consider that reality and truth are multiple. Morrison's characters are also self-reflective characters, who cannot but question themselves even if appearing to act from conviction. The irony is almost a savage, bitter irony, so well displayed in the admonitory words with which the novel starts and that first introduce to us the central character and partial narrator: «Don't be afraid. My telling can't hurt you in spite of what I've done and I promise to lie quietly in the dark – weeping perhaps or occasionally seeing the blood once more – but I will never again unfold my limbs and rise up and bare teeth».²⁷

In no way could one imagine this as a work merely intent on playing games with its readership, or delighting in its own invention. Morrison is as precise as she is forcefully lyrical in her language and the details are all charged, as for instance the fact that the competing slave owners – the cruel Portuguese nobleman and the flawed but humane Dutch trader – actually represent a side of the early colonization of North America that tends to be forgotten. In many ways, I would like to propose, this novel actually functions like the ones by Lobo Antunes

²⁵ Toni MORRISON, *A Mercy*, London, Chatto & Windus, 2008.

²⁶ Toni MORRISON, *Beloved*, London, Chatto & Windus, 1987. For a detailed analysis of *Beloved* as a postmodern narrative see Kimberley CHABOT DAVIS, "Postmodern Blackness": Toni Morrison's *Beloved* and the End of History", «Twentieth-Century Literature», 44.2 (1998): 242-260.

²⁷ Toni MORRISON, *A Mercy*, London, Chatto & Windus, 2008, p. 1.

already mentioned. Morrison's haunting narrative and the emphasis on human cruelty are equally high pitched as in Lobo Antunes' books, and the issue of our heritage as a form of negative inheritance is present in both authors. Starting the novel the reader cannot discern whether the voice addressing him or her is that of a human being or of a ghost, or even some form of beast, and even if this uncertainty soon ceases to be dominant, it never really loses its importance as it also never really is resolved. Similarly, in *O Arquipélago da Insónia* it is never made explicit that all characters are actually dead, or so it seems, and the fact that the principal narrator is an autistic child also creates a tension that is never properly resolved. But Morrison's novel is also very much directed to the present and one could read it as an appeal to reflect on our actions today and how the past continues to haunt us. Morrison calls for a radically different view of human relations, one based on a mercy that would be properly human and not just some divine commandment. Confession or testimony and both at the same time, the novel constitutes itself as an act of resistance to the continued oppression and cruelty that sadly shapes so much of human interaction.

Without wanting to merely multiply random examples, I still want to mention, even if in passing, the latest novels of both J. M. G. Le Clézio, *Ritournelle de la faim* and of Amélie Nothomb, *Une forme de vie*, because however different they are, both also deploy postmodern techniques in order to call for political resistance.²⁸ Whereas Le Clézio's novel links the Holocaust and the erasure of memory with both France's colonial past as well as actual conditions, Nothomb presents an elaborate if apparently simple correspondence between the character of herself and a supposed U.S. Army soldier in a way that makes us reflect on how dominated by war our society actually is. Both are clearly postmodern narratives that deploy a version of the author's own self as protagonist and narrator, playing on the impossibility to clearly separate between truth and fiction, while sharply criticizing political circumstances and devastating forms of cruelty. Certainly one may wish for another epochal designation, given the fact that postmodernism essentially dates back to the latter quarter of the previous century. And yet, just as it is difficult to precisely demarcate postmodernism from modernism, so that in a sense, postmodern narratives continue, exacerbate, even implode the tenets of modernism, so it is difficult to see some of the best of current fiction separate from postmodernism. Perhaps one would need to revise what has been seen as fundamental for postmodern texts, their self-absorption and entropy, and recognize that another form of postmodern fiction, a fiction that is as involved in self-

²⁸ Jean Marie Gustave LE CLEZIO, *Ritournelle de la faim*, Paris, Gallimard, 2008; and Amélie NOTHOMB, *Une forme de vie*, Paris, Albin Michel, 2010.

questioning as it is in addressing societal and political questions, is equally valid. A key element to both types would revolve around the issue of inheritance or legacy. Texts usually recognized as postmodern freely incorporate and take apart key elements of Modernist fiction. Texts that deploy postmodern strategies but insist on a political engagement take that to its logical conclusion, perhaps, by fully appropriating their varied literary and cultural heritages while also revealing them as in a sense always negative. Nothomb's novel for instance, freely adapts the beginnings of the novel, its epistolary form, and uses it to show how fictional selves are created as the U.S. Army soldier turns out to be his brother, who, though living at his parent's house instead of being at the front, is more of a prisoner of his own conditions.

I think many other examples could be adduced to show how contemporary literature, in the West at least, has not quite yet done away with the main issues of the postmodern. What is certainly different of course is that as both Europe and the U.S. have been hit by successive crisis – the whole machinery of fear deployed by the so-called war on terror on the one hand, and the deep consequences of a severe economic downturn – literature has reclaimed a more strident voice in addressing societal ills. The exuberance of the last decade of the twentieth-century, the fact that Europe and the U.S. seemed to enjoy a never ending prosperity, and that the forces of global capitalism were succeeding in dismantling national barriers allowing for an unknown rise in consumerist attitudes, might have led to the hasty conclusion that literature, insofar as it still mattered at all, was basically an elitist game far removed from the actual world. But as the beginning of the new century bitterly showed, those bubbles of happy self-delusion were but of limited existence. By starting to look at some key novels of Portuguese literature – written by authors of the generation established right after the 1974 revolution that restored democracy to Portugal and finally allowed for decolonization and the end of the last, crumbling, European empire – I wanted to call attention to the existence of a postmodern literature that was always also a politically engaged literature. At the same time I did not want to be misunderstood as if I were claiming any sort of exceptional condition for Portuguese literature, even if historical conditions certainly made its context rather different from the rest of Europe, as the country emerged from a long totalitarian night and experienced, practically for the first time ever, full freedom of expression. That is why I find it important to look comparatively at work being written elsewhere, such as the recent novels of Zadie Smith, Toni Morrison, J. M. G. Le Clézio and Amélie Nothomb so as to consider how such an engaged form of postmodern writing is not bound to any one specific national literature.

To take this discussion further, it would be necessary to consider lusophone literatures and not just Portuguese literature. I refrained from drawing on examples from other literatures written in Portuguese; as to do so would implicate a prolonged discussion of the ways in which they both address local issues but always in dialogue with other literatures and certainly with Portuguese literature. Obviously the questions surrounding legacies become even more complex. A simple example of that is the novel *Nação Crioula (Criole)*²⁹ by José Eduardo Agualusa, that engages directly with a large number of the main questions of postmodern fiction, from intertextuality to a rejection of grand narratives, to a re-appropriation of older modes of writing such as the epistolary, to the deployment of irony. It reflects on Angolan issues, sees them in an Atlantic perspective with special reference to Brazil, and also interferes directly with the legacy of Portuguese literature, even more explicitly than Zadie Smith, by using a fictional character taken from Portugal's main realist author, Fradique Mendes, and making him his own. And the current generation of writers in Portugal is continuing to evolve the form of postmodern narrative and to adapt it for social critique, as Dulce Maria Cardoso's *O Chão dos Pardais* well illustrates.³⁰ Focusing on the degradation of an aristocratic family that functions as a synecdoche for the nation, splitting the narrative perspective along multiple lines, inserting supposed chat-room conversations, addressing both the problematics of present-day migrations from eastern Europe as well as the issues of remembrance, ethics and representation around the figure of Anne Frank, Cardoso's novel is as postmodern as it is politically engaged. It too reveals the legacy of Portugal's illustrious past to be inseparable from cruelty and violence, a cruelty and violence now transposed silently and insidiously to daily forms of exploitation, humiliation and dehumanization. And it does so with a force that borders at times on the lyrical, with a keen relationship to previous writers such as Lídia Jorge and Lobo Antunes, but with its own voice, offering renewed resistance to indifference and the "banality of evil" that has never left us.

²⁹ José Eduardo AGUALUSA, *Nação Crioula*, Lisboa, Dom Quixote, 1997. Translated by Daniel HAHN, as *Creole*, London, Arcadia, 2002.

³⁰ Dulce Maria CARDOSO, *O Chão dos Pardais*, Lisboa, ASA, 2009.

Visioni postmoderne dell'era atomica¹

Florian MUSSGNUG

A quel punto la balena più grande di tutta la Lombardia era diventata più grande di tutto quello che era rimasto sulla Terra. Per dimostrare la sua potenza si mangiò anche quella e poi si mangiò la luna e tutti i pianeti e le stelle e i buchi neri fino a quando non si ritrovò sola davanti a Dio. Dio si spaventò a morte, non aveva considerato un'eventualità di quel genere tremenda. Approfittando di quell'attimo di indecisione del nostro creatore la più grande balena della Lombardia si mangiò anche lui. Allora non c'era più niente, ho messo la tutina della Chicco e sono uscito nel nulla assoluto²

Molte caratteristiche e aspirazioni dell'arte postmoderna, quando le riconsideriamo oggi, sembrano inestricabilmente intrecciate alle condizioni sociali e culturali dell'era della guerra fredda. Come hanno scritto storici e studiosi del postmoderno, la profonda trasformazione di tutte le forme dell'espressione artistica – la mescolanza di cultura alta e

¹ Questo articolo riprende e sviluppa alcune idee contenute nel mio *Finire il mondo: Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, «Contemporanea», 1, 2003, pp. 19-32.

² Aldo NOVE, *La più grande balena morta della Lombardia* (Torino: Einaudi, 2004), pp. 4-5.

cultura di massa, il ritorno al figurativismo, la fascinazione con il pluralismo e la diversità, la critica all'unità, apparentemente repressiva, della ragione illuministica – deve essere concepita all'interno del più ampio contesto politico e sociale dell'ideologia della guerra fredda, della paura nucleare e della corsa agli armamenti. Se le armi nucleari hanno avuto un effetto, come ha scritto John Gaddis, «principalmente teatrale» e se la loro influenza sulle decisioni politiche è stata enfatizzata oltre il necessario dagli analisti politici dell'era della guerra fredda, è tuttavia vero che «l'umore di minaccia imminente» che caratterizza quell'epoca ha avuto un impatto profondo sulla vita culturale e sulle arti.³ Secondo Tobin Siebers, la critica letteraria moderna, soprattutto il poststrutturalismo e il decostruzionismo, è essenzialmente «critica letteraria della guerra fredda» («cold war criticism»): la fascinazione con l'ambiguità e le apparenze ingannevoli riflette l'atmosfera paranoica dell'«era del sospetto per eccellenza, l'era della guerra fredda».⁴ Nella sua ampia ricostruzione della cultura della metà del Ventesimo secolo, Alan Nadel descrive il pluralismo e l'eterogeneità postmoderni come reazione al crollo delle certezze della guerra fredda; un colpo fatale alla «containment culture» tipicamente americana degli anni Cinquanta e Sessanta.⁵ Secondo entrambi i critici il postmodernismo è inseparabile da ciò che Paul Boyer descrive come «consapevolezza nucleare»: l'impatto corrosivo della bomba atomica su ogni aspetto della vita sociale, dell'esperienza individuale e della memoria personale e collettiva.⁶ È interessante notare che tale posizione è condivisa anche da quei critici, come Susan Buck-Morss e Marianne DeKoven, che propongono una ricostruzione meno lineare delle origini culturali del postmodernismo, e che considerano le pratiche artistiche del postmoderno come contro-corrente («counter-cultural») rispetto alle linee culturali dominanti.⁷ Anche quando il postmodernismo è definito

³ John Lewis GADDIS, *We Now Know. Rethinking Cold War History* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1997), p. 258.

⁴ Tobin SIEBERS, *Cold War Criticism and the Politics of Skepticism* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1993), p. 5.

⁵ Alan NADEL *Containment Culture: American Narratives, Postmodernism and the Atomic Age* (Durham, NC: Duke University Press, 1995), p. 20. Si veda anche Richard DELLAMORA (ed.), *Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995).

⁶ Paul BOYER, *By the bombs early light: American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age*, edizione riveduta con una nuova prefazione dell'autore (Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1994), pp. xx-xxi. Si veda anche Spencer R. WEART, *Nuclear Fear: A History of Images* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1988).

⁷ Susan BUCK-MORSS, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West* (Cambridge, MA, and London: MIT Press, 2000); Marianne

come espressione di desideri utopici che rimangono esclusi dalle «utopie di massa» codificate dell'una e dell'altra parte, la rilevanza della guerra fredda è data comunque per scontata.⁸ Oltre due decenni dopo la fine di quell'era – e ventitre anni dopo l'evento più significativo di quell'epoca, la caduta del muro di Berlino – rimangono quindi aperte alcune questioni importanti. Se l'arte postmoderna deve la sua forza e parte del suo successo alle condizioni culturali dell' «era atomica», quale ruolo le rimane in un mondo post-guerra fredda, e che risposte è in grado di dare alle nuove ansie politiche e sociali? Ci sono elementi di continuità tra la narrativa apocalittica di quegli anni e opere più recenti scritte in quella stessa tradizione? In che modo la letteratura postmoderna riflette le condizioni degli anni Settanta e Ottanta?

Nelle pagine che seguono prenderò in esame alcuni testi del postmodernismo italiano che rispecchiano il clima dell'era atomica.⁹ Come spero di dimostrare, le posizioni polarizzate della narrativa degli anni Cinquanta e Sessanta hanno ceduto il passo a indagini più ludiche e autoriflessive sulla memoria collettiva e individuale. Sfidando le nozioni acquisite di sfera pubblica come di uno spazio discorsivo fisso e delimitato in cui posizioni già consolidate si contendono il primato, la letteratura apocalittica postmoderna ci incoraggia invece a pensare la memoria come esperienza intima, permeabile e aperta a continue ricostruzioni creative. Se autori come Elsa Morante (*Pro e contro la bomba atomica*, 1965) sottolineano la minaccia immediata della guerra nucleare, i romanzi apocalittici di Paolo Volponi (*Corporale*, 1974, *Il pianeta irritabile*, 1978), Guido Morselli (*Dissipatio H.G.*, 1973/77) e Antonio Porta (*Il re del magazzino*, 1976) appaiono più ambivalenti e introducono forme di autoconsapevolezza metaletteraria, che vengono poi riprese, in anni più recenti, da opere come *Quanto Basta* (1989) di Marco Belpoliti o *La più grande balena morta della Lombardia* (2004) di Aldo Nove – quest'ultima raccolta, per esempio, guarda agli anni Settanta ed esamina la paura nucleare in relazione ad ansie e desideri privati: stati d'animo che sono al contempo più personali e più

DEKOVEN, *Utopia Limited: The Sixties and the Emergence of the Postmodern* (Durham, NC, and London: Duke University Press, 2004).

⁸ Scrive BUCK-MORSS: «An alternative planetary imaginary was precisely what the Cold War ultimately provided – a decentred, global space, crossed by multiple boundaries of “containment” – although, given its logics of planetary destruction, the coherence of this new picture was dubious at best» (BUCK-MORSS, *Dreamworld*, p. 33).

⁹ Per una buona introduzione alla narrativa apocalittica britannica e americana negli anni della guerra fredda, si veda David DOWLING, *Fictions of Nuclear Disaster* (Iowa City: University of Iowa Press, 1987) e Paul BRIANS, *Nuclear Holocausts: Atomic War in Fiction 1895-1984* (Kent, Ohio, and London: Kent State University Press, 1987).

universali della retorica esplicitamente politica attraverso cui sono articolati.

Chi indaga la presenza di scenari apocalittici nella letteratura del secondo Novecento non può evitare di interrogarsi su una serie di problemi che trascendono almeno in parte l'ambito tradizionale della critica letteraria. In verità sembra che le rappresentazioni culturali e letterarie della guerra nucleare si siano sviluppate, a partire dal 1945, in cicli riconoscibili di attivismo e apatia, che si riscontrano anche negli atteggiamenti sociali e politici più generali.¹⁰ L'immaginario apocalittico costituisce da sempre uno dei luoghi privilegiati della tradizione culturale occidentale. Se, come scrive Walter Benjamin, sono poche le epoche e civiltà storiche che non hanno percepito il presente come culmine della storia, si possono tuttavia distinguere almeno tre periodi in cui la minaccia apocalittica viene vista come un pericolo assoluto e imminente e in cui l'attesa della catastrofe domina largamente la vita politica, sociale e culturale in Occidente.¹¹ Se dalla fine degli anni Quaranta le reazioni di shock a Hiroshima e Nagasaki cominciano a ridimensionarsi, già nel 1952 la corsa agli armamenti, il numero crescente di test nucleari e le nuove paure del contagio radioattivo risvegliano ansie sopite, che dominano la scena fino alla metà degli anni Sessanta – quando, in seguito alla crisi missilistica di Cuba, gli USA, l'Unione Sovietica e la Gran Bretagna firmano un trattato che bandisce i test nucleari in superficie. Più che semplice male dei nostri tempi, nei dibattiti di quegli anni la bomba appare come l'emblema di ogni male, la cui capacità di distruzione ne fa un simbolo chiave della società contemporanea; un'idea che viene espressa, in ambito italiano, nelle parole insistenti con cui nel 1965 Elsa Morante afferma il dovere morale della letteratura di confrontarsi con la minaccia atomica:

Non c'è dubbio che il fatto più importante che oggi accade, e che nessuno può ignorare, è questo: noi, abitanti delle nazioni civili nel Secolo Ventesimo, viviamo nell'era atomica [...]. La nostra bomba è il fiore, ossia l'espressione naturale della nostra società contemporanea [...] Si direbbe che l'umanità contemporanea prova la occulta tentazione di disintegrarsi.¹²

¹⁰ Si veda BOYER, *By the bombs early light*, pp. 352-67.

¹¹ Walter BENJAMIN, «Über den Begriff der Geschichte» in *Illuminationen* (Suhrkamp: Frankfurt, 1977) pp. 251-260.

¹² Elsa MORANTE *Pro e contro la bomba atomica*, «Europa Letteraria», VI, 34, Marzo 1965, poi in *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti* (Milano: Adelphi, 1987), pp. 97-99, corsivi dell'autrice.

L'estrema importanza che qui viene attribuita all'apocalisse atomica corrisponde ad una visione radicale del ruolo sociale della letteratura. Secondo Morante, lo scrittore dell'epoca atomica non deve chiudere gli occhi davanti all'imminenza della fine del mondo: le sue opere devono opporsi all'apocalisse, resistere «là dove ormai si espande il sistema dalla disintegrazione» (106). La tormentata ricerca delle ragioni profonde della letteratura trova così una risposta semplice e apparentemente inoppugnabile: si scrive per strappare il lettore all'apatia, per farlo reagire prima che sia troppo tardi. Davanti alla catastrofe, la letteratura non sente più il bisogno di interrogarsi sulla propria ragion d'essere: scrivere è «non solo socialmente utile, ma più utile di quanto non lo sia stato mai prima nella storia» (105). La riflessione sull'apocalisse ci dà una visione della letteratura che si distingue da un lato per la carica d'urgenza e di angoscia, dall'altro per un ostentato disinteresse per la tradizione letteraria. «Nel mio vocabolario abituale», scrive Elsa Morante, «lo scrittore [...] è il contrario del letterato. Anzi, una delle possibili definizioni giuste di scrittore per me sarebbe addirittura la seguente: *un uomo a cui sta a cuore tutto quanto accade fuorché la letteratura*». ¹³ Non mancano tuttavia le voci discordanti, anche all'interno della letteratura impegnata degli anni Sessanta. Nel romanzo *Herzog*, pubblicato nel 1964, Saul Bellow traccia il quadro di una società lacerata da nevrosi e paure, vista attraverso gli occhi di un protagonista ansioso e incapace di integrarsi, che infine constata: «We must get it out of our heads that this is a doomed time, that we are waiting for the end, and the rest of it. [...] We love apocalypse too much». ¹⁴ Si accenna qui – forse per la prima volta – a un possibile rovesciamento del rapporto fra letteratura apocalittica e impegno politico: secondo Bellow la fonte di maggiore autenticità per l'artista non è la denuncia della minaccia apocalittica, ma il contatto con la vita quotidiana. Chi guarda troppo intensamente la fine rischia di rimanere paralizzato dagli orrori immaginari del futuro. Al posto di un'arte apocalittica, veicolo privilegiato delle nevrosi di una società, Bellow propone una letteratura dedicata ai problemi contingenti del presente, ma anche alle ragioni di speranza.

In maniera piuttosto sorprendente, alla metà degli anni Sessanta assistiamo a un improvviso declino di attenzione verso la bomba. Nonostante i progressi della corsa agli armamenti – test sotterranei, sviluppo di un sistema balistico intercontinentale – i trattati internazionali offrono l'illusione di un diminuito rischio, e la paura della

¹³ *Ibid.*, p. 97, corsivo dell'autrice.

¹⁴ «Dobbiamo smettere di pensare che il nostro destino sia segnato, che possiamo solo attendere la fine, e tutto il resto. [...] Amiamo troppo l'apocalisse»; Saul BELLOW, *Herzog* (London: Penguin, 1964), p. 316. La traduzione è mia.

guerra atomica e del contagio radioattivo lasciano il posto a nuove paure legate a questioni più urgenti, fra cui l'*escalation* della guerra del Vietnam. Tuttavia, le vecchie ansie rimangono appena sotto la superficie, come ricorda Primo Levi nell'introduzione alla seconda edizione di *Vizio di forma* (1971):

Ora, [...] ci sono invece timidi segni di un assetto mondiale fondato, se non sul rispetto reciproco, almeno sul reciproco timore. A dispetto degli spaventosi arsenali dormienti, la paura di una "Dissipatio Humani Generis" (Morselli), a torto o a ragione, si è soggettivamente attenuata. Come stiano oggettivamente le cose, non lo sa nessuno.¹⁵

Alla fine degli anni Settanta, una nuova serie di eventi – l'esplosione in India della corsa al nucleare; l'invasione sovietica dell'Afghanistan – riportano in prima linea la paura nucleare, soprattutto nell'Europa occidentale, dove vigorosi movimenti pacifisti protestano contro i piani NATO di creare basi missilistiche nucleari. In Italia, il romanzo apocalittico acquista una notevole popolarità e nel giro di pochi anni si assiste alla pubblicazione di quattro opere in cui il tema dell'apocalisse viene trattato con attenzione alle sue implicazioni filosofiche, antropologiche e sociali: *Dissipatio H.G.* (1977) di Guido Morselli, *Il re del magazzino* (1978) di Antonio Porta, *Corporale* (1974) e *Il pianeta irritabile* (1978) di Paolo Volponi.¹⁶ A causa di una serie di fattori diversi e complementari – il desiderio di reagire a una minaccia globale, il bisogno di mostrare la propria originalità verso la tradizione letteraria d'avanguardia «alta» e ormai datata, la volontà di distinguersi da una produzione paraletteraria «bassa» – Morselli, Volponi e Porta prediligono una letteratura «impura», deliberatamente problematica e ricca di accenni alla realtà extratestuale. Questo è particolarmente evidente nel romanzo-diario di Porta, in cui descrizioni dettagliate di un futuro post-apocalittico si mescolano a ricordi personali dell'autore, documenti appartenenti al passato prossimo (poesie, estratti di articoli di giornale, ecc.) e accenni a eventi politici appena accaduti. La catastrofe

¹⁵ Primo LEVI, *I racconti* (Torino: Einaudi, 1996), p. 187. Il brano è tratto dall'introduzione alla seconda edizione di *Vizio di forma* del 1987.

¹⁶ A questa lista si potrebbe aggiungere *Il paradiso degli animali* (Milano: Rizzoli, 1979) di Carlo CASSOLA, nonché la sua cosiddetta «trilogia atomica»: *Il superstite* (Milano: Rizzoli, 1978); *Ferragosto di morte* (Reggio Emilia: Ciminiera, 1980); *Il mondo senza nessuno* (Reggio Emilia: Ciminiera, 1982). Per una discussione più ampia di questi romanzi, e della letteratura apocalittica italiana tra gli ultimi anni Sessanta e i primi anni Ottanta, rimando all'interessante volume di Bruno PISCHEDDA, *La grande sera del mondo. Romanzi apocalittici nell'Italia del benessere* (Torino: Nino Aragno, 2004).

che porta all'estinzione del genere umano viene così a collocarsi in un futuro assai vicino: l'apocalisse è la conseguenza diretta delle condizioni politiche e sociali del mondo attuale. *Il re del magazzino* non si basa su una trama unica e coerente, ma appare come un serbatoio di scenari apocalittici discontinui e sempre più minacciosi: dalla descrizione di una crisi economica globale («Il pane a diecimila lire poteva essere l'inizio della fase finale della catastrofe e sappiamo che lo fu», 19), si passa all'analisi di nuove forme millenaristiche di superstizione («Così il fascino della Apocalisse cresceva negli animi lievitanti e sempre più nitida la visione del Grande Scoppio entrava nei sogni desideranti», 40). Più avanti nel testo si accenna a diversi sintomi di «paranoia minoritaria» (40), fra cui l'aumento dei suicidi di massa (57) e il diffondersi del cannibalismo (47); infine si allude alla lenta regressione del genere umano, che potrebbe portare alla nascita di una nuova specie di esseri ibridi, a metà tra l'uomo e il lupo. Questa lunga serie di visioni apocalittiche sempre più inquietanti è controbilanciata, tuttavia, dai commenti laconici del protagonista, elenchi meticolosi di cibi, articoli di giornale e poesie provenienti dal «non lontano Anno del Signore 1976» (50), cioè due anni prima della pubblicazione del romanzo.¹⁷

Anche *Il pianeta irritabile* di Paolo Volponi racconta di un futuro apocalittico in cui si riconoscono i tratti della società degli anni Settanta. Ambientato nel 2293, in un mondo devastato da guerre atomiche e carestie, il libro descrive il cammino di quattro creature – una scimmia, un'oca, un elefante e un nano – miracolosamente sopravvissute alla distruzione quasi totale del pianeta. Il loro viaggio alla ricerca di un'improbabile salvezza li porta tra sconfinati deserti di cenere, montagne di ghiaccio e inquietanti foreste di alberi mutanti, in un mondo in cui apparentemente niente ricorda il nostro presente. A differenza di quanto avviene ne *Il re del magazzino*, il senso di smarrimento del lettore è qui ulteriormente accresciuto dall'assenza di personaggi in grado di testimoniare la trasformazione del mondo. Nelle descrizioni del futuro prevale un senso di indeterminatezza che impedisce ogni riferimento esplicito al presente; la sporadica

¹⁷ Anche il romanzo *3012. L'anno del Profeta* (Torino, Einaudi, 1995) di Sebastiano VASSALLI sfrutta il contrasto fra descrizioni di un remoto futuro post-apocalittico e riferimenti espliciti al presente. Ma a differenza di Porta, Vassalli scrive con un evidente intento umoristico e satirico e i suoi accenni alla realtà politica dei primi anni 1990 appaiono spesso paradossali. Del resto, basterebbe la distanza temporale fra presente narrato e presente extratestuale nel romanzo a rendere impossibile ogni accenno serio all'attualità: dato che il romanzo si presenta come un'edizione critica del quinto millennio di un testo scritto intorno al 3200, che descrive dei fatti avvenuti nel 3012, una nota dedicata, per esempio, alle elezioni politiche del 1994 (p. 21) non provoca ansia ma soltanto ilarità.

apparizione di oggetti e documenti del mondo reale non ha nessun significato particolare per i protagonisti del romanzo. Solo nel corso della narrazione i lettori scoprono, attraverso una serie di accenni e racconti parentetici, quali eventi hanno contribuito ad una trasformazione così radicale del pianeta: dopo un iniziale riferimento alla «prima guerra atomica del 2000» (6), il testo allude a «la grande crisi e [i] terremoti micidiali del 2120» (26) e infine alla formazione di due schieramenti politici opposti. Il romanzo di Volponi è un esempio riuscito di satira swiftiana, e tuttavia ciò che prevale alla fine è la visione allegorica di un viaggio utopico e paradossale, una progressiva emancipazione che libera il protagonista dal proprio passato di schiavo, un'iniziazione all'animalità che si conclude con la sua definitiva trasformazione fisica:

Tirò fuori adagio, con le mani ormai ridotte a zoccoli, dove le dita ripiegate s'impastavano nelle piaghe e nel callo, il foglio di riso [...]; lo ripieghè in modo diverso e poi lo strappò per dividerlo in due parti: una grande tre quarti, e una un quarto. Consegnò quella più grande a Roboamo e divise ancora la più piccola in due: ne diede un pezzo all'oca e l'altro lo tenne per sé. Lo stirò ancora, gli soffiò sopra angolo per angolo, lo rialzò verso la luce, se lo accostò al buco e cominciò a mangiarlo. (186)

Il romanzo di Volponi si chiude così, con la distruzione rituale di una poesia che il nano aveva a lungo gelosamente custodito come ultimo segno della sua appartenenza al genere umano. La rottura con la storia e la cultura umana appare definitiva e irrevocabile; ciò che seguirà non potrà più essere narrato in un linguaggio umano.¹⁸

Dissipatio H.G., pubblicato postumo nel 1977, racconta in prima persona di un giornalista che si sveglia il giorno del suo quarantesimo compleanno dopo un tentativo fallito di suicidio, per accorgersi che l'umanità è misteriosamente scomparsa dalla terra. Unico testimone sopravvissuto alla «dissipatio H.G.», cerca di farsi una ragione dell'accaduto: ai pochi brani propriamente narrativi si alternano lunghe riflessioni filosofiche, a volte ironiche e divertite, ma più spesso

¹⁸ Il concetto ambiguo di animalità assume così una forte valenza utopica che diventa ancora più apparente alla luce del seguente brano, tratto da uno dei romanzi precedenti di Volponi, *Corporale* (1974): «Voi giovani siete [...] dei bravi animaletti, e non vi divertite soltanto ma conquistate anche la coscienza della vostra animalità per servirlene e controllarla: così la fate scomparire, la dominate ed essa vi serve davvero. [...] Sapete cioè di essere dei buoni animali, belli e ben fatti. Invece in passato l'uomo credeva di essere un angelo, si convinceva di esserlo: si esaltava e poi buttava la sua animalità nelle guerre per liberarsene a fatica, poco, e con quali lampi di stupidità!!» (Paolo Volponi, *Corporale*, Torino: Einaudi, 1974, p. 30).

estremamente serie. Basterebbe il titolo latino con la sua ostentata erudizione a giustificare una lettura filosofica del romanzo.¹⁹ Ma è più che altro il carattere del narratore a confermare il giudizio di Cesare Segre, secondo cui le ultime opere di Morselli sono caratterizzate da una forte volontà di «narrativizzare un imponente materiale riflessivo e saggistico». ²⁰ Uomo solitario e erudito, il protagonista di *Dissipatio H.G.* sembra predestinato al ruolo del sopravvissuto: avido lettore di testi di filosofia, antropologia e psicoanalisi, egli è anche – per citare uno splendido neologismo morselliano – «fobantropo, ho paura dell'uomo come dei topi e delle zanzare, per il danno e il fastidio di cui è produttore inesausto» (45, corsivo dell'autore). Privo di forti legami affettivi, il narratore concepisce la misteriosa tragedia soltanto nei termini di un'elaborata speculazione teorica: «Quello che per ogni altro sarebbe l'oceano della negazione, un orrore totale, io ci galleggio sopra, in una barchetta di carta. Costruita con poche, mediocri, qua e là ironiche, idee generali» (60). ²¹ Sembrerebbe quasi che la misteriosa estinzione della specie fosse avvenuta per soddisfare i desideri del narratore: invece di suicidarsi, si è liberato della fonte del suo malessere, ovvero l'umanità intera. Ma lo stato euforico che spinge il protagonista a tali pensieri non dura. Negli ultimi capitoli del romanzo lo troviamo invaso da una paura schiacciante, dalla nostalgia degli uomini, dal rimpianto amaro della vita sociale. Più il narratore si sforza di immaginare un mondo post-umano, più il suo sguardo retrospettivo sull'umanità diventa totalizzante. Egli non coglie più il dettaglio ma cerca di afferrare l'essenziale. Si verifica così un cambiamento di prospettiva, una radicale *reductio ad unum*: la riflessione sulle forme del presente si riduce a una rudimentale opposizione fra il testimone superstite e il mondo che fu. «Una reazione che mi sorprende, è la seguente, il nuovo modo di pensare a “loro”, gli scomparsi: nell'insieme, come collettività» (69):

¹⁹ L'origine del titolo viene spiegato da Morselli – con elegante *mise en abyme* – in un brano del romanzo in cui il narratore richiama «una mia vecchia lettura, un testo di Giamblico che [...] s'intitolava *Dissipatio Humani Generis*» (81).

²⁰ Cesare SEGRE, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà* (Torino: Einaudi, 1990), p.80.

²¹ Colpisce infatti il contrasto fra i molti personaggi storici citati nel romanzo e i pochi e frettolosi accenni a persone appartenenti al mondo del narratore. L'elenco dei nomi citati ci permette di riconoscere i parametri teorico-culturali entro cui si svolgono le riflessioni di Morselli: Durkheim (21, 22, 32, 73), Hegel (51), Lévy-Bruhl (54, 55), Malinowski (54, 55), Montaigne (56), Pascal (57, 58), Cartesio (57, 58, 135), Berdiaeff (60), Freud (62, 82, 100, 133), Jung (62, 133), Camus (65), Nietzsche (67), Pasolini (72), Enzensberger (80), Giamblico (81), Salviano (82), Sant'Agostino (84), Husserl (84), San Tommaso (86), Marx (90), Malthus (90), Charles Reich (97), Borges (119, 120), Barthes (122), Weber (132), Dostoevskij (144) e Marcuse (146).

Gli uomini hanno scatenato, in trenta secoli, circa 5000 guerre. Hanno avuto il torto (la trovata risale a Albert Camus), se non di cominciare la Storia, di proseguirla. Io non li condanno. La loro colpa peggiore, o più recente, era l'Imbruttimento del mondo. Si usava aggiungere altre imputazioni: l'Inquinamento, l'Inferocimento (anzi, con eufemismo, la "violenza"). L'Inflazione. (Senza eufemismo: la peste monetaria). Io non li condanno. [...] Unici responsabili, al mio tribunale, i condizionamenti ambientali, e i cromosomi. Sono essi che fanno e proseguono la Storia. Oggi direi di più: dalla notte del 2 giugno, c'è in me dell'ammirazione. Dopo tanta goffaggine, questo loro andarsene è stato elegante (65-66).

Dissipatio H.G. mette in rilievo la stessa preoccupazione che abbiamo constatato nei testi di Volponi e di Porta. Anche il romanzo di Morselli si presenta come una riflessione totalizzante su ciò che Ludwig Wittgenstein ha chiamato la «forma di vita»: l'insieme dei giochi linguistici che definiscono la nostra identità e il nostro rapporto con la realtà oggettiva. Ma proprio l'ipotesi di un narratore post-umano mette in luce il paradosso epistemologico che sta alla base dei tre romanzi: il bisogno di trasgressione assoluta – l'aspirazione a descrivere il presente da un punto di vista essenzialmente nuovo – è di per sé paradossale. Proprio nel momento in cui l'ipotesi di un mondo post-apocalittico sembra afferrabile, il testo scivola nel paradosso (Porta), nel silenzio (Volponi) o nella rassegnata malinconia del suicida (Morselli). Possiamo dunque leggere *Dissipatio H.G.*, *Il pianeta irritabile* e *Il re del magazzino* come tre manifestazioni di una medesima intuizione filosofica e morale, nonché come opere emblematiche di un rovesciamento paradigmatico che distingue la letteratura postmoderna. La paura della minaccia atomica suscita il bisogno di un'analisi completa ed esauriente del presente, ma la ricerca eroica di una visione totalizzante conduce alla consapevolezza – tipicamente postmoderna – della incompletezza e precarietà di ogni tentativo di narrazione legittimante. Nella letteratura apocalittica degli anni successivi – nelle opere di Italo Calvino, Giorgio Manganelli, Luigi Malerba – il fragile equilibrio tra impegno sociale e dubbio epistemologico cederà il posto a giochi metaletterari; esplorazioni di «mondi di finzione» e delle molteplici ipotesi ontologiche del postmoderno.²² Possiamo constatare la presenza di temi apocalittici nelle raccolte di Calvino *Le Cosmicomiche* (1965), *Ti con zero* (1967) e *La memoria del mondo* (1968), dove il presente appare spesso come un mondo postumo, emerso dalle rovine di una catastrofe naturale, ma anche nelle *Città invisibili* (1972) e in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), che si

²² Si veda Brian MCHALE, *Postmodernist Fiction* (London: Routledge, 1987).

conclude con un testo di evidente gusto apocalittico: il racconto «Quale storia laggiù attende la fine». ²³ Anche Malerba contribuisce ad arricchire la letteratura apocalittica, non solo con *Il serpente*, ma anche con la raccolta *Storiette* (1977), che si chiude con una breve «Storia del mondo dalle origini ai nostri giorni», feroce parodia del progresso che conduce l'umanità verso la catastrofe atomica. L'attenzione di Manganelli all'immaginario apocalittico si manifesta a partire da *Hilarotragoedia* (1965) e trova la sua espressione più cospicua nei microromanzi di *Centuria* (1979), che non solo mettono in scena mondi diversi e incompatibili, ma ne descrivono spesso anche il collasso. ²⁴ Il protagonista di «Ventuno», ad esempio, apre ogni giornata con un «rapido inventario dell'universo», convincendosi così dell'impossibilità logica di un mondo estraneo alla sua mente: «sa di essere sospeso nel vuoto, di essere, lui come ogni altro, il centro del mondo, dal quale si dipartono infiniti infiniti» (58). In «Sessantadue» un «gentiluomo di mezza età» si accorge costernato che «il suo universo era stato rubato» mentre lui era fuori a comprare un dopobarba. Il gentile costruttore di campane di «Sessantatré», ateo convinto, per errore causa un'apocalisse biblica; la sua controparte in «Trentaquattro», un insignificante impiegato del comune, è talmente insoddisfatto dell'ordine della creazione che alla fine prende il posto di Dio come reggente di un cosmo ordinato ma vuoto. «Ottantotto» e «Novanta» ci parlano dei pochi abitanti superstiti di una città morente; «Cinquantuno» è la storia di un uomo che non esiste; «Settantuno» infine rivela i pensieri dell'ultimo uomo sulla Terra. Come emerge da questi esempi, in *Centuria* lo spazio della finzione non è stabile, ma si dispiega e fluttua attorno all'unico soggetto che lo percepisce, generalmente il

²³ Si vedano per esempio le *cosmicomiche* «Senza colori», «I Dinosauri», «La Molle Luna», «Le figlie della Luna» e «I meteoriti». L'idea del mondo ciclico e l'importanza della cosmologia come fonte teorica di Calvino vengono trattate da Kathryn HUME in *Calvino's Fictions. Cogito and Cosmos* (Oxford: Clarendon Press, 1992). Si veda anche Claudio MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino* (Milano: Garzanti, 1990).

²⁴ *Centuria* è costituito da cento capitoli brevi di uguale lunghezza che frammentano lo spazio della letteratura in un numero corrispondente di microcosmi incommensurabili. L'ipotesi che queste brevi narrazioni possano fare riferimento al medesimo universo immaginario viene immediatamente esclusa dal provocatorio sottotitolo «cento piccoli romanzi fiume», che definisce ogni miniatura in prosa come il concentrato di un romanzo epico o, piuttosto, nelle parole di Manganelli, «un romanzo cui [è] stata tolta tutta l'aria» (Giorgio MANGANELLI, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a cura di Roberto DEIDIER (Roma: Editori Riuniti, 2001), p. 48.

protagonista messo in scena nella prima riga di ogni racconto.²⁵ Venendo meno ogni senso di tempo e spazio oggettivi, la struttura narrativa del racconto apocalittico è definita quasi totalmente dalla vita psichica – e spesso psicotica – del protagonista, proiettato in un universo precario ed autoreferenziale. La trama, il filo che organizza e dà un senso alla narrazione, si arrende alla seduzione di una frenetica costruzione e distruzione di mondi. Nelle pagine finali del breve romanzo *Il Presepio* (1992) Manganelli riprende il tema dell'apocalisse immaginando una gloriosa assemblea di creature terrestri – reali, immaginarie e non esistenti –, raccolte nell'ansiosa attesa della fine del mondo. Unicorni, basilischi e folletti siedono accanto a tigri, elefanti e giraffe, quando, un attimo prima della fine, spettri e fantasmi si uniscono al gruppo di viventi e non esistenti. Come nell'escatologia tradizionale, la fine del mondo è descritta da Manganelli come una riconciliazione di categorie apparentemente opposte: uomo e bestia, reale e immaginario. Il rinnovamento cosmico, tuttavia, non è descritto come il trionfo finale del bene sul male, ma come una redenzione della letteratura dai mali del realismo: «il non esistente non è più distinto in nessun modo dall'esistente; ed anzi si scambiano i compiti».²⁶

Quanto basta (1989) di Marco Belpoliti appare sotto molti aspetti come un omaggio consapevole a questa tradizione.²⁷ Mentre il suo stile riecheggia Manganelli, la scelta di un protagonista deforme e grottesco richiama Volponi, oltre che naturalmente l'Oskar Matzerath di Günter Grass – il protagonista non solo de *Die Blechtrommel* (1959) ma anche del più cupo e apocalittico *Die Rättin* (1986). Inoltre, la struttura narrativa di *Quanto basta* – pastiche di pagine di diario, lettere e disegni, possibile omaggio a *Il re del magazzino* – viene resa esplicita con una *mise en abyme* metanarrativa: una descrizione dei goffi *collage* di Adamo Vir, che può essere letta come un'ironica e maliziosa dichiarazione di poetica:

²⁵ Manganelli chiama spesso questi protagonisti «un signore» (2, 3, 4, 5, 6, 11, 12, 15, 27, 59) o «il signore» (7, 8, 9, 14, 16, 17, 22, 24, 25, 74). Solo due protagoniste sono donne (20, 75; tutti i numeri fanno riferimento ai titoli delle micronarrazioni).

²⁶ Giorgio MANGANELLI, *Il presepio*, a cura di Ebe Flamini (Milano: Adelphi, 1992), p. 100.

²⁷ Pier Vittorio TONDELLI offre in *Rimini* (Milano: Bompiani, 1985) la sua versione di una apocalisse postmoderna: sulle spiagge della località balneare più famosa d'Italia, centinaia di persone celebrano l'ipotetica e imminente fine del mondo con una grande festa. Per un'interessante lettura di questo episodio, si veda Filippo LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo* (Torino: Bollati Boringhieri, 1995).

Forse alcuni di voi conoscono la passione di Adamo per i libri, le riviste e i giornali, che ama tagliare in piccole strisce e incollare su dei quaderni che porta sempre con sé in una scatola di cartone. [...] All'inizio, sfogliandone le pagine, sono stato colpito dalla confusione che vi regnava, molti ritagli erano attaccati gli uni sopra gli altri: da un articolo sugli effetti dell'elettricità sul corpo umano si passava a un brano dedicato ai concimi sintetici, da uno scritto su Adolf Hitler a un ritaglio sul Vallo di Adriano. Poi, giorno dopo giorno, settimana dopo settimana, ho cominciato a prendere confidenza con quel caos di fogli e foglietti, di appunti e ritagli, e ho scoperto un sottile filo che legava tutto questo *collage*. Emergeva così un grande disegno, un immenso repertorio.²⁸

Come Volponi, Morselli e Porta, Belpoliti esplora un immaginario già consolidato per mettere in evidenza la molteplicità dei sistemi di riferimento: al posto di un mondo d'invenzione unico, apparentemente completo e esauriente, l'opera contiene una moltitudine di ipotesi ontologiche alternative e a volte incompatibili. A differenza dei suoi predecessori degli anni Settanta, tuttavia, per Belpoliti la mancanza di un quadro comprensivo non è né definitiva né necessariamente negativa: i pazzi *collage* di Adamo Vir sembrano contenere la promessa di una qualche totalità – suggerita anche nell'inatteso finale, in cui l'autore si rivolge al lettore come a un essere semi-angelico. Costui si solleva dal deserto radioattivo della terra per sparire nelle profondità di un non ben identificato empireo, mentre il suo sguardo accarezza per l'ultima volta il destino tragico ma irrilevante di chi è rimasto indietro.

Circa quindici anni dopo, troveremo la stessa leggerezza disinvolta nel narratore bambino di Aldo Nove. L'apocalisse non terrorizza più, ma, per così dire, ci intrattiene e solleva: poiché le nostre convinzioni, superstizioni, speranze e anche le nostre paure vengono spazzate via, siamo liberi infine di muovere i primi incerti passi nel nulla assoluto.

²⁸ Marco BELPOLITI, *Quanto basta* (Milano: Rusconi, 1989) p. 83.

**TROISIEME PARTIE: FLORILEGE POSTMODERNE
AUTOUR DE L'ŒUVRE DE TABUCCHI ET DE
SARAMAGO**

Ipotesi per attraversare il postmoderno: “fughe” nella e dalla morte in *Il tempo invecchia in fretta* di Antonio Tabucchi alla luce di un nichilismo affermativo

Monica JANSEN

There is no final photograph.
(Susan Sontag)

Attraversare il postmoderno

La definizione paradossale dell'impegno postmoderno che fa da perno al volume *Postmodern Impegno* curato da Pierpaolo Antonello e Florian Mussgnug, contraddice in parte l'urgenza di decretare la fine del postmoderno per poter effettuare un «ritorno alla realtà»,¹ o per poter sostituire l'«olofobia» postmoderna con un nuovo tipo di «olofilia». ² Nell'introduzione Antonello e Mussgnug smontano l'equazione tra postmoderno e nichilismo, particolarmente forte in Italia,³ e concepiscono invece l'impegno postmoderno come categoria plurale sostenuta dal carattere aperto e evolutivo di una identità personale,

¹ Si veda l'introduzione di Raffaele DONNARUMMA al numero speciale di «Allegoria» dedicato al tema del “ritorno alla realtà”: «Sebbene non vi sia accordo su una fine dell'età postmoderna, secondo molti segnata simbolicamente dall'11 settembre 2001, sono tuttavia numerosi e innegabili i segni di un esaurirsi delle poetiche postmoderniste. I maggiori romanzi internazionali, numerosi film, la pittura recente ci parlano di un ritorno alla realtà» («Allegoria» 57, 2008, p. 7).

² Stefano CALABRESE in www.letteratura.global. *Il romanzo dopo il postmoderno* (Torino, Einaudi, 2005) suggerisce che la repulsione postmoderna per ogni tipo di totalità sia il risultato di «qualcosa come l'elaborazione di un lutto» (p. 28) mentre l'olofilia che caratterizza il nuovo romanzo globale, consisterebbe in una nuova pulsione «a vedere porzioni estese e interrelate di territori conoscitivi» (p. 57).

³ «Soprattutto da noi l'etichetta “postmoderno” ha equivalso [...] a “disimpegno”: compiaciuta impoliticità, relativismo morale, irresponsabilità individualistica»; Andrea CORTELLESA, *Postmoderni d'Italia, quelli che ci mettono la faccia*, «La Stampa», 14-4-2010.

politica e culturale molteplice.⁴ Tale frammentarietà postmoderna dell’impegno che parte dall’assenza di verità guida, ne determina quindi la sua svolta etica. Citando il filosofo inglese Simon Critchley, i curatori del volume *Postmodern Impegno* definiscono l’impegno postmoderno come un’«anarchia etica» che lascia intatte le singolarità molteplici alla base dell’esperienza di «socialità».⁵ Citano anche il filosofo israeliano Avishai Margalit applicando il suo concetto di «thick relationship» (“relazione spessa”) per designare l’impegno preso nei confronti dell’altro singolare invece che dell’Altro collettivo.⁶ Insieme a questo spostamento dell’impegno dalla macropolitica universale e collettiva alla micropolitica locale e singolare, sempre nell’ottica di un impegno postmoderno, che viene concepito dai curatori in continuità, o anzi in termini di accumulazione rispetto alle strutture culturali precedenti – visione confermata da termini in uso nel dibattito critico recente quali “neo”, “tarda” o anche “seconda modernità” –, ⁷ i rapporti di forza si strutturano piuttosto in reti di co-dipendenza globale invitandoci a concepirli in termini sistemici orizzontali invece che dialettici.⁸

È infatti proprio la logica binaria a venir ripensata nella fase che potremmo chiamare “tardo postmoderna”,⁹ non più in termini decostruttivi¹⁰ ma piuttosto declinandola in senso affermativo. Ne è un esempio uno dei principali teorici del postcolonialismo, Paul Gilroy, che in *Postcolonial Melancholia* propone di usare la categoria aperta di “convivialità”, più vicina al processo di “identificazione” che alla fissazione essenzialista di una “identità”:

⁴ Pierpaolo ANTONELLO & Florian MUSSGNUG, «Introduction», p. 3, in *Postmodern impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, a cura di P. ANTONELLO & F. MUSSGNUG, Oxford-Bern, Peter Lang, 2009.

⁵ Ivi, p. 11.

⁶ *Ibid.*

⁷ Ivi, p. 5.

⁸ Ivi, pp. 6-7.

⁹ Cf. per esempio Jeremy GREEN, *Late Postmodernism. American Fiction at the Millennium*, New York, Palgrave Macmillan, 2005. Secondo lo studioso olandese Thomas VAESSENS, gli autori tardo-postmoderni non intendono screditare l’utilità storica del postmoderno, ma ne attaccano gli estremi relativistici sfocianti in un atteggiamento ironico “anything goes” (*De revanche van de roman*, Nijmegen, Vantilt, 2009, p. 16).

¹⁰ Cf. D. MCNEILL che, in «Putting Sincerity to Work», riassume l’esercizio del postmoderno come la decostruzione di ogni termine espressione di essenzialismo: «Postmodernism’s decade-long housekeeping exercise consigned any number of terms tainted with essentialism to the lexical rubbish bin» (in *The Rhetoric of sincerity*, a cura di E. VAN ALPHEN, M. BAL & C. SMITH, Stanford, Stanford UP, 2009, p. 157).

The radical openness that brings conviviality alive makes a nonsense of closed, fixed, and reified identity and turns attention toward the always unpredictable mechanisms of identification.¹¹

E invece di “globalizzazione” Gilroy preferisce parlare di “planetarietà” per suggerire contingenza e movimento su una scala più ridotta di quella globale, con lo scopo di arrivare a un senso diverso dell’umano, liberato da formulazioni di tipo esclusionista.¹²

Malinconia e nichilismo affermativi

Con lo storico Enzo Traverso si può affermare che una delle conseguenze maggiori del crollo del Muro di Berlino è stato il fatto che ordini mondiali sostenuti da ideologie opposte sono diventati «indissociabili»,¹³ con il pericolo di sovrapporsi, una volta “riscritta” la loro verità storica. Perciò, sempre secondo Traverso, il postmoderno equivale anche a una «ossessione commemorativa» che è «il prodotto del declino dell’esperienza trasmessa, in un mondo che ha perso i propri punti di riferimento, sfigurato dalla violenza e atomizzato da un sistema sociale che distrugge le tradizioni e frantuma le esistenze».¹⁴

Si tratta quindi da un lato di assolvere il compito di sanare il trauma di una ferita ideologica, di venire a capo della perdita di una visione esclusionista ma insieme coerente dell’umanità, e dall’altro di aprirsi a esiti etici e politici nuovi, più limitati negli scopi e non più prevedibili da un punto di vista dialettico o totalitario. Il sentimento dominante della perdita di appartenenza a una totalità mirante a una dimensione utopica del sociale, potrebbe essere quello della “nostalgia” o della “malinconia”. Ambedue i sentimenti sono legati a quello di una delusione, rivolta al passato o al futuro, che può portare ad esiti regressivi (di passività) o invece affermativi (di violenza) nei confronti della società. Secondo Critchley, tale delusione può essere riportata sia alla religione sia alla politica, la prima conducendo al problema del nichilismo e la seconda alla necessità di una dimensione etica che compensi lo scetticismo nei confronti della democrazia. Per quanto riguarda il nichilismo, che secondo Critchley si riassume nella

¹¹ Paul GILROY, *Postcolonial Melancholia*, New York, Columbia UP, 2004, p. xv.

¹² Ivi, pp. xv-xvi.

¹³ Enzo TRAVERSO, *Il passato: istruzioni per l’uso*, Verona, Ombre Corte, 2006, p. 88: «Entrato nella coscienza storica del mondo occidentale dopo la fine degli anni Settanta come un evento centrale del XX secolo, il ricordo dei campi di morte nazisti si è saldato, dopo la caduta del muro di Berlino e il crollo dell’impero sovietico, con la memoria del “socialismo reale”. Le due sono diventate indissociabili».

¹⁴ Ivi, p. 12.

dichiarazione della perdita di senso, che provoca indifferenza, smarrimento o anche disperazione,¹⁵ la filosofia dovrebbe essere in grado di opporvi una “resistenza militante”,¹⁶ un atteggiamento che aiuti ad accettare la limitazione e la finitezza della condizione umana. Il soggetto etico si configura come diviso tra un se stesso limitato e l’illimitata domanda etica posta dall’altro a cui non è in grado di rispondere completamente.¹⁷ La coscienza di questa “dividualità” dell’io¹⁸ configura l’etica come l’esperienza di una domanda infinita al cuore della nostra soggettività, una domanda che ci compone e scompone e che ci costringe a fare di più, non in nome di un’autorità sovrana, ma in nome di una responsabilità responsiva e un’auto-divisione “umoristica”,¹⁹ ovvero la coscienza di non poter mai attingere all’autarchia autogestita del proprio io. In tal modo, grazie alla coscienza del limite, può prendere forma una metapolitica anarchica molteplice che mette continuamente in questione la legittimazione dell’autorità dello stato.²⁰

Mentre Critchley dedica maggior rilievo al programma etico e politico del suo *Infinitely Demanding*, allo scopo delle analisi letterarie che qui vogliamo proporre è interessante approfondire come l’arte può offrire una soluzione, per il filosofo inglese in un senso umoristico piuttosto che tragico, al problema della sublimazione, cioè una qualche riparazione estetica al trauma della separazione etica del soggetto.²¹ Basandosi su Lacan e su Freud, specialmente sul saggio dell’ultimo sull’umorismo del 1927, Critchley afferma che la dimensione estetica produce una specie di filtro o schermo attraverso il quale si può entrare in contatto con la dimensione iperbolica della domanda etica senza che questa annienti il soggetto. Se per Lacan e Heidegger è il tragico a permettere al soggetto confrontato con la propria finitezza di acquistare autenticità, secondo Critchley si tratta di una presa di coscienza comica piuttosto che di un’affermazione tragica della finitudine umana,²² ovvero di un’inautenticità derisoria del soggetto.²³ Paradossalmente

¹⁵ Simon CRITCHLEY, *Infinitely Demanding. Ethics of commitment, politics of resistance*, London/New York, Verso, 2007, p. 2.

¹⁶ «an infinitely demanding ethics of commitment and politics of resistance», Ivi, p. 3.

¹⁷ Per Critchley tale domanda è unilaterale, radicale e «unfulfillable», cioè inadempibile; Ivi, p. 10.

¹⁸ «The ethical subject is a dividual», Ivi, p. 11.

¹⁹ «a responsive responsibility, a humorous self-division», Ivi, p. 132.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Ivi, p. 68.

²² «The picture of human finitude that I would like to propose is better approached as *comic acknowledgement* than tragic affirmation»; Ivi, p. 78.

²³ Ivi, p. 82.

l'umorismo è quindi più tragico del paradigma tragico-eroico, perché postpone eternamente la possibilità di autenticità.²⁴ Inoltre, l'umorismo si configura prima di tutto come autoironia, come una combinazione di *humour* nero e malinconia. Nel famoso saggio su lutto e malinconia del 1915 Freud aveva concepito la divisione tra l'io da una parte e un'agenzia critica che lo osserva dall'altra, istanza quest'ultima che dopo chiamerà "super-ego" ma che nel saggio del 1915 chiama semplicemente "coscienza".²⁵ Per Crichtley proprio nella coscienza si situa la domanda etica, una domanda che ci richiede di essere infinitamente responsabili, che ci divide e perciò abbiamo bisogno dell'umorismo, la forma meno eroica ma forse anche più tragica della sublimazione estetica.²⁶

Tale analisi di un nichilismo costruttivo che alimenta un nuovo tipo di coscienza internalizzata da un soggetto diviso, eteronomo piuttosto che autonomo, trova risonanze nel pensiero di un filosofo italiano contemporaneo, Roberto Esposito, tradotto in inglese e considerato uno dei pensatori guida per quel che riguarda la concezione di una "biopolitica" affermativa. Tra parentesi, anche il filosofo Gianni Vattimo, con la sua concezione del "pensiero debole", si era impegnato a dare un'interpretazione affermativa del nichilismo attraverso l'indebolimento ontologico della verità, che nella sua concezione comporta però il rischio, secondo Giuseppe Stellardi, di rovesciarsi nell'opposto al momento di tradursi in una pratica etica: «In practice, it only works by being impure, that is, pervaded by more or less apparent strands of strength».²⁷ Stellardi si sofferma anche sul concetto di "provenienza", introdotto da Vattimo nel 2003 in *Nichilismo e emancipazione*, per indicare un'etica in continuo divenire che non si fissa in termini di appartenenza e che quindi mette in moto una decostruzione continua dell'identità e una negoziazione interminabile dell'io.²⁸ Anche in questo caso riconosciamo quindi il tentativo di combinare un'identità dislocata e decentralizzata con la possibilità di un movimento etico, resa possibile dal nichilismo.

²⁴ Ivi, p. 79.

²⁵ Ivi, p. 80.

²⁶ «On my account, conscience is the location of the ethical demand, a demand that is impossibly demanding, a demand to be infinitely responsible, a demand that divides us, that sunders us. [...] This is why we require the less heroic but possibly more tragic form of sublimation»; Ivi, p. 87.

²⁷ Giuseppe STELLARDI, «Pensiero debole, Nihilism and Ethics, or How Strong is Weakness?», in *Postmodern impegno*, op. cit., p. 93.

²⁸ Ivi, p. 91. Cf. Gianni VATTIMO, *Nichilismo e emancipazione*, Milano, Garzanti, 2003, p. 55: «Un'etica della finitezza è quella che cerca di restare fedele alla scoperta della collocazione sempre insuperabilmente finita della propria provenienza senza dimenticare le implicazioni pluralistiche di questa scoperta».

Ipotesi per attraversare il postmoderno: “fughe” nella e dalla morte in Il tempo invecchia in fretta di Antonio Tabucchi alla luce di un nichilismo affermativo

La differenza principale tra Critchley, Vattimo ed Esposito è, crediamo, che l'ultimo colloca il debito o la mancanza nei confronti dell'altro non tanto nel soggetto diviso e/o in continuo divenire, ma nella comunità e, come effetto, nei singoli individui. Come spiega Timothy Campbell nella sua introduzione a *Termini della politica*:

Fin dalla propria origine (assente), la *communitas* ruota intorno ad un dono (mancante) che i suoi membri non possono conservare per se stessi. Questo debito, o obbligo, costituisce una specie di “difetto” originario per tutti coloro che fanno parte della comunità. Tale “difetto” [...] provoca effetti destabilizzanti sulla identità individuale dei soggetti in comune.²⁹

La “comunità” comprende il termine opposto di “immunità”, che connota «gli strumenti mediante i quali l'individuo è difeso dagli “effetti espropriativi” della comunità», e dunque, per sopravvivere, la comunità è costretta «a introiettare la modalità negativa del proprio opposto». ³⁰ Con l'esempio della gravidanza Esposito dimostra che, accanto a un'autoimmunità suicida, che per Derrida è l'essenza degli attentati dell'11 settembre, è possibile concepire anche un'immunità positiva che dovrebbe stare alla base di una «comunità a venire». ³¹ Lo stesso vale per il concetto di “biopolitica” che equivale ad una politica sui corpi che, nella sua forma più estrema del biopotere durante il nazismo, privilegia il paradigma di immunizzazione, ovvero dell'esclusione di un'umanità ridotta al semplice fatto di vivere, a ciò che Giorgio Agamben chiama “zoè”, in contrasto con il “bios”, la vita in comune regolata e quantificata dalla negazione di ciò che è altro. Secondo Esposito si può arrivare ad una biopolitica affermativa rovesciando dall'interno i dispositivi su cui si basa la “tanatopolitica” nazista:

Il tentativo che va fatto è quello di assumere le stesse categorie di “vita”, di “corpo” e di “nascita”, convertendone la declinazione immunitaria, cioè autonegativa, in una direzione aperta al senso più originario ed intenso della *communitas*. Solo in questo modo [...] sarà possibile tracciare i primi lineamenti di una biopolitica finalmente affermativa: non più sulla ma della vita.³²

²⁹ T. CAMPBELL in Roberto ESPOSITO, *Termini della politica*, Milano, Mimesis, 2008, p. 14.

³⁰ Ivi, p. 15.

³¹ Ivi, p. 25.

³² Ivi, p. 36.

In tal modo Esposito si distacca sia dal filosofo Agamben, che prevede una politica «declinata necessariamente nella forma di una biopolitica negativa»,³³ sia dai pensatori radicali Antonio Negri e Michael Hardt, che prevedono nella biopolitica l'emergere di nuove forme di soggettività, una biopolitica affermativa che differisce dal senso immunitario paradossale conferitole da Esposito e quindi egli non crede che la "moltitudine" costituita da "singolarità sociali" auspicata da Negri e Hardt, si possa sottrarre all'«aporia immunitaria che insidia ogni tipo di comunità».³⁴

Partendo dal presupposto che l'«antinomia non si lascia conciliare: la comunità è insieme necessaria e impossibile», Esposito concepisce la via che porta l'individuo alla collettività come «scorrendo in un alveo organicistico»: «è come se entrambi – individuo e comunità – non possano fuoriuscire da se stessi. Non sappiano accogliere l'altro senza assorbirlo e incorporarlo, senza farne una parte di sé». ³⁵ Ciò porta il filosofo napoletano a concludere che è proprio tale difetto irrimediabile, che definisce la soggettività come mancanza infinita «di ciò che ci costituisce come comunità» – e qui introduce l'espressione di «delitto» – a tenerci insieme «in quanto esseri-in-comune, con-esserci». ³⁶

Il difetto dell'inadempienza culmina così nella nostra «finitezza mortale», e qui vediamo un'assonanza con quanto teorizzato da Critchley, che è proprio la coscienza del limite a creare una soggettività etica in una radicale apertura verso l'altro. Esposito va però più in là concependo la morte come una modalità espropriativa, soprattutto quando riguarda quella dell'altro, che diventa la chiave per definire «una comunità in cui la comunicazione sia costituita dal contagio provocato dalla rottura dei confini individuali e dalla infezione reciproca delle ferite, in una sorta di arco-evento della contaminazione comunicativa». ³⁷ La coscienza del limite così diventa ciò che serve a tradurre in pratica la mancanza come elemento costitutivo della comunità, ed è ciò che definisce per Esposito l'uomo malinconico: «Battendo continuamente contro il proprio insuperabile limite, l'uomo malinconico è l'unico a cogliere che il solo modo di realizzare la mancanza è quello di mantenerla tale». ³⁸ La coscienza che l'individuo, piuttosto che essere determinato da un precedente programma genetico, sia concepito come «il punto di intersezione di un'individuazione saldata

³³ Ivi, pp. 28-29.

³⁴ Ivi, p. 35.

³⁵ Ivi, pp. 68-69.

³⁶ Ivi, p. 66 e p. 69.

³⁷ Ivi, p. 39.

³⁸ Ivi, p. 85.

Ipotesi per attraversare il postmoderno: “fughe” nella e dalla morte in Il tempo invecchia in fretta di Antonio Tabucchi alla luce di un nichilismo affermativo

dall'interdipendenza di ogni forma di vita»,³⁹ porta Esposito poi a concepire un'apertura ancora più radicale verso l'altro, che, sulla scia di Deleuze, prende la forma di un pensiero dell'impersonale in cui «la vita, se assunta nella sua potenza impersonale, è ciò che contraddice in radice la separazione gerarchica del genere umano, e dello stesso uomo, in due sostanze sovrapposte, o sottoposte, la prima di carattere razionale e la seconda di tipo animale». ⁴⁰

Possiamo concludere da questa premessa filosofica, che un possibile impegno postmoderno dovrebbe partire dalla ridefinizione radicale dei concetti cardine di “coscienza” e di “identità”, rovesciando dall'interno la negatività di posizioni nichiliste o annichiliste in un'ontologia relazionale di carattere impuro, manchevole, inautentico ma perciò atta a stimolare il soggetto etico a lavorare criticamente sul concetto di limite, che lo autodefinisce e che definisce allo stesso tempo la comunità, nel caso di Esposito nei termini di una biopolitica affermativa, e in quello di Critchley nei termini di una metapolitica anarchica. Potrebbe allora la metafinzione postmoderna, spesso considerata come presa di distanza,⁴¹ definirsi invece come la presa di coscienza del limite che spinge i personaggi a prendere forma attraverso la scrittura, in quella «terza persona» ripresa da Esposito e definita da Blanchot come mormorio «anonimo ma anche molteplice, impersonale ma anche singolare»?⁴²

Vogliamo adesso prendere in esame *Il tempo invecchia in fretta* di Antonio Tabucchi,⁴³ una raccolta di racconti che hanno in comune il tentativo di rovesciare la negatività dell'insensatezza e della finitezza della condizione umana in una pratica affermativa dell'impersonale. In Tabucchi, maestro del “gioco del rovescio”, vediamo come il confronto con la morte degli altri spinge ogni personaggio fuori di sé, e nella perdita di una parte di sé acquista la modalità espropriativa che lo mette in comunicazione con la ferita della separazione e quindi con la possibilità di una qualche riparazione.

Ciò che caratterizza inoltre queste storie è la messa in rilievo della scrittura, di un artificio che possiamo paragonare all'interfaccia del computer o alla cornice fotografica, e quindi di nuovo a uno schermo

³⁹ Ivi, p. 56.

⁴⁰ Ivi, p. 192.

⁴¹ Cf. CALABRESE, *op. cit.*, che parla di «abuso metanarrativo» con «esiti drasticamente autoinvalidanti» (p. 30).

⁴² ESPOSITO, *op. cit.*, p. 192.

⁴³ ANTONIO TABUCCHI, *Il tempo invecchia in fretta. Nove storie*. Milano, Feltrinelli, 2009.

che funge da intermediario tra una realtà “carne” e una realtà simulata. Qui è interessante soffermarsi sull’apertura verso l’altro da sé analizzata in relazione alle tecnologie dei nuovi media, che permettono di concepirci come *cyborg*. Andre Nusselder per esempio in *Interface Fantasy* costruisce un’ontologia *cyborg* lacaniana in cui la fantasia prodotta dall’interfaccia del computer è una terza via che funge da intermediario tra la realtà cosiddetta oggettiva e l’illusione soggettiva,⁴⁴ creando, attraverso la formazione fantastica, un *surplus* di piacere che si ripercuote sulla realtà umana.⁴⁵ Così è di nuovo il limite a creare prospettive alternative sull’esistenza, presupposto che si riscontra anche in una riflessione di Susan Sontag sulla fotografia: il modo moderno di guardare fotograficamente è il nostro diritto di rifarci continuamente, «our right, to remake what we wish to remake – our society, our selves».⁴⁶

È possibile dunque analizzare le narrazioni di Tabucchi nei termini di una biopolitica affermativa?

Tabucchi: manipolare la metafinzione

Nel volume *Postmodern impegno* Tabucchi è incluso come esempio di un intellettuale postmoderno. Remo Ceserani lo considera «autore di racconti e romanzi spesso definiti postmoderni» e «al tempo stesso il tipo dell’intellettuale arrabbiato e fortemente polemico»,⁴⁷ autore della raccolta di saggi giornalistici *L’oca al passo*.⁴⁸ A Jennifer Burns dobbiamo un’analisi acuta del modo in cui Tabucchi coinvolge il lettore in una lettura “etica” e insieme “piacevole” della realtà. Il lettore viene messo nella posizione dell’interlocutore a cui non solo viene chiesto di negoziare il peso etico della risposta⁴⁹ ma anche di giudicare il soggetto narrante, che si impegna a esporre l’umanità con tutti i suoi difetti, in un modo insieme onesto e brutale. Facendo il lettore compartecipe dell’azione, Tabucchi lo mette su un livello paritario a quello dell’autore, ambedue semplici individui e esseri umani guidati nella loro

⁴⁴ André NUSSELDER, *Interface Fantasy: a Lacanian cyborg ontology*, Cambridge-Massachusetts, MIT Press, 2009, p. 128.

⁴⁵ Ivi, p. 7.

⁴⁶ Susan SONTAG, «Photography: A Little Summa», in *At the Same Time. Essays & Speeches*, New York, Farrar Straus Giroux, 2007, p. 125.

⁴⁷ Remo CESERANI, «Intellettuali liquidi o in liquidazione?», in *Postmodern Impegno*, op. cit., p. 44.

⁴⁸ Antonio TABUCCHI, *L’oca al passo. Notizie dal buio che stiamo attraversando*, Milano, Feltrinelli, 2006.

⁴⁹ Jennifer BURNS, «re-thinking *Impegno* (again): Reading, Ethics and Pleasure», in *Postmodern Impegno*, op. cit., p. 64: «A substitute who must negotiate the ethical burden of response».

Ipotesi per attraversare il postmoderno: “fughe” nella e dalla morte in Il tempo invecchia in fretta di Antonio Tabucchi alla luce di un nichilismo affermativo

dubbiosa inchiesta dallo scetticismo promosso dal postmoderno.⁵⁰ L'impegno, in questa dinamica, assume caratteri sia individuali che interpersonali, che si esprimono sia nell'interesse per gli altri, sia nell'altruismo che spinge l'autore (e il lettore) a pensare dal punto di vista dell'altro. Il gioco e il piacere, che spesso strutturano le narrazioni tabucchiane, vengono spiegati da Burns come modi per confrontare il lettore con l'autenticità del suo proprio principio di piacere, che invece potrebbe essere dettato dalla società del consumo.⁵¹ Quest'ultima conclusione può suonare un po' moralistica e va forse contro l'affermazione dello scrittore di concepire il proprio impegno in un senso personale e non come la creazione di istruzioni o di modelli.⁵² Forse sarebbe più giusto parlare qui, come fa Nusselder per l'interfaccia telematica, del *surplus* di piacere generato dalla soglia artificiale tra realtà immediata e realtà virtuale.

Possiamo partire per la nostra analisi dall'apertura verso punti di vista “altri” tipica della scrittura di Tabucchi, che fa anche da perno alla nuova raccolta di racconti *Il tempo invecchia in fretta*, il cui titolo fa da *pendant* alla raccolta di racconti in forma di lettera *Si sta facendo sempre più tardi*.⁵³ A prima vista si potrebbe pensare a una riduzione sempre maggiore della libertà del soggetto a sottrarsi alla sua finitezza mortale, e quindi al compimento involontario della vita nel suo destino. Il frammento presocratico messo come epigrafe al libro, «Inseguendo l'ombra, il tempo invecchia in fretta», potrebbe sostenere tale lettura pessimistica sull'illusione di poter “guidare le cose” – ritorna anche questa volta, nel racconto iniziale «Il cerchio», la frase cara a Tabucchi dai tempi di *Piccoli equivoci senza importanza*, questa volta espressa da una donna di quasi quarant'anni:

non esiste la cosa più naturale del mondo, le cose esistono come vuoi se le pensi e se le vuoi, allora le puoi guidare, altrimenti vanno per conto loro. D'accordo, si disse, ma allora cos'è che guida il tutto? C'era qualcosa che guidava dal di fuori quella specie di enorme respiro che percepiva intorno?⁵⁴

Lettura all'insegna della perdita dello slancio giovanile contenuta anche nei versi della poesia «Il vecchio professore» della poetessa polacca Wislawa Szymborska, recitati in apertura del primo racconto da

⁵⁰ Ivi, p. 67.

⁵¹ Ivi, p. 79.

⁵² Ivi, p. 68.

⁵³ TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001.

⁵⁴ TABUCCHI, *Il tempo invecchia in fretta*, op. cit., pp. 19-20.

un vecchio professore: «Gli ho chiesto di quei tempi,/ quando ancora eravamo così giovani,/ ingenui, impetuosi, sciocchi, sprovveduti//. È rimasto qualcosa tranne la giovinezza/ – mi ha risposto». ⁵⁵ Si potrebbe però anche tentare una lettura rovesciata e interpretare l'inseguimento dell'ombra come un metodo per convertire invece i dolori della vecchiaia, della malattia e del lutto in una disposizione vitale non tanto verso la conservazione, ma piuttosto verso la rinascita in forme sempre diverse. Ne è un esempio la toccante apparizione nel racconto «Clop, clop, cloffete, cloppete» di una bambina malata spinta in carrozzella da una vecchia infermiera:

dal tono della voce si capiva che la sua era un'affermazione, una solenne affermazione che nessuno poteva smentire. Aveva una voce gioiosa, piena di vita, come quando la vita, attraverso la voce, afferma se stessa, caparbia. La bambina ripeté la frase proprio mentre gli passavano accanto, e nel passare fece un grande sorriso: ma questa è la cosa più bella del mondo! Ma questa è la cosa più bella del mondo!⁵⁶

Confrontato con la mortalità nella sua forma affermativa invece che nella forma immunitaria negativa, il protagonista, invaso dalla vicinanza della morte, riesce a riaprirsi verso la categoria della nascita che il filosofo Esposito estende a «tutti quei momenti in cui il soggetto, oltrepassando una soglia inedita, sperimenta una nuova forma di individuazione». ⁵⁷

La giovinezza può essere un antidoto contro l'ombra o anche qui serve ragionare nei termini di un paradosso, di un'antinomia che «non si lascia conciliare»? ⁵⁸ Il racconto «Nuvole», che inscena su una spiaggia, già scenario delle guerre in Jugoslavia, il dialogo tra un militare quarantacinquenne, malato di uranio impoverito, e Isabella/ Isabel, una ragazza adottata che sta facendo la seconda media, finisce con la frase: «Isabella si era alzata, uscì dal cerchio d'ombra, il suo corpo brillò alla luce del sole». ⁵⁹ In questo caso è lecito configurare il dialogo tra diverse generazioni non tanto nell'immagine lineare e unidirezionale della trasmissione dell'esperienza, ma piuttosto in quella dell'«arci-evento di

⁵⁵ Ivi, p. 11. La poesia contiene pure i versi – non citati nel racconto di Tabucchi – «Gli ho chiesto se sa ancora di sicuro/ cosa è bene e male per il genere umano// È la più mortifera di tutte le illusioni/ - mi ha risposto».

⁵⁶ Ivi, pp. 50-51.

⁵⁷ ESPOSITO, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁸ Ivi, p. 69.

⁵⁹ TABUCCHI, *Il tempo invecchia*, *op. cit.*, p. 77.

una reciproca contaminazione comunicativa»,⁶⁰ per riprendere l'immagine di Esposito. La formazione non è altro che una cronica «crisi di età evolutiva». ⁶¹ Dell'infanzia in quanto icona di una “comunità che viene” nei termini di Esposito sono poi esempi narrativi l'apparizione di bambini che irrompono sulla scena mettendo in atto una vera e propria «epifania» degli affetti, come per esempio in uno dei racconti più felici della raccolta, «Yo me enamoré del aire»:

In quel momento [...] si affacciò un bambino e le corse incontro. Avrà avuto quattro o cinque anni, aveva i capelli ricci, i sandali con due occhi a lunetta sulle punte e i calzoncini sostenuti dalle bretelle. La ragazza posò la cesta per terra, si accoccolò, gridò: Samuele!, e spalancò le braccia, e il bambino vi si tuffò dentro, la ragazza si alzò e prese a girare su se stessa abbracciata al bambino, giravano entrambi come una giostra, le gambe del bambino erano tese in orizzontale, e lei cantava, Yo me enamoré del aire.⁶²

Il momento di felicità vissuto dal protagonista che viene risucchiato nel passato, non si fissa tanto nel ritrovamento identitario della provenienza e non si tramuta poi neanche nella delusione della perdita, ma si apre invece al continuo mutamento, che viene concepito da Esposito «non soltanto come prerogativa della vita, ma anche quale presupposto per una radicale apertura nei confronti di un mondo compreso come una inesauribile molteplicità di esperienze singolari». ⁶³

Nei racconti tabucchiani convivono sia il senso della crisi dell'esperienza⁶⁴ – «i ricordi si raccontano, ma non si trasmettono»⁶⁵ dice un padre rumeno nella diaspora a suo figlio nato in Israele – che la sublimazione di tale lacerazione storica offerta dalla finzione. Ciò non vale soltanto per la nostalgia, o meglio lo «struggimento», sentiti nei confronti del proprio vissuto, ma anche per la sensazione malinconica di essere rimasti orfani della Storia: dichiara un generale ungherese caduto in disgrazia dopo gli avvenimenti del 1956 e riabilitato dopo la caduta del Muro di Berlino: «Credo di aver capito una cosa, che le storie sono

⁶⁰ ESPOSITO, *op. cit.*, p. 39.

⁶¹ TABUCCHI, *Il tempo invecchia*, *op. cit.*, p. 68 e p. 70: «l'età evolutiva non finisce mai, nella vita non facciamo altro che evolvere».

⁶² Ivi, p. 122.

⁶³ ESPOSITO, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁴ Cf. Giorgio AGAMBEN, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris, Payot, 2002, p. 23: «tout discours sur l'expérience doit aujourd'hui partir de cette constatation: elle ne s'offre plus à nous comme quelque chose de réalisable».

⁶⁵ TABUCCHI, *Il tempo invecchia*, *op. cit.*, p. 145.

sempre più grandi di noi, ci capitarono e noi inconsapevolmente ne fummo protagonisti, ma il vero protagonista della storia che abbiamo vissuto non siamo noi, è la storia che abbiamo vissuto». ⁶⁶ Sono personaggi che incarnano la crisi di una temporalità “indissociabile”.

Una frase chiave della raccolta è senz’altro: «La vita è *una cosa sfasata* [...], è tutto fuori orario»,⁶⁷ espressa da un vecchio ex agente della ex Repubblica democratica tedesca a cui manca la «Grande Struttura»: «Ah, il muro, che nostalgia del muro. Era lì, solido, concreto, segnava un confine, marcava la vita, dava la sicurezza di un’appartenenza». ⁶⁸ La tendenza di cercare protezione in strutture immunitarie sussiste, e può solo essere invertita con l’aiuto dell’autoderisione ironica – l’avvertimento del contrario direbbero i lettori di Pirandello – preparando le basi per una resistenza soggettiva e anarchica, che nei personaggi tabucchiani non si traduce tanto in una “metapolitica” (Critchley) quanto in una scaltra manipolazione ai propri fini della “metafinzione”. Ne sono esempi convincenti i racconti «Festival» e «Controtempo». E se vogliamo seguire l’osservazione fatta dall’autore nella postfazione, che la disposizione dei racconti «non segue una cronologia di scrittura»,⁶⁹ allora potremmo supporre che essi seguono invece una progressiva messa in scena della scrittura, a partire dalla fotografia di Philippe Ramette in copertina, che rappresenta un chiaro commento “metafinzionale” alla contemplazione romantica del sublime alla Caspar David Friedrich: tradotto nei termini di Critchley, gli utensili con cui l’osservatore si innalza di fronte all’immensità del paesaggio contemplato tradisce la consapevolezza del limite umano ma anche l’innalzamento di uno schermo attraverso cui il soggetto può entrare in contatto con la domanda infinita dell’altro senza soccombere. «Festival» offre un bell’esempio di come l’autoriflessione postmoderna possa aggirare lo stato di sorveglianza invertendone i propositi: nella Polonia comunista un avvocato invita un regista a filmare i suoi processi per poterli vincere:

Fu così che vennero filmati i miei processi successivi [...] con la macchina da presa vuota, e ogni volta le sentenze furono generosamente indulgenti. [...] la cosa più buffa di tutta questa storia è la frase che gli dissi per convincerlo a venire a filmare senza pellicola: maestro, qui si tratta della realtà, non di un film.⁷⁰

⁶⁶ Ivi, p. 103.

⁶⁷ Ivi, p. 88, corsivo mio.

⁶⁸ Ivi, p. 84 e p. 87.

⁶⁹ Ivi, p. 173.

⁷⁰ Ivi, p. 135.

La manipolazione della verità attraverso la finzione raggiunge il suo culmine nell'ultimo racconto, «Controtempo», in cui il soggetto scrivente “malinconico” ha raggiunto una tale coscienza del suo limite da poter supplire autonomamente alla mancanza costitutiva della comunità espositiana proiettandola nel futuro:

Tutto cambiò di prospettiva, in un lampo provò l'ebbrezza della scoperta, una sottile nausea e una mortale malinconia. Ma anche un senso di liberazione infinito, come quando finalmente capiamo qualcosa che sapevamo da sempre e non volevamo sapere: non era il già visto che lo inghiottiva in un passato mai vissuto, era lui che lo stava catturando in un futuro ancora da vivere.⁷¹

Alla fine il tempo circolare del *kairos* vince nei confronti del tempo lineare della Storia come si auspica Giorgio Agamben in *Enfance et histoire*:

le temps de l'histoire, c'est le *kairós* qui permet à l'initiative humaine de saisir l'occasion favorable et de choisir instantanément sa liberté. De même qu'au temps vide, continu et infini de l'historicisme vulgaire il faut opposer le temps plein, discontinu, fini et achevé du plaisir, de même doit-on opposer au temps chronologique de la pseudo-histoire le temps kairologique de l'histoire authentique.⁷²

È lecito concludere che Tabucchi ritorna alla sua fase più postmoderna, quella dei racconti contenuti in *Piccoli equivoci senza importanza* (1985) e ne *Il gioco del rovescio* (1988)? Certamente Tabucchi con gli ultimi racconti compie con maestria la parabola di “uomo malinconico”, convincendosi sempre di più del nichilismo di ogni verità essenziale, senza che i limiti diventino però ostacoli alla fantasia liberatoria: «Quella che conta oggi è la favola».⁷³

⁷¹ Ivi, p. 171.

⁷² AGAMBEN, *op. cit.*, p. 185.

⁷³ TABUCCHI, *Il tempo invecchia*, *op. cit.*, p. 65.

La faiblesse de l'être: stratégie et enjeux de la fiction postmoderne chez Tabucchi

Antonello PERLI

La théorie philosophique connue sous l'appellation de «pensée faible» est née de l'exigence de «repenser la philosophie à la lumière d'une conception de l'être qui ne se laisse plus hypnotiser par ses caractères “forts” (présence déployée, éternité, évidence, en un mot: autorité et domination), qui ont toujours été préférés par la métaphysique, et propose, selon «une différente conception, “faible”, de l'être», «une lecture ontologique (et non seulement sociologique, psychologique, historico-culturelle) de l'existence humaine dans la condition postmoderne». Je viens de citer les propos du philosophe Gianni Vattimo, le principal représentant de cette théorie élaborée à partir de la pensée de Nietzsche, de Heidegger et de H.G. Gadamer, et originellement formulée – avant qu'elle ne soit divulguée (approfondie mais aussi, ultérieurement, revue et corrigée)¹ sous l'appellation devenue courante de «pensée faible» (*Il pensiero debole*, 1983) – dans des essais comme *Il soggetto e la maschera* (1974), *Le avventure della differenza* (1979) et surtout *Al di là del soggetto* (sous-titré *Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica*, 1981).

Dans la préface de *Al di là del soggetto*, Vattimo indiquait les points fondamentaux de cette théorie (pour définir laquelle il employait à l'époque l'expression «ontologie du déclin»), une théorie de l'être, que l'on pourrait appeler une *herméneutique*, dont il faut souligner les implications relatives à la condition «historique» de l'homme conçue comme «transmission de messages linguistiques», et à une *éthique* considérée en tant qu'action de sauvegarde et de mémoire, souci des traces du vécu.² On entend donc par l'expression métonymique «pensée

1 Je me borne ici à la formulation originelle de cette théorie car, par la suite, Vattimo a développé sa pensée dans une direction assez ambiguë, voire contradictoire par rapport à son élaboration primitive.

2 Cf. Gianni VATTIMO, *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica*, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 7-8: «La posizione che propongo di indicare con l'espressione “ontologia del declino” vuol essere una chiarificazione della concezione dell'essere che, a mio parere, sorregge l'ermeneutica contemporanea di derivazione heideggeriana. Questa ermeneutica ha il suo maestro in Hans Georg Gadamer [*Verità*

faible» une théorie *faible* de l'être, à savoir une conception antimétaphysique selon laquelle il faut attribuer à l'être – afin précisément de rendre compte de la condition postmoderne de l'homme – des caractères que l'on définit par métaphore comme «faibles» en tant qu'ils sont opposés aux caractères «forts» selon lesquels la philosophie occidentale (en particulier la métaphysique) a traditionnellement pensé l'être. La pensée faible élabore une conception du sujet – un sujet «faible» justement – dont on trouve à mon sens un reflet dans la poétique tabucchienne du *jeu* et de l'*équivoque*.

Le sujet n'est qu'«apparence», il n'est qu'en tant qu'il devient (c'est-à-dire qu'il se déplace et qu'il change), il ne se constitue que dans le jeu de l'interprétation, il ne se définit que dans le cadre de cette «structure interprétative de l'être» ou «herméneutique» postulée par la pensée faible en opposition à la structure pour ainsi dire apodictique et dogmatique de l'être conçu traditionnellement comme vérité stable et immuable, et donc non-interprétable puisqu'elle est évidente, lumineuse, *univoque*. Un jeu de l'interprétation (une herméneutique) qui est précisément une activité d'incessante mobilité fondée tout aussi précisément sur une conception «faible» de l'existence, autrement dit sur une ontologie selon laquelle l'être est pensé comme possédant des caractères opposés à ceux que lui attribue la tradition philosophique anté-nietzschéenne (et anté-heideggerienne).

Le sujet et l'existence humaine de la (dans la) condition postmoderne devraient ainsi être pensés, selon cette ontologie herméneutique, comme s'inscrivant non plus dans un être conçu comme stabilité, immobilité, permanence, quiétude, authenticité, évidence (luminosité), vérité, univocité, éternité, plénitude (complétude), mais à l'inverse – au-delà de cette opposition, postulée par la métaphysique, entre la «vérité» de l'être et une «apparence» dégradée, qualifiée d'illusion et de mensonge et ravalée au rang de non-être – dans un être conçu *exclusivement* comme «devenir», comme «apparaître» (c'est-à-dire comme «ce qui se montre», la notion d'«apparence» ne véhiculant plus, dans ce contexte nouveau, le

e metodo, 1960]. Le tesi da lui elaborate a partire dal pensiero di Heidegger devono secondo me essere sviluppate in tre direzioni: a) quella della elaborazione di una concezione dell'essere (e della verità) che lo definisca in base a caratteri «deboli», giacché solo un essere pensato così permette di concepire la storia, come vuole l'ermeneutica, come trasmissione di messaggi linguistici in cui l'essere «accade», cresce, diviene, secondo una prospettiva già presente nel pensiero di Nietzsche; b) quella di una definizione dell'uomo in termini di «mortalità»: solo la finitezza temporale dell'esistenza, il succedersi effettivo delle generazioni, e dunque la morte, fonda la possibilità della storia come trasmissione di messaggi, come accadimento non accidentale ma ontologicamente rilevante, della vicenda delle interpretazioni; c) quella di un'etica che si dovrà porre sotto il segno della *pietas* per il vivente e per le sue tracce, piuttosto che sotto il segno della azione «realizzatrice di valori».

préjugé négatif ou le sens péjoratif d'«illusion», d'«erreur», de «leurre»), et donc comme instabilité, mobilité-déplacement, inquiétude, impermanence-errance, énigme, équivoque, inauthenticité, incomplétude, finitude et mortalité.

La sollicitation de l'horizon philosophique de référence représenté par une théorie «faible» de l'être et du sujet permet ainsi d'accéder à une perception plus aiguë, à une compréhension plus profonde des phénomènes textuels que l'on repère dans la fiction postmoderne de Tabucchi, de thèmes et de situations tels que le voyage et l'errance, la quête et l'inquiétude, l'absence et la disparition, la mystification onomastique et le doute identitaire, l'énigme et l'équivoque, l'apparence et le rêve, l'ombre et l'obscurité, l'incomplétude et l'inaboutissement. Si l'on peut définir la poétique de Tabucchi comme une «poétique de l'équivoque» – sur la base d'un double indice paratextuel: le titre du recueil *Piccoli equivoci senza importanza* et l'Avvertimento (*Nota*) du même recueil, où le romancier se déclare «convaincu que l'existence est équivoque par elle-même» – c'est en notant que l'équivoque est précisément la forme qui caractérise la poétique du «jeu» qui structure le texte tabucchien tant au niveau lectorial de l'acte herméneutique qu'au niveau auctorial du paratexte et de l'intratexte de *Il gioco del rovescio*, un recueil, ce dernier, où d'ailleurs l'auteur nous fait part, dans la Préface à la deuxième édition (et cette déclaration fait écho à celle que je citais précédemment, tirée de l'Avvertimento à *Piccoli equivoci senza importanza*), d'une «découverte» à laquelle sont «liés» les récits qui y sont rassemblés: «l'essermi accorto un giorno che una certa cosa che era “così” era invece anche in un altro modo».

Postuler la «structure interprétative de l'être» signifie postuler la condition *équivoque* de l'existence, du monde et du sujet qui habite ce monde, qui est lui-même un «sujet équivoque», un sujet «faible», un sujet qui est constitutionnellement l'«enjeu» d'une interprétation. La figure du «double» est chez Tabucchi le reflet d'une condition «clivée», parce qu'équivoque, du sujet, la condition d'un sujet critique, problématique, contraint de «se chercher lui-même» dans l'«autre», dans un «autre» qui n'est pas sa copie conforme mais son revers (la logique de la spéculativité est une logique de la réversibilité: l'envers du décor, le revers de la médaille, le miroir restituant un envers du même, de soi, qui est l'endroit de l'autre), sans pour autant espérer pouvoir s'atteindre et parvenir à une unité, à une identité définitive, qui est hors de portée pour un sujet qui n'est tel que dans et par sa propre quête de cette unité et de cette identité stable et permanente. Une quête qui n'aboutit pas. Le sujet n'atteint jamais la vérité et l'unité, la subjectivité ne se conçoit plus que comme activité herméneutique incessante, jeu sans fin des interprétations, ce que semblent refléter, au niveau des situations

diégétiques de Tabucchi, ces épilogues (celui de *Notturmo indiano* et de *Il filo dell'orizzonte*, notamment) qui ne constituent pas des dénouements.

Le sujet «fort», univoque, est conçu selon des caractères tels que l'évidence, la vérité, la stabilité-permanence, des caractères de «*autorité et domination*» (Vattimo) qui impliquent l'attitude de s'imposer à/se fermer à l'autre, de se servir de l'autre, de l'asservir. Le sujet «faible» est pensé à l'inverse comme étant pourvu d'un caractère antithétique à cette *autorité*, un caractère qui implique une attitude que je nommerais (et qu'illustre à mon sens l'action du personnage de Pereira) la *disponibilité*: être au service de l'autre, s'ouvrir à l'autre, s'offrir à l'autre. Une attitude qui se situe non pas dans une onto-logique de l'«autorité» (celle de la vérité univoque, dogmatique et absolue), mais dans une logique de la vérité relative (de la «perspective», dirait Tabucchi) où il n'y a pas de vérité indiscutable et figée, où l'on reconnaît la parole de l'autre, où on lui laisse la parole (c'est la disponibilité même que montre la voix narrative «faible» de *Sostiene Pereira* à l'égard de la parole du personnage). Une logique transitoire qui n'a pas de référence dans un fondement premier stable et certain, mais qui se constitue dans le devenir de la situation.

Dans *Notturmo indiano*, dans *Sostiene Pereira*, le texte de Tabucchi reflète, au niveau énonciatif du discours, une figure de l'auteur comme sujet «faible», un auteur dépourvu d'autorité (un *auctor* sans *auctoritas*) qu'il faut considérer comme une représentation du sujet «faible» postmoderne. Cette situation paradoxale explique les raisons profondes, on pourrait dire ontologiques, de l'inaboutissement de toute recherche. Dans *Il filo dell'orizzonte*, la recherche par Spino de témoignages ou de traces à propos d'un soi-disant Carlo Noboldi/Nobodi, qui «pourrait bien être lui-même», n'aboutit à personne: dans ses rendez-vous au cimetière et dans le port Spino ne trouve personne, ou plutôt il (se) trouve lui-même.

Le jeu de la littérature, ou plutôt le jeu du roman, serait-il dès lors un «jeu de l'envers» où fiction et réalité se reflèteraient de manière inversée? La logique de la specularité est une logique de la réversibilité, du renversement, le miroir renvoie un reflet qui n'est pas tant le double que l'envers de l'original, l'original produisant un reflet-image qui n'est pas une copie conforme mais un revers où l'on ne saurait plus qui est à l'origine de qui, de Roux ou de Xavier (*Notturmo indiano*), noms dont les lettres initiales et finales évoquent un palindrome et constituent un effet de miroir, mais un miroir où les lettres «R» et «E» ne sont lisibles qu'à condition de les avoir préalablement écrites à l'envers. C'est bien la

condition nécessaire et indispensable pour être «le roi du jeu»,³ du jeu qui consiste à «prononcer les mots à l'envers» et à relancer indéfiniment le jeu afin de constituer, précisément, ce que l'herméneutique «faible» conçoit comme étant la condition *historique* de l'homme postmoderne, à savoir, la chaîne virtuellement ininterrompue de la transmission de messages linguistiques et le jeu potentiellement infini des interprétations.

Dans le jeu herméneutique, l'opération de déchiffrement se heurte à la résistance des chiffres, à leur opacité, à leur ambiguïté, à leur caractère instable, mouvant, fuyant, l'absence de l'auteur étant la marque d'une opération abstractive, d'une soustraction au visible, d'une disparition. Aussi le travail de Spino à la morgue consiste-t-il à prendre acte de «la scomparsa della loro immagine visibile [...] riempie la scheda che permette loro di sparire dal mondo del sensibile»,⁴ et le travail poétique de l'auteur – dont la «figure» se fait incontestablement jour dans le texte – est un travail de re-création, de récupération et reconstitution de ce qui a disparu:

Nella vasca del reagente i contorni sembrava stentassero a delinearci, come se un reale lontano e trascorso, irrevocabile, fosse riluttante a essere resuscitato, si opponesse alla profanazione di occhi curiosi ed estranei, al risveglio in un contesto che non gli apparteneva. [...] Ma quel passato, comunque, è ora in un altro presente, si offre suo malgrado a una decifrazione. [...] C'è qualcosa che lo inquieta in quella placida istantanea di ignoti; qualcosa che pare sottrarsi alla sua decifrazione: un segnale nascosto, un elemento apparentemente insignificante e che pure indovina come fondamentale.⁵

Ce réel lointain et révolu est réfractaire à sa résurrection dans un contexte hétérogène, y oppose une résistance, mais ce passé est maintenant dans un autre présent et s'offre malgré lui à son déchiffrement. Dévoilant sa dimension réflexive, métatextuelle, le texte joue ici avec son paratexte, en évoquant par le biais d'une image photographique émergeant du néant la situation ontologique annoncée

³ Cf. le récit éponyme de *Il gioco del rovescio*: «Il gioco consisteva in questo, diceva Maria do Carmo, ci mettevamo in cerchio, quattro o cinque bambini, facevamo la conta, a chi toccava andava in mezzo, lui sceglieva uno a piacere e gli lanciava una parola, una qualsiasi, per esempio *mariposa*, e quello doveva pronunciarla subito a rovescio, [...] se tu riuscivi a dire in tempo a dire *asopiram*, allora eri il re del gioco, andavi in mezzo al cerchio e lanciavi la tua parola a chi volevi tu» (Antonio TABUCCHI, *Il gioco del rovescio* [1981], Milano, Feltrinelli, 2006¹³, p. 14).

⁴ Antonio TABUCCHI, *Il filo dell'orizzonte*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 10.

⁵ Ivi, pp. 54-55.

par l'épigraphe de *Il filo dell'orizzonte*, empruntée à Jankélévitch: «L'essere stato appartiene in qualche modo a un "terzo genere", radicalmente eterogeneo all'essere come al non-essere». L'existence même de l'esprit et de la parole, leur actualité vivante, font de cet «avoir été» qui est radicalement hétérogène à l'être comme au non-être – mais qui est susceptible d'échapper au néant par le souci (la *pietas*) que de lui manifeste l'homme vivant – font de cette disparition une trace qui relie la mort et la vie et que l'on appelle mémoire, tradition: un message («un segnale nascosto»), un chiffre qui depuis le passé s'avance vers son déchiffrement dans le présent, qui sollicite le travail de re-figuration de ce qui est dé-figuré, la tension à lever le voile, à replacer dans la lumière ce qui est dans l'ombre, à «faire toute la lumière», pour reprendre un stéréotype linguistique de la bureaucratie policière et de la chronique journalistique à propos, justement, du contexte investigatif de l'intrigue de *Notturmo indiano*, de *Il filo dell'orizzonte*, de *La testa perduta di Damasceno Monteiro*.

L'éthique de la *pietas*, du souci pour les traces laissées par les vivants – «ciò che diventa veramente umano è la cura di ciò che è stato, dei residui, delle tracce del vissuto»⁶ – que Vattimo considère comme l'une des caractéristiques de l'ontologie herméneutique, configure l'horizon spéculatif où s'inscrit une thématique signifiante de la poétique de Tabucchi, une éthique de la *pietas* qui caractérise une ontologie se rapportant de manière privilégiée à la compréhension de la condition postmoderne. La perspective philosophique éclairant ontologiquement la situation problématique de l'existence et du sujet postmoderne, permet d'inférer que l'enjeu poétique du roman postmoderniste possède une implication philosophique, que ce type de roman (tout comme le roman réaliste traditionnel relativement à l'époque qui lui était propre) reflète une vision du monde spécifique et homogène à sa propre structure, la vision d'un monde problématique, équivoque, et de sa phénoménologie sociale et culturelle:

Non è vero che la letteratura postmoderna non ricorra alla mimesi, solo che questa più che riflettere la realtà, la pluralizza e la problematizza, strappandoci le vecchie certezze [...] Al posto di un mondo mimetico dove le parole corrispondono alle cose, troviamo un universo frammentato dove nulla è sicuro. Qui la realtà è problematica e il «che cosa accade» è scomparso dalla pagina scritta, lasciandoci l'impressione di aver letto una non-storia, l'angoscia di confrontarci con una realtà preclusa, sfuggente,

⁶ Gianni VATTIMO, *op. cit.*, p.11.

labirintica, misteriosa, e con il dubbio che questa sia la «vera» immagine del mondo che ci circonda.⁷

Le pouvoir éthique ou critique de la fiction n'est pas proportionnel à son degré mimétique, à son degré de représentation *réaliste* (s'il est permis de forger ce néologisme) de personnages et d'actions, à la *fabula*, en somme. Les pourfendeurs de la fiction voient naïvement dans l'intrigue, dans la «consistance» de la *fabula*, dans l'existence d'une «histoire» de type classique, non seulement l'élément central qui «caractérise» le roman mais aussi le seul élément en lequel résident les potentialités éthiques de la fabulation romanesque. D'où la tendance au roman non-fictionnel,⁸ le penchant pour le «nouveau journalisme» ou pour la *faction*, sortes d'osmose de récit fictionnel et de récit factuel, récits documentaires ou reportages de type journalistique ou à orientation sociologique utilisant des éléments discursifs de la fiction.⁹ Tendance ou penchant impliquant l'idée que, pour s'intéresser à la vie réelle, le roman doit nécessairement la reproduire, s'atteler obligatoirement à une tâche mimétique suprême et ériger en dogme la

⁷ Flavia BRIZIO-SKOV, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Pellegrini, 2002, p. 97.

⁸ Dans leur excellente Introduction à *Frammenti d'Italia*, Martine BOVO-ROMŒUF et Stefania RICCIARDI définissent les «forme narrative della non-fiction» comme «un genere spurio e oscillante tra *fiction* e *non-fiction*», constitué par des «creazioni letterarie a metà tra romanzo, reportage e inchiesta giornalistica» où il s'agit de «raccontare il paese partendo dalla cronaca e assemblandola nell'impianto romanzesco», et où il est difficile, voire impossible de tracer «una linea di demarcazione netta tra la prosa giornalistica e la narrativa». Au niveau linguistique, «la scrittura ibrida [...] e la contaminazione dei linguaggi artistici» caractérisant dans certains cas extrêmes ces «scritture spurie e di confine», démontre que «il romanzo ha uno statuto mobile, che *fiction* e *non-fiction* sono le maglie di una stessa trama dove gli indizi di finzione non risiedono più nell'intreccio, bensì nelle tecniche di scrittura e nella commistione dei linguaggi artistici che origina la messinscena narrativa», ce qui constituerait «la prova tangibile di una trasformazione que invita a ripensare il sistema letterario nel suo insieme» (*Frammenti d'Italia. Le forme narrative della non-fiction 1990-2005*, a cura di Martine BOVO-ROMŒUF e Stefania RICCIARDI, Firenze, Cesati, 2006, pp. 9-13).

⁹ Voir à ce sujet David LODGE, *L'Art de la fiction* [1992], Paris, Rivages, 2009, p. 314: «Le roman non fictionnel» est une notion inventée par Truman Capote pour décrire son ouvrage *De sang-froid: récit véridique d'un meurtre multiple et de ses conséquences* (*In cold blood*, 1966). Il a alors écrit un récit du crime et de ses suites dans lequel les faits scrupuleusement établis ont été intégrés à une narration captivante qui, par le style et la structure, ne se distingue pas d'un roman. Cet ouvrage a marqué le début de la vogue pour le récit documentaire. [...] L'expression «roman non fictionnel» est évidemment paradoxale et il n'est pas étonnant que les livres qui s'en réclament soient l'objet de soupçons et de débats concernant le genre auquel ils appartiennent réellement. Sont-ils des ouvrages d'histoire, des reportages ou des œuvres d'imagination?»

référentialité, de l'histoire, de la société, des événements, du factuel. C'est la primauté de la référence sur l'écriture, ce qui détermine une inversion du rapport traditionnel entre littérature et réalité, au sens où ce ne serait plus la littérature (fictionnelle) qui crée sa réalité (non-factuelle), mais la réalité (factuelle) qui crée sa littérature (non-fictionnelle). Or, comme le souligne à juste titre Jean-Marie Schaeffer au cours de son analyse du statut cognitif de l'imagination,

la question de la portée cognitive d'une représentation ne saurait être réduite à celle de sa force *référentielle*. Ou plutôt: la question de savoir si une représentation a ou n'a pas de portée cognitive ne saurait trouver de réponse satisfaisante au niveau du statut sémantique de cette représentation considérée isolément. [...] La fiction résulte d'une décision, voire d'un pacte communicationnel, quant à l'usage qu'on décide de faire de certaines représentations, en l'occurrence un usage qui consiste à mettre entre parenthèses la question de leur force dénotationnelle. Pour le dire autrement: ce qui importe dans le cas de la fiction, ce n'est pas de savoir si ses représentations ont ou n'ont pas une portée référentielle, mais d'adopter une posture intentionnelle dans laquelle la question de la référentialité ne compte pas.¹⁰

La vocation à «être au plus près de la réalité» du récit documentaire, du roman-reportage, du nouveau journalisme ou du roman non-fictionnel constituerait une infraction à ce que Kundera définit comme étant la logique en quelque sorte, ou l'«essence» (comme il aime, philosophiquement, à la définir), du roman, du *roman en tant que forme particulière de la prose possédant une vocation cognitive spécifique et spécifiquement dotée d'une «structure» propre* tant au niveau de la *poïèsis* qu'à celui de la *mimèsis*. Une structure dont, du point de vue théorique, la conception restrictive et quelque peu éculée que Kundera en formule au niveau «générique» (son équation: «roman = poésie antilyrique»)¹¹ est à mon sens contestable, mais il s'agit d'une conception que du même point de vue théorique je trouve en revanche éclairante et non sujette à caution en ce qui concerne le rapport que le roman établit avec le domaine de la *mimèsis* et en ce qui concerne l'autonomie du roman à l'égard de la référentialité. Non sujette à caution, disais-je, sauf à livrer cette forme particulière de la prose qu'est le roman à la *loi d'une mimèsis référentielle* qui en deviendrait finalement, selon le vœu des post-postmodernistes, des non-

¹⁰ Jean-Marie SCHAEFFER, *De l'imagination à la fiction*, «Vox Poetica», 10/12/2002 (<http://www.vox-poetica.org>).

¹¹ Milan KUNDERA, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 179.

fictionnalistes, des néo-néoréalistes, et du monde éditorial, médiatique et cinématographique, la clé du succès, le code d'accès aux goûts du public et la règle d'or d'une nouvelle *ars poetica*: le «réalisme social» de type journalistique ou documentaire d'un roman d'un genre nouveau, récit-chronique ou fait divers narrativisé.

Une *littérature-réalité*? Il s'agirait ici de s'interroger sur l'incidence de cette transformation sur le roman en tant que genre littéraire. Car si le processus de dépassement des frontières entre chronique et roman, d'hybridation entre reportage et narration, de fusion entre fiction et non-fiction se fonde sur une conception (celle introduite par Wolfe) selon laquelle c'est en définitive la réalité factuelle qui crée le récit, c'est l'événementiel qui crée sa représentation littéraire, le problème de la littérature factuelle/non-fictionnelle viendrait à se situer dans la dimension même de la médiatisation de l'événementiel telle qu'on l'observe dans la représentation télévisuelle ou internetique de la réalité. Dans ce cas, on pourrait légitimement se poser aussi la question de savoir quelles sont les limites au-delà desquelles le roman non-fictionnel ou néo-journalistique, le «roman de la réalité» (ou le «roman-vérité»),¹² se transformerait en scénario cinématographique, voire en un *reality-show* littéraire, répondant ainsi à une logique d'«esthétisation de tout aspect du réel». Ce n'est pas une boutade ou une provocation, cela revient au contraire à affirmer la nécessité d'inscrire cette problématique dans une perspective d'analyse théorique du rapport entre fiction et non-fiction, comme le montre Alberto Casadei:

Nell'epoca della *fiction* diffusa, che comporta l'impossibilità di distinguere tra un evento visto in diretta e una costruzione raffinata fatta da scrittori professionisti dietro le quinte del set (come nel caso del *Grande fratello*), la risposta più autentica che può dare la letteratura è la resa verosimile di eventi storici, cronachistici o autobiografici che siano, i quali potrebbero o risultare falsi – perché troppo poco *fittizi* per essere veri – o essere accettati alla stessa maniera di un *reality show*, importanti ma in sostanza replicabili, ri- o re-visionabili (e non importa se questo modello comincia a dare segni di crisi: la sua logica ha ormai condizionato l'immaginario, almeno simbolicamente). [...] Qui forse si coglie il senso dello scrivere *oltre* la cronaca: [...] *la materia della letteratura non è la cronaca, è l'Erlebnis, la rivisitazione degli eventi attraverso un ripensamento* [c'est moi qui

¹² Cf. Claudio MILANESI, *Massimo Carlotto: les romans de la réalité*, in *Frammenti d'Italia, op. cit.*, pp. 73-80 (p. 75 pour la formule «roman-vérité»).

souligne] che porta di necessità a cercare e a rielaborare una forma condivisibile.¹³

«La matière de la littérature n'est pas le fait divers». On peut voir dans *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, d'une manière plus explicite que dans *Sostiene Pereira*, une admirable représentation (et une mise en abyme) de cette problématique: ce n'est sans doute pas un hasard, y compris à un regard historiographique sur la postmodernité littéraire, si ces romans tabucchiens des années quatre-vingt-dix mettent tous deux en scène des journalistes férus de littérature «blanche» et chroniqueurs de faits divers «noirs» (l'un, Firmino, dans l'exercice actuel, l'autre, Pereira, dans l'exercice antérieur de leur métier). Une mise en abyme, car dans *La testa perduta di Damasceno Monteiro* la problématique fondamentale que le roman pose essentiellement – en son essence de fable critique et métaphysique, et non en tant qu'illustration d'une réalité socio-politique – ne consiste pas superficiellement dans le questionnement sur des «thèmes» (la justice, la violence, le mal), mais dans le questionnement sur le statut et sur la fonction testimoniale de la littérature, sur la représentation métatextuelle de la littérature envisagée sous l'angle de l'enjeu que représente le *témoignage de la vérité*, soit de la relation éthique et métaphysique entre parole et vérité, et non sous l'angle de la relation référentielle entre discours et réalité. Cette dernière en effet ne constitue pas le sujet mais l'objet – en tant qu'élément diégétique – de l'interrogation romanesque portée par le discours essentiel du texte qui surplombe la diégèse dans sa tension métalittéraire et métafictionnelle, comme le montre, à ce niveau, la représentation que le texte réalise des différents discours «internes» au discours textuel premier (articles, reportages, communiqués de presse, interview du témoin à charge, interview de l'assassin présumé, plaidoirie de l'avocat de la victime, sentence du tribunal) et qui tous témoignent, sous des formes différentes et à des degrés divers, du caractère insaisissable d'une vérité qui se dérobe à toute pratique langagière.

La mécanique métatextuelle des récits de Tabucchi débouche sur une illustration, par des moyens littéraires, d'une réflexion sur l'existence et sur son caractère «équivoque», sur l'aspect problématique du moi et du monde qui l'entoure, une réflexion sur l'homme de la postmodernité et sur le «doute épistémologique» qui le caractérise.¹⁴ Ce qui implique que

¹³ Alberto CASADEI, *La cronaca, l'indagine, l'autobiografia: riflessioni su fiction e non fiction a partire da L'abusivo di Antonio Franchini*, in *Frammenti d'Italia, op. cit.*, pp. 27-33.

¹⁴ Cf. Vincent JOUVE, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p. 162: «Dans son extension la plus restreinte, la "modernité" renvoie à un ensemble de textes écrits dans la première moitié du XX^e siècle (entre autres, ceux de Proust, Musil, Mann et

le roman postmoderniste renferme, au niveau anti-intentionnel de son épistémologique poétique, le constat d'absence d'une vérité univoque et dogmatique, la contestation d'un discours apodictique, et l'affirmation d'un discours hypothétique et d'une logique «ludique» par quoi la littérature de Tabucchi manifesterait ce que Kundera considère comme étant l'esprit et la logique mêmes de tout *roman*, du roman en tant que forme ou genre littéraire.

L'histoire de Pereira représente, à ce niveau perspectif de l'interprétation, l'évolution vers l'action, vers une action déterminée, d'un homme dont le «changement» (et le «passage à l'acte» qui en découle) est le produit de *circonstances*, de «rencontres», précisément en ce que le changement présuppose la mobilité et donc la «relativité» des situations. Le changement implique une dimension herméneutique et non dogmatique dans la structure même (*faible*, dans ce cas-ci) de l'être et de la pensée, et, au niveau de la vie, dans la conception philosophique et dans les manières (*faibles*) de l'agir, lesquelles inversement assument toujours, dans un cadre dogmatique, un caractère dramatique ou dramatisant, le caractère de ce qui est «absolu», non-relatif. Dans le contexte narratif (tant discursif qu'actionnel) qui lui est propre, Pereira s'inscrit ainsi dans la typologie de ce qu'Enrico Testa nomme et définit, précisément, comme le «personnage relatif» de la littérature romanesque (par opposition au «personnage absolu»).¹⁵

Joyce) qui thématiseraient le doute épistémologique (il n'est plus de sens certain) et axiologique (il n'y a plus de valeur sûre). La modernité est ainsi perçue comme divorce, fragmentation. Avec elle, nous entrons dans un monde où l'idée d'unité s'est dissoute, où le tout a cédé la place à l'autonomie des parties. Face à ce constat, l'art moderniste – et, en particulier, la littérature – cherche à conjurer, sur un mode nostalgique et hypothétique, l'éclatement du «réel». L'art moderne va essayer, avec les moyens qui sont les siens, de restituer un fondement unitaire et rationnel aux fragments épars du monde. La postmodernité commencerait, elle, dans les années 1950, et se présenterait comme une radicalisation du soupçon. Le postmodernisme, contrairement au modernisme, ne tente pas de répondre au chaos, mais l'accueille. *Alors que le modernisme cherchait à compenser par des moyens esthétiques le désordre du monde, le postmodernisme propose une forme esthétique elle-même marquée par l'incertitude et l'éparpillement.* Dans le domaine littéraire, le roman autoréflexif – le roman qui réfléchit sur lui-même, qui se prend lui-même pour objet – s'attachera à rappeler qu'il n'y a pas de transparence ni de vérité du langage: *le référent n'est jamais qu'une fiction*» (c'est moi qui souligne).

¹⁵ Cf. Enrico TESTA, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009. Comme le montre l'auteur de ce brillant essai, le «personnage relatif» se définit en premier lieu par son «exposition à la relation», les traits caractéristiques de sa typologie étant par ailleurs le devenir, le changement, la disponibilité, le souci éthique: «Il personaggio è preso in un divenire: il suo mutamento nel tempo, nella relazione e nel confronto appare il tratto più importante della sua fisionomia (p. 32). [...] non una chiusura del soggetto nella sua pretesa e “negativa” autosufficienza, ma piuttosto una sua esposizione alla relazione [...] a un incontro più intenso e variegato

Les «rencontres» de Pereira provoquent, par le heurt ou le conflit qu'elles impliquent, une dédramatisation perspective chez un homme qui a «toujours cru que la littérature était la chose la plus importante au monde» et chez qui cette croyance va désormais s'inscrire dans le contexte plus «humain» sans doute, plus éthique certainement, de la microperspective. De la même manière, maître Loton, le co-protagoniste du roman *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, expose son adoption d'une microperspective en prélude à sa contestation de la méthodologie sociologique de Firmino, ce dernier, un jeune journaliste naïvement imbu de matérialisme dialectique lukàcsien, accusant l'avocat de «ne croire en rien», autrement dit de ne pas fonder son action sur un jugement dogmatique (sur une «macroperspective», en somme).

La «philosophie» de la relativité, du «jeu» de l'interprétation, de la mobilité *inquiète* du sujet, loin de justifier l'irresponsabilité, motive au contraire l'acte de responsabilité, l'éthique de l'expérience de vérité et de la *pietas* pour le vivant et pour ses traces. L'«innocence du devenir», pour reprendre une expression de Nietzsche, ne signifie pas que l'homme n'est pas impliqué éthiquement dans l'histoire de son temps, qu'il n'est coupable de rien, qu'il peut tout faire ou ne rien faire sans s'en *soucier*. Le caractère «fortuit» de l'existence ne signifie pas pour autant que tout acte est un «acte gratuit», ou alors il faut précisément soustraire au terme «gratuit» le sens péjoratif qu'il prend dans une conception idéologique des actions humaines, et le resituer dans l'optique antithétique, authentiquement éthique, de la *gratuité* de l'intervention en faveur d'autrui, de la disponibilité envers l'humain.

La «responsabilité» dont Pereira fait preuve est une conséquence de son inquiétude, de sa non-quiétude, mais en tant, tout à la fois, que refus de la quiétude du silence (et de la complicité objective avec la dictature et avec son bras armé) et qu'extériorité par rapport à la quiétude d'une foi idéologico-politique ou même du choix d'un camp contre l'autre. Pereira, en effet, choisit simplement *l'autre*, cette disponibilité *désintéressée* envers autrui en laquelle il reconnaît – à ce moment précis de son histoire, en cette circonstance précise de sa vie – la valeur humaine et l'exercice d'une vocation éthique qu'il possède, mais dont il doute, et ce justement en raison de sa condition d'*herméneute* et de cette

con la parola degli altri personaggi e a un rapporto con il mondo, che, non più fondato sulla “forza” dell'io (o sull'inettitudine come suo privilegiato rovescio), prevede anche mosse di negoziazione e di compromesso sino a implicare – quasi naturalmente – l'affiorare di questioni etiche [...] un processo dinamico, quando non evolutivo, del soggetto, colto nella sua mutabilità e non più nella sua immodificabile inerzia. Temporalità, mutabilità e relazione paiono dunque le caratteristiche più evidenti di questo personaggio, a cui, in contrapposizione al personaggio assoluto, diamo il nome di personaggio relativo» (p. 41).

inquiétude qui constitue en profondeur son acte *éthique* comme un acte non-dogmatique, répondant à l'intériorité d'une conscience et non à l'extériorité d'une obéissance. Un acte qui procède de la *relativité* d'une éthique «faible», une éthique de la disponibilité, et non d'une éthique «forte» de la conviction, à propos de quoi j'ai rappelé plus haut le jugement de Vattimo selon lequel assumer une condition herméneutique revient à se situer au-delà et en dehors de la perspective «forte», fondée sur l'antithèse dogmatique entre la «vérité» et l'«apparence» et par conséquent sur la mésestimation d'une axiologie «faible» de la «relativité» au nom de la légitimité exclusive des «valeurs absolues».

Dans la constellation épistémologique du Tabucchi des années deux mille, le questionnement narratif en acte depuis les premiers récits, inlassablement poursuivi dans les romans, se développe dans le sens d'une radicalisation de l'interrogation ontologique et d'une raréfaction de la *vis fabulatoria*, d'une épuration du romanesque au profit d'une discursivité autoréflexive: une méditation qui évolue dans les sphères d'une production *tardive* aux titres emblématiques – *Si sta facendo più tardi*, le récent *Il tempo invecchia in fretta* – où la narrativité se plie à la prééminence de la réflexivité, la fabulation se désagrège sous la pression de l'enquête philosophique, la narration se dissout dans un discours intellectuel auquel elle cède sa langue, le récit s'abîme dans une méditation sur le Temps. Ce Temps qui, par ailleurs, dans le cadre même de la poétique de cet écrivain – une poétique du *jeu* et de l'*équivoque*, ainsi que de l'*inquiétude*, – se révèle être significativement la forme ultime du «personnage métaphorique» qui habite la littérature de Tabucchi: le Temps comme Jeu décisif, comme Équivoque suprême.¹⁶ Prise d'un vertige autotextuel, comme l'illustrent les échos réitérés de textes précédents, la métatextualité tabucchienne se déploie dans l'«énonciation lyrique» d'une réflexion conjointement métapoétique et métaphysique:

E intanto Voi, mia cara Amica, [...] chissà che non impariate come funziona una storia, cosa sono le strutture narrative, ciò che Voi credete sia la letteratura. Saremo auto o etero diegetici? Si sente davvero la necessità di risolvere questa spinosa questione. Insomma, cos'è un romanzo [...] Addio mia cara Amica, o magari arriverci in un'altra vita che certo non sarà la

¹⁶ Cf. Antonio TABUCCHI, *L'écriture est une bête sauvage*, propos recueillis par Alexis LIEBAERT, «Le Magazine littéraire», mai 2009: «Cela dit, pour en revenir à mon livre [*Il tempo invecchia in fretta*], la postérité, la durée, la relation à Chronos, c'est-à-dire au temps avec une majuscule, est, je crois, le personnage principal de ce livre. Une sorte d'hyper-personnage qui domine tous les autres, comme dans *Petits malentendus sans importance*, où il y avait des personnages, mais aussi un personnage métaphorique plus grand qui était l'équivoque».

nostra. Perché i giochi dell'essere, come sappiamo, sono proibiti da ciò che dovendo essere è già stato. È il minuscolo eppure invalicabile Forbidden Game che ci impone il nostro Attuale.¹⁷

La littérature est l'objet du même souci ontologique que l'existence et ses fins dernières, une même enquête spéculative (sur un territoire de la temporalité exploré aussi bien par l'art que par la théorie littéraire, par la philosophie que par la science) embrasse le roman du temps et le temps du roman, le temps de l'œuvre et l'œuvre du temps, le temps «historial» et le temps historique, ainsi que le temps intérieur, le temps de l'«âme» qui coule dans les veines (*Della difficoltà di liberarsi del filo spinato*) car l'enjeu de l'écriture est celui de la vie humaine, du sujet qui se laisse prendre au «jeu de l'être» d'une expérience *inquiétante* – celle du «temps répété» relatée dans *Il fiume* –, une forme de jeu «insurmontable» («invalicabile Forbidden Game») qui témoigne de la condition *équivoque* de l'existence, autrement dit de ce que l'on doit considérer comme un fondement poétique et épistémologique, et comme un horizon herméneutique, de l'univers narratif de Tabucchi, et que l'on pourrait nommer *l'insurmontable faiblesse de l'être*.

¹⁷ Antonio TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi* [2001], Milano, Feltrinelli, 2005², pp. 46-47.

Tabucchi et le décentrement du monde: l'adieu à l'harmonie établie

Denis FERRARIS

[...], le christianisme s'avère sans conteste la religion de "l'homme déchu": et cela dans la mesure où l'homme moderne est irrémédiablement intégré à l'histoire et au progrès et où l'histoire et le progrès sont une chute impliquant l'un et l'autre l'abandon définitif du paradis des archétypes et de la répétition.

Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition.*¹

Il signor Palomar [...] si domanda il perché del suo interesse per le giraffe. Forse perché il mondo intorno a lui si muove in modo disarmonico ed egli spera sempre di scoprirvi un disegno, una costante. Forse perché lui stesso sente di procedere spinto da moti della mente non coordinati, che sembrano non aver niente a che fare l'uno con l'altro e che è sempre più difficile far

¹ Paris, Gallimard, 1949, coll. Les essais XXXIV, p. 240.

quadrare in un qualsiasi modello
d'armonia interiore.

Italo Calvino, *La corsa delle
giraffe*.²

Nous nous proposons de nous arrêter sur quelques situations fictionnelles et quelques énoncés de l'œuvre de Tabucchi dans lesquels il nous semble possible de voir des illustrations, peut-être involontaires ou inconscientes, de l'un des critères qui est souvent avancé, parmi bien d'autres, pour tenter de définir l'espace idéal de la postmodernité (et même, éventuellement, d'une postmodernité doctrinalement assumée comme postmodernisme).³ Ce critère est celui du rejet ou, à tout le moins, de la contestation de la notion mais surtout de la valeur de Totalité qui caractériserait, précisément, la modernité. De cette idée de Totalité, nous retiendrons la définition qu'en donnait Lukacs en 1947⁴ dans une sorte de pamphlet destiné à régler leur compte, entre autres, à Kierkegaard, Heidegger et Sartre, qualifiés en vrac de «penseurs religieux»: «L'approximation adéquate de la réalité inépuisable par la connaissance postule l'homme complet ayant retrouvé sa totalité».⁵

² C'est le premier texte dans lequel apparaît le *personnage* (mais Calvino n'aimait pas cette qualification) nommé Palomar. Il fut d'abord publié dans le «Corriere della Sera» du 1^{er} août 1975 puis dans le volume intitulé *Palomar*, Turin, Einaudi, 1983, p. 81.

³ S'agissant du problème de la définition de la notion même de postmoderne, rappelons ici, en passant, que dans un passage bien connu de *Requiem* Tabucchi semble se moquer discrètement de la question en faisant dire par un «marchand d'histoires», à propos d'un restaurant du quartier du port de Lisbonne, qu'il est considéré comme postmoderne parce qu'on ne sait pas bien ce que c'est (peut-être un lieu qui a rompu avec la tradition tout en la récupérant): «Pós-moderno?, disse eu, pós-moderno em que sentido? Também não lhe saberia explicar, disse o Vendedor de Histórias, quer dizer é um lugar com muitos estilos, olhe, é um restaurante com muitos espelhos e com uma comida que não se percebe bem o que é, enfim, é um sítio que rompeu com a tradição recuperando a tradição, digamos que parece o resumo de várias formas diferentes, nisso a meu ver consiste o pós-moderno». *Requiem uma alucinação*, Lisbonne, Quetzal Editores, 1991, 8, pp. 112-113. Un peu plus sérieusement – mais à peine –, Tabucchi, dans le chapitre suivant, fera adresser par son narrateur au personnage de l'invité (le fantôme de Pessoa) le reproche d'avoir contribué à l'apparition du postmoderne parce que «les avant-gardes ont rompu l'équilibre». («Bom, disse eu, vejamos, foram as vanguardas que romperam o equilíbrio, estas coisas deixam uma marca», Ivi, 9, p. 118).

⁴ Année de rédaction.

⁵ Georges LUKACS, *Existentialisme ou marxisme*, traduit du hongrois par Endre KELEMEN, Paris, Les Éditions Nagel, 1948, p. 310.

Moins de vingt plus tard, Marcuse allait faire basculer dans l'empire du mal absolu cette même notion de Totalité en la confinant dans les bas-fonds du fameux Système.⁶

Les conquêtes de la science et de la technique ont rendu théoriquement et socialement possible l'arrêt des besoins affirmatifs, agressifs. Contre cette possibilité, c'est le système en tant que totalité qui est mobilisé.⁷

Quinze ans plus tard, au sein de son *Rapport sur le savoir* «dans les sociétés les plus développées», Lyotard enfonçait le clou à propos de «l'orgueil des décideurs» et de leur aveuglement, opposant, dans cette dynamique, la notion de Totalité à celle de paralogie.⁸

Cet «orgueil» signifie qu'ils s'identifient au système social conçu comme une totalité à la recherche de son unité la plus performative possible.⁹

Mais pour qui croit apercevoir dans l'œuvre littéraire de Tabucchi de récurrentes manifestations du postmoderne, c'est plutôt l'une des conséquences que Marcuse tire de son réquisitoire qui peut être utile et féconde.

Dans ce processus la dimension «intérieure» de l'esprit qui pourrait provoquer une opposition au statu quo s'est restreinte. La perte de cette dimension où la pensée négative trouvait sa force – la force critique de la Raison – est la contrepartie idéologique du processus matériel au moyen duquel la société industrielle fait taire et réconcilie les oppositions.¹⁰

⁶ Le non moins fameux *Establishment*.

⁷ Extrait de la préface (rédigée en février 1967) de l'édition française de *One-dimensional man; studies in the ideology of advanced industrial society*, Boston, Beacon Press, 1964: *L'homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, traduit de l'anglais par Monique WITTIG et l'auteur, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, coll. Arguments 34, p. 10.

⁸ «Le savoir postmoderne n'est pas seulement l'instrument des pouvoirs. Il raffine notre sensibilité aux différences et renforce notre capacité de supporter l'incommensurable. Lui-même ne trouve pas sa raison dans l'homologie des experts, mais dans la paralogie des inventeurs». *Introduction in La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, pp. 8-9.

⁹ La légitimation par la paralogie, in *La condition postmoderne, op. cit.*, p. 102.

¹⁰ Herbert MARCUSE, *op. cit.*, p. 35-36.

Il nous semble que cette pensée négative est un principe actif particulièrement vivace dans l'œuvre de Tabucchi où plus que la négativité, d'ailleurs, domine une ironie postromantique souterrainement liée à un négativisme qui nous rappelle que l'éventuel dépassement de la modernité a pu commencer avec ceux qui avaient décidé de penser systématiquement contre eux-mêmes.¹¹

Les critiques ont souvent utilisé l'apparence de confiance que Tabucchi a glissée en 1985 dans la *Nota* qui ouvre le recueil *Piccoli equivoci senza importanza*.¹² Il y est question, entre autres, des choses déplacées qui exercent sur l'écrivain une attraction irrésistible et dont Tabucchi dresse une petite liste marquée par l'échec, la tristesse et la négativité. «Malintesi, incertezze, comprensioni tardive, inutili rimpianti, ricordi forse ingannevoli, errori sciocchi e irremediabili: le cose fuori luogo esercitano su di me un'attrazione irresistibile [...]»¹³

L'expression utilisée par Tabucchi est une ellipse, manifestement. Il faut entendre: les choses qui se trouvent en un lieu ou un espace qui n'est pas naturellement le leur et qui n'arrivent pas au moment où on les attend ou bien sous la forme qui nous paraîtrait a priori normale. L'écrivain ne le dit pas mais celui qui est familier de ses fictions sait que ces décalages dans l'espace et dans le temps concernent presque toujours les rapports humains, quelquefois la relation qu'un sujet entretient avec lui-même mais beaucoup plus souvent le rapport qui unit, a uni ou aurait pu unir un homme¹⁴ à une femme. Malgré quelques allusions énigmatiques à des réalités peut-être surnaturelles, Tabucchi ne parle pas de malédiction ou de mystérieuse condamnation ou de persécution du genre humain par une divinité perverse et perfide. Tout juste fait-il allusion au fait que l'existence est «équivoque en elle-même» et qu'elle distribue des équivoques à tout le monde. Mais il s'agit, pour l'essentiel, d'une constatation et l'on notera qu'aucun remède n'est proposé pour lutter contre les effets de ces choses déplacées dont on se doute qu'elles peuvent produire non seulement de

¹¹ Nous faisons allusion, notamment, à Sartre qui a théorisé cette position intellectuelle et morale.

¹² Milan, Feltrinelli, [avril] 1985, coll. I Narratori.

¹³ Ivi, p.7.

¹⁴ Généralement, un hétérosexuel épris d'une femme elle-même hétérosexuelle. Mais les exceptions existent (voir, entre autres, le travesti qui écrit à sa sœur pour lui demander d'«exaucer ses souvenirs» dans *Lettera da Casablanca*: voir *Il Cavallo di troia*, n°1, 1981 puis *Il gioco del rovescio*, Milan, Il Saggiatore, [avril] 1981, coll. Biblioteca delle Silerchie n°8. L'édition de mars 1988 (*Il gioco del rovescio e altri racconti*, Milan, Feltrinelli, coll. I Narratori) présente les huit nouvelles dans un ordre différent et les trois textes ajoutés n'entrent pas dans le cadre du *jeu de l'envers*.

la mélancolie mais aussi de la détresse, de l'angoisse et peut-être, dans les cas extrêmes, du désespoir.

Derrière l'image de l'équivoque doit se trouver le rêve de l'accord ou de l'harmonie parfaite. On songe à Lucrèce et aux atomes crochus qui attendent de se rencontrer pour former des paires idéales et comblées. Le monde fictionnel de Tabucchi est plein, au contraire, d'éléments dépareillés¹⁵ et, si l'on veut choisir une autre image, de mouvements en spirale qui font que les individus, pour leur plus grand malheur, ne peuvent jamais repasser exactement là où ils sont passés (ou croient être passés) un jour.¹⁶

La fascination déclarée de l'écrivain pour tout ce qui apparaît comme déplacé par rapport à sa place normale peut se voir, par exemple, dans l'ensemble des fictions qui constituent le volume consacré au schéma de l'envers ou du revers des choses.¹⁷ Il convient d'abord de rappeler que ce que Tabucchi appelle le *rovescio* est une catégorie ou une valeur ambiguë, sinon ambivalente. Certes, le revers peut être tout simplement le *mauvais côté* d'une chose ou d'un être, par exemple le côté d'une étoffe qui ne doit pas être montré parce qu'il n'a aucune grâce ni aucune harmonie et doit donc être caché. C'est à ce sens-là, manifestement, que pense le mari de Maria do Carmo lorsqu'il dit au narrateur, avec mépris, que celui-ci est tombé probablement dans un des revers de son épouse.¹⁸ Mais même si l'on s'en tient à la situation de fiction de cette seule nouvelle éponyme, il faut remarquer que Nuno Meneses de Sequeira fait ainsi allusion à une partie de la personnalité et de la vie de son épouse qui était délibérément construite comme telle par celle-ci, par esprit de

¹⁵ On pourrait citer ici une phrase mélancolique de Pierre LOTI à propos de sa propre existence. «Je dédie ce livre à la mémoire d'une amie noble et exquise, dont je retrouve l'image inoubliable, étrangement vivante, chaque fois que j'ai le temps de penser. [...] De ces lettres, qui l'avaient amusée, est sorti ce livre aussi dépareillé que les jours de ma vie». *Propos d'exil*, Paris, Calmann-Lévy, 1928 [1887], p. 1.

¹⁶ «Quant à ma place dans l'univers, mon sentiment était que, de toute façon, j'étais à l'écart et bien loin de tout centre, que ce soit dans la vie ou dans la littérature». Orhan PAMUK, *La valise de mon papa*, traduit du turc par Gilles AUTHIER, discours prononcé à Stockholm le 7 décembre 2006 à l'occasion de la remise du prix Nobel de littérature, p. 5 (publié dans «Le Monde» du 15 décembre 2006 sous le titre: *La valise de mon père*).

¹⁷ La première définition du mot *envers* que donne *Le Petit Robert* est la suivante. «Le côté d'une chose opposé à celui qui doit être vu». La deuxième est celle-ci: «Le côté opposé à celui qui est ordinairement exposé à la lumière». Enfin, cette acception attestée depuis le XVI^e siècle: «L'aspect (d'une chose) opposé à celui qui se voit généralement».

¹⁸ «[...] lei deve essere capitato in un suo rovescio». *Il gioco del rovescio*, § 11, p. 21 (1981) et p. 22 (1988).

jeu et en parfaite complicité, à l'en croire, avec lui.¹⁹ Mais le revers peut aussi indiquer, de façon neutre, l'autre côté du miroir et dans les huit textes qui composent l'ensemble du jeu de l'envers,²⁰ il semble raisonnable de supposer que, la plupart du temps, l'envers des personnages n'a pas été imaginé par l'auteur comme un mauvais revers, que ce soit sur le plan moral, idéologique, esthétique ou existentiel.

Ainsi, dans le cas de *Teatro*, l'envers concerne-t-il, sans doute, à la fois le protagoniste narrateur qui, fils d'une illustre famille, a choisi de commencer sa carrière comme fonctionnaire dans un pays d'Afrique, alors colonie portugaise, au grand dam de son père²¹ et le célèbre acteur anglais qui est allé s'exiler volontairement dans un village du nord-ouest du Mozambique²² pour des «motifs généreux et nobles, peut-être pathétiques». ²³ Le narrateur manifeste, dans son choix de carrière, sa volonté de ne pas rester au centre du système des valeurs familial et l'acteur shakespearien s'est peut-être identifié à l'un des personnages dont il interprétait la vie tragique en s'éloignant, lui aussi, du centre de son milieu naturel, si l'on peut dire. Il est probable que l'un des éléments qui a attiré Tabucchi dans cette histoire inspirée d'un récit fait par un parent de son épouse²⁴ a été la complicité qui a pu s'établir entre un jeune portugais en rupture de ban²⁵ et un vieux tragédien anglais. Cette complicité est due, en partie, au fait précisément que ces deux personnalités se sont éloignées volontairement du centre de gravité, familial, affectif, social, culturel et politique que le destin leur avait assigné dans un premier temps. Elles sont sorties du cercle au point de devenir extravagantes au sens premier du qualificatif et, sur un certain plan, ont payé ce choix d'une terrible solitude. Déjà, lorsqu'il menait à

¹⁹ «Mi stia bene a sentire, a Maria do Carmo piaceva molto un gioco, lo ha giocato per tutta la vita, lo abbiamo giocato sempre di comune accordo». *Ibid.*, p. 21 et p. 21-22.

²⁰ C'est la traduction qui a été retenue par l'éditeur français du volume (traduction de Lise Chapuis).

²¹ Par rapport à la tradition et à ce qu'attendait de lui sa famille, le personnage a choisi le *mauvais côté*, i.e. «le côté opposé à celui qui doit être vu».

²² Comme à son habitude, Tabucchi a fourni des informations très précises sur les lieux et l'époque de cette fiction fondée sur des réalités historiques alors que le texte, malgré ses implications idéologiques et politiques, n'est manifestement pas à interpréter de façon prioritaire selon le code réaliste. Wilfred Cotton meurt en 1939, âgé de 62 ans et le protagoniste a assisté aux représentations données par l'acteur tous les jeudis pendant les six derniers mois de 1934 (p. 52-53, 1981; p. 52, 1988).

²³ *Teatro, op. cit.*, p. 53 (dans les deux éditions).

²⁴ La dédicace dit: «A Don Caetano de Lancaster, che mi ha raccontato una storia come questa». *Ibid.*, p. 42 (1981) et p. 41 (1988).

²⁵ Il est arrivé au Mozambique en 1930, juste après la fin de ses études supérieures. En 1934, il ne doit pas encore avoir trente ans alors que l'acteur a 57 ans et pourrait donc être son père.

Inhambane la vie confortable d'un haut fonctionnaire colonial, le protagoniste avait le sentiment d'être loin de tout, y compris de lui-même.

Ma tutto era vissuto come se fosse altro e lontano. L'Africa era uno spazio dello spirito, una non prevedibilità, un azzardo. In Africa ognuno aveva la sensazione di essere lontano, anche da se stesso.²⁶

Plus tard, dans le misérable village de l'acteur anglais, loin de tout, le protagoniste comprendra que l'entente très profonde avec son étrange compagnon ne doit pas être explicitée.²⁷ Mais celui-ci, la veille de son départ, représentera en son honneur le *Songe d'une nuit d'été* en précisant qu'il a choisi cette pièce parce que, tout en ayant la réputation²⁸ d'être un épithalame, elle convient bien à quelqu'un qui a rompu avec une partie du monde qu'il n'aimait pas.

[...] disse che quella commedia, scritta per celebrare auguste nozze, ben si addiceva anche a festeggiare il mio divorzio con una parte del globo terrestre che forse non avevo particolarmente amato.²⁹

Cette rupture avec le monde que l'on ne peut aimer, qui porte à sortir du centre et même, si cela était possible, du cercle, existe, bien évidemment, dans *I treni che vanno a Madras* chez le rescapé des camps de la mort qui a pris symboliquement le nom de Peter Schlemihl.³⁰ Cette fiction a un point commun avec *Teatro* comme avec d'autres textes de Tabucchi: l'entente profonde réunissant deux individus qui se rencontrent dans un espace délimité, la nuit et finissent par en venir à des sortes de confidences à travers d'étranges récits.³¹ En effet, comme les deux personnages de *Teatro*, ceux de *I treni che vanno a Madras* aiment assez sortir des sentiers battus pour prendre le train de Bombay à Madras alors que l'action est censée se dérouler dans les années quatre-

²⁶ *Teatro, op. cit.*, § 2, p. 46 (1981); p. 47 (1988).

²⁷ «Ci stimammo senza mai confessarcelo, uniti da una complicità che l'esplicitazione avrebbe irrimediabilmente compromesso». Ivi, p. 52 (1981 et 1988).

²⁸ Infondée, selon certains spécialistes.

²⁹ *Teatro, op. cit.*, p. 53 (1981) et p. 52 (1988).

³⁰ Dans le recueil cité *Piccoli equivoci senza importanza*, pp. 107-117.

³¹ «[...] l'allégorie de la caverne [...] raconte pourquoi et comment les hommes veulent des récits et ne reconnaissent pas le savoir. Celui-ci se trouve ainsi fondé par le récit de son martyre». Jean François LYOTARD, *op. cit.*, p. 50.

vingt³² et que le choix de l'avion semble alors s'imposer.³³ Les deux personnages ont lu le même guide qui s'adresse à des sujets d'esprit libre qu'une certaine forme d'incongruité n'effraie pas. Et précisément, le narrateur se plaît à se définir comme un individu «errant et illogique».

Il fatto era che anche il mio viaggio era perfettamente incongruo, dunque quello era il libro fatto apposta per me. Trattava il viaggiatore [...] alla stregua di un essere vagante e illogico, disponibile all'ozio e all'errore.³⁴

Incongruité, errance, absence de logique, disposition à l'erreur: il s'agit de phénomènes, de tendances et de caractérisations qui intéressent Tabucchi et qui marquent un grand nombre de ses fictions et de ses personnages. Ainsi, l'un des protagonistes de son deuxième roman³⁵ communique-t-il avec un oiseau (une grue) à travers un système de signes qui le fait passer pour un fou³⁶ et finit-il par laisser se développer en lui un étrange fantasme que le narrateur qualifie d'indéchiffrable: produire un texte que lui-même ne saurait pas lire.

Sesto era in balia di un sogno assillante, di una semplicità indecifrabile. Sognava di scrivere un biglietto che non sapeva leggere, e poi partiva. [...] Nel suo biglietto spiegava perché partiva, ma non riusciva a leggere.³⁷

Le fait d'être une énigme pour soi-même et de ne pas se trouver à l'aise au centre repérable d'un espace donné ne veut pas dire seulement

³² Le compagnon de voyage du narrateur dit qu'il s'est écoulé une période de quarante ans depuis la scène de la visite médicale. Si l'on suppose que celle-ci a eu lieu en 1943 (les premiers camps d'extermination du régime nazi datent du début de 1942), l'action aurait lieu en 1983, l'année même où Tabucchi fit son séjour en Inde.

³³ Du moins à des individus qui, manifestement, appartiennent à la petite bourgeoisie aisée et ont quelque chose de précis à faire dans la ville où ils se rendent.

³⁴ *Piccoli equivoci senza importanza*, op. cit., p. 107.

³⁵ Bien qu'il ne renie pas ce roman (pas ouvertement, du moins), Tabucchi n'a pas souhaité le laisser republier (comme ce fut le cas, en revanche, pour *Piazza d'Italia* en 1993).

³⁶ «I due amici trovarono il linguaggio comune che non è la favella umana né la lingua ornitologica, ma un sistema di segni di comunicazione, al di là del raziocinio umano, che per comodità e convenzione gli uomini definiscono follia. [...] In quel porto affrancato dalle dogane di Euclide e dall'abbedario, il baffuto Leonido e la gru intrecciarono la loro intesa non umana, la solidarietà dei diversi, l'ineffabile logica dei folli». Parte prima, *La legge di gravità* in *Il piccolo naviglio*, Milan, Mondadori, 1978, coll. Scrittori italiani e stranieri, p. 27.

³⁷ Ivi, p. 29.

qu'on a le goût de la marginalité mais aussi qu'on n'aime pas à être facilement identifié et trouvé par des inquisiteurs pleins de questions et prompts à la mise en cause. C'est l'une des conclusions que l'auteur a voulu insérer dans le texte du roman à la fin de *Notturmo indiano*. Face à la jeune femme qui, semble-t-il, souhaite ramener l'aventure de Roux à une réalité nette et compréhensible, le narrateur peine à exprimer avec exactitude son sentiment et s'acharne courtoisement à corriger les conclusions trop abruptes de sa convive. Ainsi, lorsque celle-ci tient à affirmer que, finalement, le poursuivant à rejoint le poursuivi, le narrateur doit préciser qu'en fait, au-delà des apparences, personne dans cette affaire ne tenait vraiment à trouver ou retrouver quelqu'un.

Non esattamente, dissi io, non è proprio così. Mi ha cercato tanto, e ora che mi ha trovato non ha più voglia di trovarmi, mi scusi il bisticcio ma è proprio così. E anch'io non ho voglia di essere trovato. Insieme pensiamo esattamente la stessa cosa, ci limitiamo a guardarci.³⁸

Il s'agit d'une invitation discrète adressée au lecteur pour qu'il reconsidère attentivement les notions mêmes de quête et de rencontre, non pas d'un point de vue chrétien mais, plus abstraitement, d'un point de vue philosophique, voire métaphysique. En effet, le narrateur semble faire remarquer à son interlocutrice qu'aucun sujet ne sait jamais vraiment exactement ce qu'il recherche quand il se lance dans la poursuite d'une personne qui lui échappe ou qui paraît ne pas vouloir être rejointe. Peut-être est-il sous-entendu que ce qui compte c'est le désir de l'autre, autrement dit la force, le mouvement intérieur et l'élan qui font qu'on engage toute son énergie dans une action qui vaut par elle-même alors que l'objet qui semble la soutenir ou la justifier n'a pas, en soi, une importance capitale. De ce point de vue, bien que Proust ne semble pas faire partie du panthéon personnel de l'auteur, son œuvre apparaît comme une mine d'intertextualité par rapport à celle de Tabucchi,³⁹ notamment dans ses récurrents développements sur le désir,

³⁸ *Notturmo indiano*, XII, Palerme, Sellerio, 2004 [1984], coll. "La Memoria" n°93, pp. 106-107.

³⁹ Citons au moins deux passages célèbres. «On n'aime que ce en quoi on poursuit quelque chose d'inaccessible, on n'aime que ce qu'on ne possède pas». *La prisonnière*. «Je sentais que la recherche du bonheur dans la satisfaction du désir moral était aussi naïve que l'entreprise d'atteindre l'horizon en marchant devant soi. Plus le désir avance, plus la possession véritable s'éloigne. De sorte que si le bonheur, ou du moins l'absence de souffrances, peut être trouvé, ce n'est pas la satisfaction, mais la réduction progressive, l'extinction finale du désir qu'il faut chercher. On cherche à voir ce qu'on aime, on devrait chercher à ne pas le voir, l'oubli seul finit par amener l'extinction du désir». *Albertine disparue*.

le plaisir, le couple bonheur/malheur, le destin mais, surtout, les erreurs profondes que commettent les hommes au sujet de ce qu'ils souhaitent ou croient souhaiter profondément. Nombre de fictions de Tabucchi sont construites sur ce genre d'erreurs que seul le temps peut aider à découvrir comme telles.

L'intertextualité proustienne apparaît aussi, pour des raisons évidentes, dans ce domaine: la perception intime et intuitive du temps. Les personnages de Tabucchi sont souvent surpris par le temps extérieur qui les oblige, parfois brutalement et cruellement, à prendre conscience des pièges que leur a tendus le temps intérieur, c'est-à-dire le sentiment du temps éprouvé dans une approximation esthétique et sentimentale redoutable. Dans *Tristano muore*, par exemple, Tabucchi s'est servi du personnage secondaire du docteur Ziegler (qui a lu Freud, manifestement), pour contraindre le protagoniste à reconnaître les effets troublants du fameux phénomène du *déjà vu*. Tristano donne souvent au lecteur le sentiment qu'il est mal à l'aise parce qu'il ne peut adhérer pleinement à une image stable de sa propre personne. Il se trouve décalé par rapport à lui-même en fonction de la perception qu'il a de ce qu'il est ou croit être à travers le temps.

Potrebbero [i ricordi che sgorgano a fiotti dal niente, cose vissute] appartenere all'ordine del déjà vu, rispondeva il dottor Ziegler [...] la famiglia è quella, direi, uno sfasamento temporale [...] cioè l'impressione di rivivere per la seconda volta una cosa che abbiamo già vissuto⁴⁰ [...].

On se souvient que Loton, citant Hölderlin, disait à Firmino qu'il peut y avoir «des personnes qui attendent des lettres du passé». ⁴¹ D'une certaine façon, la plupart des personnages de Tabucchi ne sont pas ou ne se sentent pas tout à fait à leur place dans le présent dans la mesure où ils sont fortement sollicités par une ou des images du passé dont ils ne peuvent pas toujours dire avec certitude si elles correspondent à des réalités advenues. Le présent est instable et fait trembler les consciences parce que le passé ne cesse de se manifester avec arrogance et insistance, comme la terrible bête qui fait entendre, la nuit, le bruit du temps. ⁴² Mais il arrive aussi que ce bruit inquiétant paraisse venir du futur. Dans tous les cas, le sujet humain se retrouve comme dépossédé de lui-même parce que les choses les plus simples (du moins en

⁴⁰ *Tristano muore*, Milan, Feltrinelli, 2004, p. 121.

⁴¹ *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, 12, Milan, Feltrinelli, 1997, p. 127.

⁴² Voir *Voci* dans *Il gioco del rovescio*.

apparence) le trahissent en lui refusant la solidité de leur constance et de leur fixité. Ainsi, à la fin de *Il piccolo Gatsby*, le narrateur fait allusion à un bruit qui paraît venir de loin, qui pourrait être un message mais qui laisse incertain et désesparé parce que personne ne peut dire vraiment ce qu'il signifie. Les choses parlent mais leur langage est à peine compréhensible parce qu'elles appartiennent à un ordre dont on ne connaît pas les règles.

Sul cancello di ferro battuto la vernice bianca è scrostata. [...] Quando, dopo averlo scosso con un po' di impazienza, si riesce finalmente ad aprire il cancello, esso emette uno stridio sommesso e prolungato, come un gemito che venga da lontano, di fronte a noi.⁴³

Ce bruit d'un vieux portail à l'abandon a les accents d'un gémissement humain qui vient d'on ne sait où: on serait tenté de dire du fond du temps mais l'écrivain a eu soin de rendre cette hypothèse fragile en précisant qu'il arrive «face à nous», comme s'il s'agissait du futur ou, plus exactement, d'un espace/temps qui nous attend et s'annonce par des sons mélancoliques, peut-être même déchirants. On pourrait le rapprocher de la plainte – «indéchiffrable» elle aussi – que le protagoniste de *Notturmo indiano* entend depuis la salle d'attente de la gare *Victoria Station* à Bombay, au début du chapitre IV, et dont il apprendra qu'elle est une réaction religieuse à «la méchanceté du monde».⁴⁴ Les choses que nous avons abandonnées à elles-mêmes, comme les êtres dont nous n'avons plus pris de nouvelles et que nous continuons à néantiser par notre totale indifférence, semblent parfois se rappeler à notre souvenir sans que nous puissions identifier leur position dans le temps et dans l'espace. Tabucchi se sert de cette situation pour aggraver, chez ses personnages, le sentiment de désarroi qui provient de la conscience tardive qu'ils ont de leur difficulté à exister sans les autres et à trouver un *ubi consistam* en dehors du monde extérieur qu'ils croyaient présomptueusement pouvoir ignorer. Or le temps rend vulnérable les sujets comme les groupes, les individus comme les sociétés qui finissent inévitablement, un jour ou l'autre, par perdre les fondements mêmes de leur existence. Tabucchi, il l'a souvent dit, est attiré par les réalités disparues, oubliées ou menacées. Ainsi, dans *Una caccia*, qu'il faut sans doute lire comme un témoignage personnel plus que comme un texte de fiction, le narrateur répond-il au maître baleinier,

⁴³ *Il piccolo Gatsby* in *Il gioco del rovescio*, VII, *op. cit.*, p. 122 (1981); p. 90 (1988).

⁴⁴ «Da lontano veniva una voce lenta e monotona, forse una preghiera oppure un lamento solitario senza speranza, come quei lamenti che esprimono solo se stessi, senza chiedere niente. Per me era impossibile decifrarlo. L'India era anche questo: un universo di suoni piatti, indifferenziati, indistinguibili». *Notturmo indiano*, *op. cit.*, p. 38. L'élucidation viendra de l'homme qui doit mourir à Bénarès. «È un jainista, disse dopo qualche secondo, piange per la cattiveria del mondo», *ivi*, p. 40.

qui lui demande pourquoi il a voulu assister à une chasse, qu'il est ému par le fait que les baleines comme leurs chasseurs sont en extinction. Et il baisse la voix pour le dire ou l'avouer. «Forse perché siete in estinzione entrambi, alla fine gli dico a bassa voce, voi e le balene, credo che sia per questo».⁴⁵

Songeant à un père qu'il n'avait guère eu le temps de connaître, Sartre a cru pouvoir affirmer que «mourir n'est pas facile».⁴⁶ Dans l'œuvre de Tabucchi, rares sont les effondrements brutaux et tragiques. Ce que l'on voit, c'est la perte lente, progressive et douloureuse du centre de gravité des choses et des êtres qui n'en finissent pas de mourir, sans jamais se plaindre, au demeurant.⁴⁷ Dans la note introductive de *I volatili del Beato Angelico*,⁴⁸ Tabucchi essaie de trouver une formule qui puisse développer ou prolonger l'image à deux facettes de l'incomplétude et de la boiterie, en partie explicitée dans le chapitre intitulé *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera* à travers une sorte de rappel fait par l'auteur fictionnel de la lettre du 12 janvier 1985 signée Xavier Janata Monroy.⁴⁹ Cette formule fait intervenir la notion antique des Muses inspiratrices, lesquelles se trouvent donc ainsi affectées d'une insolite infirmité. «Ipocondrie, insomnie, insofferenze e struggimenti sono le muse zoppe di queste brevi pagine».⁵⁰

⁴⁵ *Donna di Porto Pim e altre storie*, Palerme, Sellerio, 1989 [1983], pp. 76-77.

⁴⁶ *Lire in Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 8.

⁴⁷ À la fin de son roman voltairien, Sciascia se sert de son personnage de prêtre défroqué, don Antonio, pour avancer une hypothèse sur le charme de la France et de Paris par rapport à l'Italie: «Hai ragione, è vero: qui si sente che qualcosa sta per finire; ed è bello... da noi non finisce niente, non finisce mai niente... Gli venne quasi un singhiozzo». *Candido* in *Opere 1971-1983*, a cura di Claude AMBROISE, Milan, Bompiani, 1994 [1989], p. 459.

⁴⁸ Palerme, Sellerio, 1987, coll. "La memoria" 162.

⁴⁹ Dans cette lettre (la première des quatre missives qui constituent ce chapitre), Tabucchi a confondu, peut-être volontairement, deux personnages de *Notturmo indiano*: l'homme de la salle d'attente de la gare *Victoria Station* à Bombay («Railway's retiring Rooms») qui n'a plus que quelques jours à vivre et qui parle, effectivement, des adverbes *Practically* et *Actually* [p. 41] au chapitre IV de la première partie et le responsable de la *Theosophical society* au chapitre VI de la deuxième partie. En effet, c'est dans cette lettre que le personnage révèle que, lors d'une conversation, le narrateur-Tabucchi aurait manifesté le souhait d'être réincarné dans un «poulet boiteux» (ou estropié) (*a lame chicken*) [p. 43]. Mais ce détail n'est pas présent dans le texte de *Notturmo indiano* qui précède de trois ans *I volatili del Beato Angelico*. On notera que l'image du poulet, dans notre culture, n'est pas a priori très positive, a fortiori s'il s'agit d'un animal bancal ou mutilé (le poulet se définit par son jeune âge, donc par son inexpérience et aussi par une supposée pusillanimité, sans parler du fait qu'il a subi une castration et qu'il est destiné à la consommation).

⁵⁰ *I volatili del Beato Angelico*, op. cit., p. 9.

L'idée de mutilation est voisine de celle du manque que l'on retrouve exprimée sous une forme géométrique et visuelle à la fin de *Notturmo indiano*. Bien qu'elle ne soit pas nommée en tant que telle, on y retrouve la figure de la fenêtre à travers le phénomène du cadre rectangulaire du viseur photographique et du tirage que l'on fait sur papier à partir d'un cliché et qui est, lui aussi, presque toujours rectangulaire. Ce que raconte le personnage féminin, Christine, a sans doute une valeur allégorique. *Se méfier des morceaux choisis*, en l'occurrence, veut dire refuser de ne pas connaître le contexte et donc exiger de voir toute la photo pour ne pas risquer de faire un terrible contresens. La leçon à tirer de l'apologue serait la suivante: il faut toujours regarder au-delà du cadre que les autres essaient de nous imposer (comme il faut toujours pousser l'autre porte dans l'apologue du prisonnier).⁵¹ À la fable du personnage féminin fait pendant le faux résumé que le protagoniste invente au sujet du roman qu'il est censé être en train d'écrire. L'idée symbolique du hors cadre ou du hors champ s'applique alors au texte du roman et, surtout, à la fiction que celui-ci développe.⁵² Roux dit (et essaie de faire croire) à la femme que la fiction dépend d'une réalité antérieure qui est condamnée, par définition, à rester en dehors du périmètre idéal du roman. «Una volta [quello che mi sta cercando] mi conosceva [...] Ma questo succedeva molto tempo fa, fuori della cornice del libro».⁵³

On trouve dans ce dernier passage trois types de décalage chers à l'auteur: dans la connaissance ou la conscience (celui qui savait n'a plus la même connaissance); dans le temps (cela se passait à une autre époque, sans doute à jamais révolue); dans l'ordre du réel et du symbolique (la réalité objective et historique est en dehors du système imaginaire de la littérature même s'il existe ce qu'on appelle maintenant une interface).⁵⁴ La matière dramatique préférée de Tabucchi est le rapport difficile entre deux êtres. L'un a perdu l'autre, ou n'est pas sûr de ses sentiments ou n'est pas dans le même espace-temps. On ne

⁵¹ «In conclusione: bisogna sempre cambiare porta. Morale: per arrivare alla verità bisogna sempre stravolgere l'opinione di un'opinione». *La gastrite di Platone*, Palermo, Sellerio, 1998, coll. La memoria 408, p. 25.

⁵² On peut rapprocher ce schéma (la sortie du cadre) de l'idée facétieuse de Woody ALLEN dans son *Deconstructing Harry* (en français: *Harry dans tous ses états*): brouiller (ou flouter, comme on dit désormais) le visage de Robin Williams sur lequel le directeur de la photo ne parvient pas à faire le point. Ainsi, grâce à un jeu de métalepse narratives, le référent est censé subir, par contrecoup, un problème survenu au signifiant. Le film – dont le titre est une allusion moqueuse à la mode de la *déconstruction* aux États-Unis – date de 1997.

⁵³ *Notturmo indiano*, troisième partie, chapitre XII, *op. cit.*, p. 103.

⁵⁴ Nous proposons une définition minimale du phénomène, à savoir un point de contact entre au moins deux objets de nature différente.

saurait dire que l'écrivain construit ses fictions sur l'absence caractérisée d'un rapport ou sur sa désintégration. Ne serait-ce que dans la mémoire, dans l'imagination ou dans l'élaboration verbale, un semblant de rapport existe toujours. Mais Tabucchi ne s'intéresse qu'à cet entre-deux où le rapport menace de disparaître tout en étant toujours présent.⁵⁵ Le caractère extrêmement mouvant du phénomène est probablement à l'origine du dernier chapitre de *Notturmo indiano*. Comme il aime à le faire, l'écrivain a mis en face de celui qui lui est proche en pensée une personne qui n'est certes pas sotte mais qui a cependant besoin de s'en tenir à de solides conventions. Elle veut comprendre l'histoire⁵⁶ qu'est censé écrire le protagoniste et ne doute pas qu'il puisse la résumer clairement;⁵⁷ elle est ravie d'apprendre qu'il existe deux femmes dans cette histoire; elle tient à appeler *romancier* celui qui écrit un récit, même si le narrateur protagoniste s'en défend; et elle s'agace d'apprendre que la substance du livre n'est pas consistante. Face à cette représentante paradigmatique d'un lectorat traditionnel, Roux est chargé par l'auteur de jouer le rôle de celui qui déçoit en ne répondant jamais de façon nette et exhaustive aux questions qu'on lui pose. En fait, il est lui-même hors du cadre et il n'aurait jamais l'idée de poser des questions à la manière de Christine. On perçoit particulièrement bien ce profond déphasage entre le positivisme normatif de la femme et l'imaginaire fuyant de l'homme dans le bref échange qu'ils ont précisément au sujet des deux femmes qui sont censées être présentes dans la fiction in fieri. «[...] ora la cosa si fa più interessante! Purtroppo no, continuai, perché anche loro [le due donne] sono fuori cornice, non appartengono alla storia».⁵⁸

S'il n'est pas possible, pour le lecteur, de dire des personnages imaginés par Tabucchi qu'ils «n'appartiennent pas à l'histoire», on peut le dire plus facilement s'il s'agit de qualifier le sentiment que ceux-ci semblent souvent éprouver par rapport à eux-mêmes et à leur propre vie. De même que Pessoa est, selon Octavio Paz, un inconnu pour lui-

⁵⁵ On trouve dans le *Post scriptum* qui suit les textes de *Si sta facendo sempre più tardi* un énoncé particulièrement désabusé: «Le persone sono lontane quando ci stanno accanto, figurarsi quando sono lontane davvero». Milan, Feltrinelli, 2001, coll. I Narratori, p. 224.

⁵⁶ Dans l'acception que Todorov et Genette ont donnée au terme.

⁵⁷ Descendante de Boileau, défenseur des Anciens en son temps, elle est en quelque sorte une défenseuse des Modernes alors que son interlocuteur est manifestement dans le Postmoderne. Ce qu'elle dit implicitement, c'est qu'une histoire entendue comme intrigue ou *plot* qui se conçoit bien, s'écrit (doit s'écrire) clairement. Sans diégèse, point de récit, censément.

⁵⁸ *Notturmo indiano*, troisième partie, chapitre XII, *op.cit.*, p. 104. Dans *Requiem*, Isabel fait bien partie de l'histoire mais n'apparaît pas dans la fiction, bien que son nom soit mentionné dans le texte du roman.

même⁵⁹ et comparable, en cela, à Nabokov et à Benjamin qui se fuient eux-mêmes, de même bien des personnages de Tabucchi ont-ils du mal à se connaître et à se reconnaître dans leur histoire parce qu'ils ont, en effet, le sentiment que ce n'est pas leur histoire ou, plus exactement, qu'elle n'a pas été écrite par eux, peut-être comme ce roman lu une seule fois il y a longtemps dont parle le mystérieux allemand cité par Tristano.⁶⁰ Le personnage paradigmatique de Tabucchi est souvent malheureux de se sentir décalé parce qu'il se souvient mal de sa vie comme de tout ce qu'il a rencontré durant celle-ci. Il souffre d'être approximatif dans ce qu'il fait, ainsi que le reconnaît le rédacteur de la lettre intitulée *Il fiume* lorsqu'il note que nous ne sommes jamais satisfaits de notre présent parce que nous ne savons pas nous concentrer, fût-ce dans une activité aussi simple que la vision de la plus modeste des plantes, de Léopardienne mémoire.

[...] e il presente non ci basta mai. E niente, sai, davvero niente basta, nemmeno le ginestre che fioriscono a maggio per chi sa vederle e che io guardavo senza vedere, come di solito facciamo tutti, fino a cadere nella nostalgia dell'irreversibile, che è la tomba definitiva di tutti quelli come noi.
61

On sait ce que l'auteur pense de ce manque de précision et de malheur: il provient du fait que l'homme ne sait pas adhérer longtemps à lui-même, sans doute parce qu'il ne sait pas à quel être stable et constant adhérer, et aussi du fait que les désirs qui lui paraissent le plus profondément enracinés en lui sont fragiles et se défont très facilement au gré des circonstances. Que le sujet humain manque de persévérance quand il s'agit de maintenir son désir, c'est ce qui semblait obséder l'introuvable Xavier Janata Pinto dont la principale, sinon la seule activité, si l'on en croit le narrateur, consistait à écrire des histoires d'individus qui ratent les rendez-vous a priori les plus importants: ceux qu'on se donne à soi-même.

⁵⁹ Voir Fernando PESSOA. *El desconocido de si mismo* [1961] in *Los signos en rotacion/prólogo y selección de Carlos Fuentes*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1974.

⁶⁰ *Tristano muore*, op. cit., p. 104.

⁶¹ *Si sta facendo sempre più tardi*, op. cit., p. 28. L'expression «la nostalgie de l'irréversible» renvoie au livre de Vladimir JANKELEVITCH (dont Tabucchi cite un passage en exergue de *Il filo dell'orizzonte*): *L'irréversible et la Nostalgie* [Paris, Flammarion, 1974]. Le philosophe y dit notamment ceci: «Notre présent louvoie ainsi entre deux impossibilités inverses: retrouver le passé perdu, se débarrasser d'un passé importun; présentifier un passé trop passé, ou passésier un passé trop présent». [Édition de 1983, p. 212].

Di che cosa parlavano [i suoi racconti]? Beh, dissi io, non saprei bene come spiegare, ecco diciamo che parlavano di cose non riuscite, di errori, uno ad esempio parlava di un uomo che passa la vita a sognare un viaggio e quando un giorno finalmente gli capita di poterlo fare, quel giorno si accorge di non avere più voglia di farlo.⁶²

On pourrait dire, en l'occurrence, que pour Tabucchi il s'agit seulement d'une sorte d'éparpillement de la personnalité dans le temps à travers d'incessantes et incontrôlables métamorphoses. Le sujet humain changerait si vite qu'il ne pourrait jamais se retrouver égal à lui-même entre le moment de la maturation du désir et celui de sa réalisation, toujours trop tardive. Mais il s'agit plus globalement de la conviction intime, chez l'auteur, que l'harmonie est difficile à établir et à maintenir, qu'il s'agisse d'une harmonie intérieure ou de l'harmonie qui est censée réunir les éléments fondamentaux de l'univers. L'harmonie n'est peut-être qu'une idée de l'homme: sans doute une idée admirable mais que l'épreuve de réalité nous représente toujours comme une sorte d'utopie ou d'abstraction qu'on ne parvient pas à matérialiser dans un quelconque projet. Dans cette perspective, le personnage peut-être le plus intrinsèquement positif, sinon optimiste, malgré sa mélancolie désabusée, est l'avocat Loton. Parmi les fragments de sa plaidoirie que Firmino a pu sauver sur son magnétophone, il en est un dans lequel Loton cite Camus, lui-même citant Nietzsche. Tabucchi, selon son habitude, ne fait pas donner la référence par le personnage. Il s'agit d'un double emprunt à un court essai paru en 1943 sous le titre *L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka*⁶³ et intégré, deux ans plus tard, dans *Le mythe de Sisyphe*. Analysant *Le procès*, Camus note «l'écart qu'on peut sentir entre l'étrangeté d'une vie d'homme et la simplicité avec quoi cet homme l'accepte».⁶⁴ Pour Camus, l'œuvre de Kafka est un modèle (sans doute le modèle) de l'œuvre absurde parce qu'elle montre le paradoxe fondamental de la condition humaine qui, selon lui, «donne aux gestes quotidiens la force de traduire les ambitions éternelles».⁶⁵ Puis, prenant en considération *La métamorphose*, Camus

⁶² *Notturmo indiano*, Parte prima, II, p. 28. Ce schéma, à la fois psychique et symbolique, existe dans une poésie de Pessoa. Il s'agit du développement narratif de l'idée du renoncement à travers une sorte d'adieu au désir qui pourrait avoir sa source dans Schopenhauer.

⁶³ Dans la revue «L'arbalète», n°7, été 1943. Pour des raisons de prudence (sorte d'autocensure préventive), le texte ne fut pas inséré dans la première édition [achevé d'imprimer du 22 septembre 1942] du volume. Il paraîtra dans l'édition de 1945.

⁶⁴ *Le Mythe de Sisyphe*, nouvelle édition augmentée d'une étude sur Franz Kafka, Paris, Gallimard, 1945, coll. Les Essais XII, pp. 174-175.

⁶⁵ *Ivi*, p. 175.

y voit la manifestation des contradictions que Kafka a su illustrer en parvenant à réunir les extrêmes: «le naturel et l'extraordinaire, l'individu et l'universel, le tragique et le quotidien, l'absurde et le logique». ⁶⁶ C'est dans le paragraphe qui suit ces remarques et dans la note qui l'accompagne que Tabucchi a puisé les deux formules qu'il a glissées dans la plaidoirie de Loton. L'idée est qu'il existe deux mondes qui semblent séparés par un espace incommensurable et impossible à combler mais qui sont cependant indissolublement liés l'un à l'autre comme les deux éléments d'un symbole. Or, si l'on veut avoir une chance de comprendre ce que signifie le symbole, il faut impérativement identifier les deux éléments qui le composent et les mettre en rapport l'un avec l'autre. C'est là qu'intervient la citation que Camus fait de Nietzsche. Comme Tabucchi, Camus ne fournit pas la référence de sa citation: il s'agit de la dernière phrase de l'aphorisme 127 du deuxième livre de *Die Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile*. ⁶⁷ Pour Camus, la phrase de Nietzsche permet de comprendre Kafka parce que les deux mondes que l'œuvre de ce dernier relie entre eux sont «ceux de la vie quotidienne d'une part et ceux de l'inquiétude surnaturelle de l'autre». ⁶⁸

Tabucchi, pour sa part, introduit cette double citation à partir d'une considération sur la nostalgie qu'éprouverait l'homme pour un état de pureté perdu et on conçoit que cette question relève de la Métaphysique. ⁶⁹

[...] ma di quale nostalgia si tratta?, di un paradiso perduto, di una nostalgia della purezza, quando l'uomo non era ancora contaminato dal male?, non siamo in grado di affermarlo, ma con Camus possiamo affermare che le

⁶⁶ Ivi, p. 176.

⁶⁷ *Aurore Réflexions sur les préjugés moraux*. «Nach Zwecken. Von allen Handlungen werden wohl am wenigsten die nach Zwecken verstanden, weil sie immer als die verständlichsten gegolten haben und für unser Bewusstsein das Alltäglichsie sind. Die grossen Probleme liegen auf der Gasse». «En vue d'un but. De tous les actes humains on comprend certainement le moins bien ceux qui se font en vue d'un but, parce qu'ils ont toujours été regardés comme les plus intelligibles et que, pour notre entendement, ils sont les plus habituels. Les grands problèmes gisent dans la rue». Traduit par Henri ALBERT, Paris, Mercure de France, 1923, p. 143.

⁶⁸ *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 176.

⁶⁹ Nous nous permettons de reproduire ici une définition de la Métaphysique qui nous semble particulièrement adaptée à la conception qu'en avait Camus. «Recherche ayant trait à la nature intime des choses, aux fondements de l'activité humaine et, en général, à tout ce qui dépasse le domaine de l'expérience (par exemple le sens de la vie)». *Dictionnaire du français vivant*, Paris, Bordas, 1972, p. 771c.

grandi rivoluzioni sono sempre metafisiche e che, come egli sostiene appellandosi a Nietzsche, i grandi problemi si trovano nella strada.⁷⁰

Dans toutes les fictions de Tabucchi le lecteur trouve, sous diverses formes dramatiques et narratives, des illustrations de ce schéma qui associe des réalités extrêmement simples (comme tout être humain peut en connaître dans sa vie de tous les jours) à des méditations et à des concepts hautement abstraits. C'est dans le passage, toujours délicat, de l'infiniment petit à l'universel sans limites que les personnages de Tabucchi manifestent leur perplexité et, souvent, leur désarroi; c'est dans cet interstice que les choses se révèlent dans leur inquiétante complexité car elles semblent n'avoir jamais une place a priori dans l'ordre du monde, comme si elles attendaient que l'homme leur assigne un espace qui puisse les doter d'une véritable identité et d'une définition stable.

Si les grands problèmes sont dans la rue, leurs résolutions peuvent commencer à trouver un début sinon de réalisation du moins de mise en ordre formelle dans la littérature. Et dans cette opération on sait quelle importance revêtent, pour Tabucchi, la notion et l'image du fragment. L'un des passages le plus caractéristiques à ce sujet est celui du chapitre final de *Notturmo indiano* dans lequel l'écrivain s'est diverti à utiliser son protagoniste pour répliquer par avance, donc en usant d'une prolepse et sur le plan de ce que certains appellent la *poièsis*, au lecteur toujours impatient de connaître la matière d'une fiction ou la diégèse d'une histoire. Or, ce n'est vraiment pas le plus important pour Tabucchi. À ses yeux, un roman est toujours en train de se faire,⁷¹ n'est pas construit selon un plan linéaire et progressif et n'est pas censé offrir une représentation limpide et cohérente des rapports que les individus entretiennent avec eux-mêmes, avec les autres et avec le monde environnant, plus généralement. Le discours que Tabucchi a donné à son personnage paraît particulièrement fuyant, à l'instar d'une réalité qui se dérobe constamment à la volonté d'emprise que lui-même manifeste au début de sa quête. Les choses bougent et voient leur centre de gravité se déplacer; mais elles changent aussi d'aspect et, sans doute, d'essence.

⁷⁰ *La testa perduta di Damasceno Monteiro, op. cit.*, p. 219.

⁷¹ Ce que Barthes appelait, *cum grano salis*, la version *ut varietur*. Voir, à ce sujet, le travail de Calvino lorsqu'il élaborait son dossier baptisé *Incipit* (devenu par la suite *Se una notte d'inverno un viaggiatore*) et les *Histoires brisées* de Valéry.

Ma non è un romanzo, protestai io, è un pezzo qua e uno là, non c'è neppure una vera storia, sono solo frammenti di una storia. E poi non lo sto scrivendo, ho detto supponiamo che lo stia scrivendo.⁷²

Le personnage de Tabucchi semble modeler son comportement sur celui des choses dont le centre n'est pas fixe: en tant que narrateur et inventeur de sa propre aventure,⁷³ il nie qu'il soit en train de faire une chose qu'il contribue cependant à créer ou à modifier par sa négation même. De même qu'il est un personnage errant à la recherche d'un individu sur lequel il sait très peu de chose et dont il finira par ne plus se soucier du tout, de même son discours face à l'interrogatoire de Christine est-il fuyant et comme erratique. Trois ans plus tard, dans la *Nota* sur laquelle s'ouvre le recueil *I volatili del Beato Angelico*, Tabucchi reviendra sur cette idée de l'errance de la pensée et du discours en jouant sur l'étymologie du mot *extravaganze*. À l'origine de cette idée, se trouve la paire contrastée dehors/dedans qui se présente comme un postulat pour lequel nous ne disposons d'aucun critère diacritique: où commence le dehors, c'est-à-dire où finit le dedans? Et où se trouvent les interstices ou les interfaces qui devraient réunir ou associer ces espaces et ces ensembles tout en les distinguant? Est-il possible d'affirmer, en dehors d'une saisie paradoxale du monde et d'un jeu rhétorique, qu'il existe une extériorité sans intériorité – à moins que l'extériorité soit définie comme l'espace perçu par une conscience sans consistance? – La réponse que propose Tabucchi repose sur le soupçon que les hommes ont besoin de croire en une abstraction qui est, peut-être, sans fondement dans le réel et qui a pour nom Totalité.

Avrei voluto intitolarle [queste pagine] Estravaganze, non tanto per il loro carattere, quanto perché molte di esse mi sembrano vagare in un loro strano fuori che non possiede un dentro, come schegge alla deriva sopravvissute a un tutto che non è mai stato. Estranee ad ogni orbita, ho l'impressione che navighino in spazi confidenziali eppure di ignota geometria; diciamo frattali domestici: le zone interstiziali del nostro quotidiano dover essere o certi bitorzoli dell'esistenza.⁷⁴

Ces notions qui, comme souvent chez Tabucchi, sont à la limite de la rationalité seront reprises dans le même volume sous une forme lyrique

⁷² *Notturmo indiano*, op. cit., chap. XII, p. 101.

⁷³ Qui est également, on s'en doute, une odysée de la postmodernité.

⁷⁴ *I volatili del Beato Angelico*, op. cit., p. 9.

au sein d'un très bref texte intitulé *Messaggio dalla penombra*.⁷⁵ Le destinataire du message est une femme («ti ho lasciata») et l'auteur du message probablement un homme (situation récurrente dans les fictions de Tabucchi). La femme est loin, sans doute, dans l'espace et dans le temps. Il se peut qu'elle se soit lassée de la compagnie de l'homme qui lui parle ou lui écrit. Peut-être même est-elle morte, mais en l'occurrence cela n'est pas si important car l'auteur du message n'attend guère de réponse et se sert de l'autre pour se parler à lui-même. C'est un texte littéralement et métaphoriquement crépusculaire. Celui qui est censé écrire (si l'on veut bien oublier l'auteur Tabucchi) affirme n'exister que pendant le crépuscule auquel il a fini par s'identifier (d'où le titre), comme une entité abstraite transformée en personnage mythologique par les anciens Grecs. Il a conscience que cette identification a quelque chose de mystérieux et sans doute même d'incompréhensible pour celle à qui il s'adresse. Il précise donc que l'on peut imaginer qu'il s'agit d'un rêve ou plutôt que son état est comparable au monde du rêve et à son fonctionnement. Comme très souvent chez Tabucchi, le sentiment du temps est capital et il peut être utile de rappeler ici les dernières phrases de la *Traumdeutung* freudienne qui reviennent sur les liens que le présent du rêve tisse entre passé et avenir.

Et la valeur du rêve pour la connaissance de l'avenir? Il ne faut naturellement pas y penser. On aimerait mettre à la place: pour la connaissance du passé. Car c'est du passé qu'est issu le rêve, dans tous les sens de cette phrase. Certes, l'ancienne croyance que le rêve nous montre l'avenir n'est pas entièrement dépourvue d'une teneur en vérité. En nous représentant un souhait comme accompli, le rêve nous mène, il est vrai, vers l'avenir; mais cet avenir, considéré par le rêveur comme présent, se trouve modelé par l'indestructible souhait en l'image même de ce passé.⁷⁶

Tabucchi donne à son personnage – qui souhaite être aussi clair que possible sur ce qu'il ressent et sur ce qu'il est – cette image: un rêve que l'on fait tout en ayant conscience que l'on fait un rêve (ce qui s'apparente un peu au schéma, étudié par Freud, du rêve à l'intérieur du rêve).⁷⁷ Et, comme chez Freud, le rêve dit vrai parce qu'il n'y a rien qui

⁷⁵ À l'origine, il s'agit d'un texte que Tabucchi a écrit pour le catalogue publié à l'occasion d'une exposition de peintures de Davide Benati. Dans un appendice informatif de la *Nota* liminaire du volume, l'auteur précise que ce texte est «ispirato alla sua [de Davide Benati] pittura».

⁷⁶ *Œuvres complètes*, volume IV, Paris, P.U.F., 2003, pp. 676-677.

⁷⁷ Voir la fin de la partie intitulée *Les moyens de présentation du rêve* et le début de *L'élaboration secondaire* au sein du chapitre VI consacré au travail du rêve.

dépende plus de la vérité d'un sujet que le rêve. Et le rêve est aussi une réalité. Simplement, cette réalité apparaît comme distincte du réel. «[la mia penombra] È come un sogno che sai di sognare, e in questo consiste la sua verità: nell'essere reale al di fuori del reale». ⁷⁸

Il convient enfin de rappeler que l'idée même de décentrement a une forte affinité avec les diverses manifestations de l'ironie et des forces de négation critique qui la soutiennent. On en voit une terrible illustration dans la mise en relief des mensonges de la société du spectacle qu'opère le discours narratif à la fin de *Il piccolo naviglio* pendant l'épisode de la mort suspecte du personnage féminin au cours d'une manifestation.

Sì, era un assembramento, macché manifestazione. Ma dissero che partì un sasso. Se ci si vuol credere, dicono che era partito un sasso. Così disse la televisione: che era partito un sasso. Il che vuol dire che non era partito nessun sasso. Per questo l'assembramento fu sciolto: perché non era partito nessun sasso. ⁷⁹

Mais l'ironie, chez Tabucchi, glisse volontiers vers une sorte de sombre facétie. Dans cette perspective, le dernier texte du recueil *I volatili del Beato Angelico* est remarquable. Il semble annoncer le début de *Sostiene Pereira* ⁸⁰ puisqu'il y est question des sociétés de pompes funèbres installées à Lisbonne (et on se souvient que parmi les raisons pour lesquelles Pereira se met à penser à la mort par une belle journée de juillet il y a le fait que, quand il était petit, son père avait une entreprise de pompes funèbres). ⁸¹ En 1987, Tabucchi choisit donc de conclure son bref volume regroupant une douzaine de textes par une sorte de divagation faussement réaliste et fortement marquée par un humour macabre: il y est question de l'excellent traitement que peut espérer avoir pour son corps toute personne qui déciderait de se suicider à Lisbonne. Le décalage tient, on le comprend, dans la distance considérable que la conscience moyenne établit naturellement entre la perspective d'une mort nécessairement violente (celle qu'un individu s'impose à lui-même) et la méthodique perfection de l'organisation *post*

⁷⁸ *I volatili del Beato Angelico, op. cit.*, p. 40.

⁷⁹ Parte seconda, *Aeroplani di carta in Il piccolo naviglio, op. cit.*, p. 170-171.

⁸⁰ Qui ne sera publié que sept ans plus tard.

⁸¹ «Quel bel giorno d'estate [...] lui si mise a pensare alla morte. Perché? Questo a Pereira è impossibile dirlo. Sarà perché suo padre, quando lui era piccolo, aveva un'agenzia di pompe funebri che si chiamava *Pereira La Dolorosa* [...]». *Sostiene Pereira, op.cit.*, p.7. Penser à la mort sans savoir pourquoi par une journée exceptionnellement lumineuse est également une belle manifestation de décentrement.

mortem qu'offrent, dans un luxe de concurrence, les entreprises de pompes funèbres de la ville en question.⁸² Le sommet de l'in vraisemblable semble atteint lorsque Tabucchi feint de supposer que la publicité de l'une de ces entreprises ne saurait s'expliquer que par la curiosité que tout être humain peut avoir à l'égard de ce qui l'attend non pas dans l'au-delà mais dans la gestion du rituel social qui entourera sa mort jusqu'à ce que sa dépouille soit finalement laissée en paix. En la circonstance, la curiosité est censée se porter sur les «véhicules automatiques» que se vante de posséder cette société. «La modernità e la meccanizzazione sono di grande effetto, ma certamente la pubblicità gioca sulla curiosità del cliente. In che cosa consisterà mai l'automatismo di una vettura funebre? Vale la pena di provare».⁸³

L'écrivain inaugure peut-être ici une nouvelle forme de burlesque: il ne s'agit plus, en l'occurrence, de trouver des expressions basses pour parler de grandes choses mais de ramener la mort d'un homme à une simple péripétie touristique, comme l'indique le titre (probablement calqué sur le dernier appel qu'entendent les passagers retardataires dans une aérogare). Sur le plan de l'intertextualité, ce discours de froideur facétieuse sur la mort est tout en trompe-l'œil et doit sans doute beaucoup à deux auteurs chers à Tabucchi: Pirandello d'abord, pour sa nette tendance au macabre et son goût de représenter les aspects les plus déroutants de la Mort dans ses terribles et bouffons démêlés avec sa vieille complice, la Vie;⁸⁴ Freud ensuite, surtout pour sa définition de l'humour dans sa conférence de 1927, entièrement fondée sur la question de la maîtrise intellectuelle et verbale de l'image de la mort. Ce texte de Tabucchi pourrait donc être lu comme un hommage à ces deux auteurs, notamment pour leur aptitude à saisir et à raconter légèrement ce que Bataille appelait «l'approbation de la vie jusque dans la mort».

Dans les années soixante du siècle dernier, rêvant sur la notion hégélienne de *pour soi* à une époque encore pleinement moderne où la conscience de soi n'existait qu'en tant qu'être reconnu, Guy-Ernest Debord terminait ainsi sa thèse 217:

⁸² On pense au slogan imaginé par une société américaine: *Die... We'll Do the Rest* (Mourez... Nous ferons le reste). C'est aussi le titre d'un film français de Christian Stengel sorti le 15 octobre 1954.

⁸³ *Ultimo invito* in *I volatili del Beato Angelico*, *op. cit.*, p. 80.

⁸⁴ On peut citer notamment *Distrazione* (1907, puis dans le recueil *La vita nuda* publié en 1910) et *L'illustre estinto* (1909, puis dans le recueil *La giara* publié en 1928).

Dans une société où personne ne peut plus être reconnu par les autres, chaque individu devient incapable de reconnaître sa propre réalité. L'idéologie est chez elle; la séparation a bâti son monde.⁸⁵

Il nous semble que le lent et minutieux travail littéraire entamé par Tabucchi il y a désormais plus de trente-cinq ans peut être apprécié avec une émotion esthétique qui laisse tous ses droits à la raison critique et à ses ferments vivacement négatifs comme une sorte de barrage poétique dressé contre le déluge de la société spectaculaire ou une Babel arachnéenne qui montre la ténacité du labeur de certains en faveur d'un monde où toutes les formes d'arrogance individuelles et institutionnelles auraient laissé la place à la difficile reconnaissance effective de l'Autre dans son insupportable, intraitable mais irremplaçable singularité.

⁸⁵ *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [Paris, Buchet Chastel, 1967], p. 166. La thèse 217 se trouve dans la dernière partie intitulée *L'idéologie matérialisée*.

Les vies des Maîtres de l'Histoire de l'art d'Antonio Tabucchi: exemples de récupération et d'appropriation du passé

Barbara AIOSA POIRIER

A partir des dernières décennies du XX^e siècle, la biographie d'artistes connaît un regain d'intérêt assez étonnant chez les historiens et les journalistes, mais aussi chez les metteurs en scènes et les écrivains. Dans le panorama littéraire, on assiste à la prolifération, sous différentes formes,¹ de vies de peintres (célèbres ou méconnus, d'antan ou d'aujourd'hui, réels ou fictifs) qui participent de cet intérêt plus ample pour le genre biographique² et pour l'histoire de l'art qui caractérisent la production contemporaine.³ Des biographies romancées aux romans et aux récits biographiques, les vies des peintres s'inscrivent dans ce processus de recyclage culturel et dans cette pratique de la contamination capable d'estomper les frontières entre les genres, les disciplines et les formes artistiques propre à notre époque.

A ce phénomène et à cette forme littéraire participe aussi la production narrative d'Antonio Tabucchi, auteur dont l'écriture offre une passerelle permanente d'un médium à l'autre. Dans l'ensemble de

¹ Cf. *Fictions biographiques et arts visuels XIX^e-XXI^e siècles*, actes du colloque Fictions biographiques, XIX^e-XXI^e siècles, Université Stendhal-Grenoble 3, 11-14 mai 2004; textes réunis par Brigitte FERRATO-COMBE et Agathe SALHA, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble 3, 2006.

² Cf. Alessandro IOVINELLI, *L'autore e il personaggio: l'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2004. Mais aussi *Fictions biographiques, XIX^e - XXI^e siècles*, actes du colloque organisé à l'Université Stendhal-Grenoble 3 du 11 au 14 mai 2004; textes réunis et présentés par Anne-Marie MONLUÇON et Agathe SALHA; avec la participation scientifique de Brigitte FERRATO-COMBE, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, DL 2007.

³ Cf. Nella ARAMBASIN, *Littérature contemporaine et histoires de l'art: récit d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007; Jacqueline SPACCINI, *Sotto la protezione di Artemide Diana. L'elemento pittorico nella narrativa italiana contemporanea (1975-2000)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008.

ses écrits, Tabucchi n'a jamais cessé d'interroger la peinture, de citer des peintres, d'écrire à l'occasion d'expositions et de publications de livres d'art. Mais les arts figuratifs lui ont aussi permis d'interroger la littérature. La peinture – autant ancienne que contemporaine – joue un tel rôle dans son œuvre qu'il semble évident qu'elle est l'une des clés de lecture de ses narrations. Une clé qui, d'ailleurs, permettrait de parcourir l'ensemble de sa production. Le sujet de cette étude est, bien évidemment, plus restreint.

Flux et reflux incessant entre littérature et arts figuratifs, l'œuvre tabucchienne pose par cet aspect-même plusieurs questions. Si la peinture dans l'œuvre de l'écrivain est si présente, pour quels peintres et pour quels aspects de leurs vies a-t-il choisi de devenir biographe? Quelles méthodes, quels procédés a-t-il adoptés? Quelles sont les images des Maîtres de l'art que Tabucchi transmet par ses fictions biographiques? En répondant à ces questions, nous tâcherons de saisir dans les fictions biographiques tabucchiennes les fonctions et les visions de la littérature qu'elles affichent, les enjeux qu'elles se donnent.

Nous examinerons ici quatre des brèves fictions biographiques écrites par Tabucchi sur des peintres, à savoir celles consacrées à des peintres célèbres du passé et qui ont été les seules,⁴ du moins jusqu'à présent, à être publiées dans des recueils, donc destinées au grand public: *I volatili del Beato Angelico*,⁵ premier texte du recueil au titre homonyme, dédié au peintre dominicain Fra Giovanni da Fiesole (fin XIV^e siècle-1455) et trois textes du recueil *Sogni di Sogni*⁶ consacrés, respectivement, aux vies de Michelangelo Merisi, dit Le Caravage (1571-1610), de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828) et d'Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901).

Tabucchi biographe: de quels peintres? De quelles vies?

Les peintres choisis – de Fra Angelico à Toulouse-Lautrec en passant par le Caravage et Goya – paraissent, de prime abord, indiquer la direction prise, le but poursuivi par l'écrivain: ce sont tous des peintres pour lesquels Tabucchi a, à plusieurs occasions, avoué son penchant,

⁴ A propos des fictions biographiques tabucchiennes publiées en dehors des recueils et consacrées à des peintres contemporains, nous renvoyons ici au récit «Il creatore e le sue creature» in Giancarlo SAVINO, *Frame café*, Napoli, Electa, 1994 et à «Isabella e l'ombra», un récit écrit à l'occasion de l'exposition "La coda dell'occhio" di Isabella Staino qui s'est tenue à Florence, Galleria Fry arte contemporanea, du 5 au 30 avril 2003 et aujourd'hui consultable sur la page web de l'artiste italienne, à l'adresse: <http://www.isabellastaino.com/index.php?file=testi>.

⁵ Antonio TABUCCHI, *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio, 1987.

⁶ Antonio TABUCCHI, *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 1992.

mais aussi des peintres célèbres autant par la tradition historique que littéraire. Il s'agit d'artistes qui appartiennent au savoir canonique de l'art et qui s'inscrivent dans un patrimoine culturel universel. De ce choix découle l'image d'une littérature à vocation à la fois célébrative, – hommage d'un écrivain à des peintres admirés – et mémorielle – relais d'un héritage culturel faisant revivre tant des artistes qu'un passé révolu

–. Les vies des peintres sur lesquelles Tabucchi s'est penché s'inscrivent néanmoins toutes au creux du visible et du lisible. Au creux du visible, d'abord, car c'est l'autre côté des peintures, l'au-delà et l'avant de ces peintures réelles des Maîtres de l'art que ces fictions interrogent et qui, par leur bais, se laissent à nouveau approcher. Au creux du connu et du lisible ensuite, car l'écriture de ces vies se confronte, ou doit être confrontée (par le lecteur), aux legs transmis par l'historiographie de l'art, mais aussi à la tradition de la biographie et à celle des vies anciennes des peintres, telle qu'elle a été créée et définie par Vasari au XVI^e siècle et que, d'après les études d'Agathe Salha,⁷ les vies contemporaines d'artistes reprennent et dont elles sembleraient en revisiter les pratiques et les modèles.

Le récit *I volatili del Beato Angelico* ainsi que les vies nocturnes des peintres dans le recueil *Sogni di sogni* sont l'occasion d'avoir un accès différent à des images célèbres. Dans *I Volatili del Beato Angelico*, récit très court, à l'atmosphère féérique et au langage simple, le lecteur est plongé dans la vie du couvent de Saint Marc à Florence à la fin d'un mois de juin du XVI^e siècle et, par là, dans la vie et dans l'œuvre du peintre dominicain Fra Giovanni da Fiesole, né Guido(lino) di Pietro et passé à l'histoire, à la suite des *Vies* de Vasari, comme Fra Angelico (Beato Angelico en italien). Par ce texte, Tabucchi propose au lecteur une hypothétique origine pour trois des peintures du plus vaste ensemble de fresques du Quattrocento, peint entre 1438 et 1445 par Fra Giovanni da Fiesole et ses collaborateurs: la Crucifixion de la vingt-troisième cellule du couvent, la Prière au mont des Oliviers de la trente quatrième cellule et l'Annonciation du couloir nord. Tout en particulier, l'écrivain s'arrête sur les «occasions» qui ont amené l'artiste à représenter des créatures angéliques dans les fresques et sur leur modalité de réalisation.

Dans les trois récits de *Sogni di Sogni* consacrés à des peintres – *Sogno di Michelangelo Merisi da Caravaggio, pittore e uomo iracondo*, *Sogno di Francisco Goya y Lucientes, pittore e visionario* et *Sogno di*

⁷ Agathe SALHA, *Présentation*, «Recherches & Travaux», 68, 2006, Actes du colloque Fictions biographiques, XIX^e-XXI^e siècles. Université Stendhal-Grenoble 3, 11-14 mai 2004, [En ligne], mis en ligne le 31 octobre 2008. URL: <http://recherchestravaux.revues.org/index123.html>. [Consulté le 04 janvier 2010].

Les vies des Maîtres de l'Histoire de l'art d'Antonio Tabucchi: exemples de récupération et d'appropriation du passé

Henri de Toulouse-de-Lautrec, pittore e uomo infelice – Tabucchi pénètre dans la vie nocturne et dans l'inconscient des artistes et par là fournit au lecteur des hypothèses sur l'origine de leur création. De fait, l'écriture des vies est pour l'écrivain l'occasion d'interroger l'énigme de la création: le travail artistique, ses modalités et, surtout, les procédés intérieurs qu'il implique. Mais elle est également l'occasion de faire de la fiction littéraire le moyen de connaître ce qui ne peut l'être, de redonner à la littérature sa fonction première: inventer et imaginer le réel.

La volonté d'une écriture à vocation réparatrice est, d'ailleurs, profondément ancrée dans ces fictions biographiques. Elle est même, dans le cas des vies nocturnes des peintres, directement affichée par l'écrivain qui, poussé par son désir de connaissance, et face à un savoir défaillant, fait de la littérature le lieu de réalisation par défaut d'envies insatisfaites et lui attribue la tâche de suppléer les vides documentaires:

Mi ha spesso assalito – a écrit Tabucchi – il desiderio di conoscere i sogni degli artisti che ho amato. Purtroppo quelli di cui parlo in questo libro non ci hanno lasciato i percorsi notturni del loro spirito. La tentazione di rimediare in qualche modo è grande, chiamando la letteratura a supplire a ciò che è andato perduto [...].⁸

Dans trois des récits de son recueil *Sogni di Sogni* – respectivement le septième, le huitième et le seizième texte du volume – Tabucchi retranscrit le rêve qu'il a lui-même imaginé pour le Caravage, Goya et Toulouse-Lautrec et transporte ces personnages dans la dimension de la fiction. Chacun de ces récits débute comme un épisode de la biographie du peintre: les biographés sont d'abord présentés par un narrateur et situés dans une dimension temporelle et spatiale précise («La notte del primo gennaio 1599, [...] nel letto di una prostituta» pour le Caravage, «La notte del primo maggio del 1820, [...] nel suo letto» pour Goya, «Una notte di marzo del 1890, in un bordello di Parigi»⁹ pour Toulouse-Lautrec); puis suit le récit de leur rêve et, celui-ci achevé, le narrateur évoque alors le moment du réveil (pour Goya) ou la poursuite du sommeil (pour le Caravage et Toulouse-Lautrec). Ainsi, il y a dans chacun de ces textes deux vies fictives (vie nocturne et vie onirique): l'une imbriquée dans l'autre, mais qui, l'une comme l'autre, nous donnent accès à des informations dont les textes officiels sont dépourvus.

⁸ Antonio TABUCCHI, «Nota» in *Sogni di sogni*, op. cit., p. 13. L'italique est nôtre.

⁹ Ivi, pp. 37, 39-40 et 61.

Ancrée au coeur même de l'acte d'écriture des récits du recueil *Sogni di Sogni*, l'image d'une littérature à vocation réparatrice – s'inscrivant dans le réel sur le mode de la réparation – est également présente dans *I Volatili del Beato Angelico*. Elle se définit, cette fois-ci, par rapport aux non-dits de la tradition biographique et à ceux des vies anciennes des artistes, à savoir toutes ces informations concernant ces gestes quotidiens, ces faits individuels, généralement tus s'ils ne sont pas exemplaires, d'une vie d'auteur et dont, en 1896, dans la préface à ses *Vies imaginaires*, Marcel Schowb déplorait l'absence. A l'instar de Schwob, dans la lignée duquel Tabucchi s'inscrit,¹⁰ dans *I volatili del Beato Angelico*, l'écrivain italien se penche sur les volets les plus quotidiens de la vie du peintre, sur ses «brises singulières». ¹¹ Il en retrace les gestes et les mouvements, s'attarde sur les actions les plus banales, en détaille l'allure, en retient les mouvements du regard, reconstituant ainsi des atmosphères et des lieux d'autrefois. Nous reportons l'extrait suivant à titre d'exemple:

C'era una scala a pioli appoggiata a un ciliegio, in fondo all'orto. Fra' Giovanni andò a prenderla e tenendola orizzontale sulle spalle, con la testa fra un piolo e l'altro, la portò fino al pero [...]. Per salire meglio si sfilò il saio, perché la gonnella gli impediva i movimenti [...]. Mentre saliva i pioli si guardò le gambe che erano magre, bianche, con radi peli [...].¹²

La fiction tabucchienne devient ainsi le lieu où sont rassemblées les omissions biographiques volontaires, les détails envisagés comme inutiles, et donc voués à l'oubli, tous ces menus faits «apparemment anodins [et] insignifiants» qui, matériel premier selon Bernard Hue pour l'historiographie d'aujourd'hui,¹³ peuvent aussi dans le cas de Tabucchi être appréhendés comme tentative de réparation, sinon de réaction et d'opposition, se mettant en porte-à-faux d'un monde, contemporain, qui, d'après l'écrivain, «met au rebut et remplace tout machinalement, où les petites choses ne valent plus rien». ¹⁴

¹⁰ Cf. Anna BOTTA, *An Interview with Antonio Tabucchi*, «Contemporary Literature» 35, 3, Autumn 1994, p. 432.

¹¹ Marcel SCHWOB, «Préface» in *Vies imaginaires* [1896], Paris, Gallimard, 1957, p. 10.

¹² Antonio TABUCCHI, *I volatili del Beato Angelico*, op. cit., pp. 13-14.

¹³ Bernard HUE, «L'Histoire, substitut de la biographie: le cas Jacques Cartier» in *La Création biographique*, volume publié sous la direction de Marta DVORAK, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 276.

¹⁴ Carlos GUMPERT, *L'atelier de l'écrivain: conversations avec Antonio Tabucchi*, traduit de l'espagnol par Michel J. WAGNER et traduit de l'italien par Patrick VIGHETTI. Genouilleux (Ain), La passe du vent, 2001, p. 195.

Les vies des Maîtres de l'Histoire de l'art d'Antonio Tabucchi: exemples de récupération et d'appropriation du passé

Réparation des lacunes du savoir, confrontation à un réel insatisfaisant et en même temps tentative d'y pallier, la fiction devient, dans un même mouvement, la voix d'accès à un savoir inconnu et, par là, à une forme de connaissance. Forme de connaissance qui, pour être comprise ou du moins approchée, demande et impose de questionner l'essence même de ces fictions biographiques, les procédés et les méthodes qui les fondent. Ce questionnement nous permettra de mettre en évidence d'autres fonctions attribuées par Tabucchi à la littérature.

L'écriture des vies des peintres: quels procédés? Quelles méthodes?

Les vies des peintres d'autrefois d'Antonio Tabucchi nous confrontent, chaque fois, à des textes caractérisés par une fictionalité et, en même temps, par une subjectivité assumées. Dans la préface à *I volatili del Beato Angelico* et à propos de l'ensemble des textes du recueil, Tabucchi écrit:

[...] sono solo delle povere ipotesi, o spurie proiezioni del desiderio. [...] In esse ci sono [...] i ronzi che mi hanno accompagnato: slanci, umori, economiche estasi, emozioni vere o presunte, rancori o nostalgia [...].¹⁵

et dans la préface au recueil *Sogni di sogni*:

[...] queste narrazioni vicarie, che un nostalgico di sogni ignoti ha tentato di immaginare, sono solo povere supposizioni, pallide illusioni, implausibili protesi [...].¹⁶

La subjectivité, propre à de nombreuses fictions biographiques contemporaines, est présentée par Anna-Marie Monluçon et Agathe Salha, dans leur introduction à quatre mains à l'ouvrage *Fictions biographiques XIX^e-XXI^e siècles*, comme le facteur amenant à redéfinir la fictionalité, désormais devant être lue «non plus comme synonyme de ce qui est faux, mensonge ou invention, mais comme «figuration à soi du réel». ¹⁷ Chez Tabucchi, ce type de figuration, cohérent avec sa poétique, est également à rapprocher de sa vision de la littérature comme forme de connaissance, ou bien comme «tentativo rivolto alla

¹⁵ Antonio TABUCCHI, «Nota» in *I volatili del Beato Angelico*, op. cit., p. 10.

¹⁶ Antonio TABUCCHI, «Nota» in *Sogni di Sogni*, op. cit., p. 13.

¹⁷ *Fictions biographiques, XIX^e - XXI^e siècles*, op. cit., p. 31.

conoscenza»¹⁸ qui, faisant le deuil de toute aspiration totalisante, rappelle ce «senso della precarietà»¹⁹ propre à l'individu contemporain et cette partialité d'un «mondo diventato assolutamente relativo». ²⁰ Ces récits, subjectifs et individuels, donc toujours précaires puisque offrant sans cesse la possibilité d'être renouvelés, réévalués, et réécrits par d'autres doivent être vus comme une nouvelle manière de construire le sens et comme l'occasion de s'approcher d'une forme d'écriture composite: creuset de mémoires littéraires et artistiques, individuelles et collectives, qui, quittant l'originalité moderniste, se présente comme un travail original dérivé de l'absorption et de la transformation d'autres créations.

Le savoir transmis par ces récits de fiction est d'une part le résultat d'enquêtes, de reprises, de sélections, d'appropriations et d'interprétations de matériaux biographiques et iconographiques hétérogènes et, de l'autre, le résultat de la rencontre de la mémoire et de l'imaginaire de l'écrivain avec celui des artistes représentés. Rencontre qui fait de ces mêmes fictions le lieu de cohésion et le point de fuite vers une multitude d'imaginaires et de mémoires, de formes d'écriture et de pratiques artistiques diverses et chronologiquement distantes. Pour mieux comprendre ceci, nous pouvons prendre comme exemple le travail fait par Tabucchi à partir des représentations angéliques – des détails iconographiques – des trois fresques, auparavant citées, du couvent de Saint Marc à Florence.

Détails iconographiques, les créatures angéliques peintes par le peintre dominicain au XV^e siècle dériveraient, d'après la lecture de *I volatili del Beato Angelico*, de trois créatures «spers[e], arrivat[e] da altri spazi, errabond[e]»,²¹ trois oiseaux étrangers mais aussi étranges, trois êtres hybrides, à la laideur manifeste, «in transito» entre l'humain et l'animal: le premier rappelle une dinde ou encore un poulet «spennat[o]»,²² aux ailes disproportionnées, au visage d'un enfant-vieux; le deuxième s'apparente à une libellule ou encore à un énorme grillon aux jambes longues, au visage de femme; le troisième, enfin, renvoie à un huit, puis à un buste se terminant par une queue. Recréés par le regard de l'écrivain, les anges des fresques de Saint Marc deviennent les descendants d'êtres portant avec eux la mémoire d'un ensemble de créations artistiques, aussi bien littéraires

¹⁸ Claudio CATTARUZZA (a cura di), *Dedica a Antonio Tabucchi*, Pordenone, Associazione Provinciale per la Prosa, 2001, p. 71.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ A.A.V.V., *Piccole finzioni con importanza. Valori della narrativa contemporanea*, a cura di Inge LANSLOTS e Nathalie ROELENS, Ravenna, Longo, 1993, p. 155.

²¹ Antonio TABUCCHI, *I volatili del Beato Angelico*, *op. cit.*, p. 15.

²² *Ivi*, p. 12.

qu'iconographiques, précédentes, contemporaines ou postérieures à Fra Giovanni da Fiesole. Voyons quelques exemples. Ces créatures renvoient, par exemple, par de nombreux détails physiques, tant aux créatures angéliques – hybrides, ailées et au visage humain, sans cou, aux corps indéfinissables – visibles dans la miniature tirée d'un Bréviaire manuscrit du XV^e siècle et reproduite sur la couverture italienne de *I volatili del Beato Angelico*, qu'aux anges des fresques de la Crucifixion et de Prière au mont des Oliviers du couvent de Saint Marc. Elles renvoient à un imaginaire provenant de l'iconographie moyenâgeuse, mais également à des imaginaires littéraires, appartenant à des époques variées. Le premier volatile, par exemple, par des traits de sa physionomie, son visage «da bambino vecchio» nous fait cheminer vers d'autres créatures hybrides peuplant l'univers tabucchien, dans des récits antérieurs à *I volatili del Beato Angelico*, tel le Dieu du Remords et de la Nostalgie du récit *Esperidi. Sogno in forma di lettera* («un bambino dal volto di vecchio») ²³ mais aussi dans des récits postérieurs, comme l'inquiétant ange-gardien dans *Staccia buratta*, dont «il volto era di una bambina vecchia». ²⁴ Le premier volatile du récit *I volatili del Beato Angelico* tient des êtres hybrides tabucchiens, mais il semblerait aussi tenir d'autres imaginaires littéraires dont celui de l'écrivain se nourrit, celui de Baudelaire et de son Albatros par exemple. Dans le poème baudelairien, l'albatros, une fois sur le navire, peine à marcher en raison de la taille de ses ailes, et l'oiseau tabucchien, de même, «pollo malato» aux ailes disproportionnées, ne sait pas marcher une fois sur terre. Ainsi, les volatiles tombés un jeudi de fin juin, à l'heure des vêpres, dans le potager et dans la vie du couvent de Saint Marc et visibles seulement par Fra Giovanni – et par celui-ci ensuite transfigurés et figés dans les fresques – sembleraient se faire point de rencontre de mémoires hétérogènes. D'après cette lecture, – qui néanmoins ici n'est qu'esquissée, à confirmer par d'autres exemples tirés de l'univers tabucchien, une piste donc à explorer ultérieurement – le récit relatant quelques jours de la vie de Fra Giovanni, vie posthume écrite par un écrivain du XX^e siècle, semblerait la traduction du regard anachronique porté par un écrivain du XX^e siècle sur des peintures du XV^e siècle et, sans doute, un échantillon des mémoires que le regard jeté sur ces créatures a pu déclencher.

Tout comme *I Volatili del Beato Angelico*, les fictions biographiques consacrées au Caravage, à Goya ou à Toulouse-Lautrec dans *Sogni di*

²³ Antonio TABUCCHI, «Esperidi. Sogno in forma di lettera» in *Donna di Porto Pim e altre storie*, Palermo, Sellerio, 1983, pp. 14-15.

²⁴ Antonio TABUCCHI, «Staccia buratta» in *L'angelo nero*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 69.

Sogno apparaissent comme le résultat de la construction d'un lecteur-observateur. Voyons quelques exemples concernant les récits de rêves à proprement parler. Dans chacun de ces textes, l'œuvre et la vie des peintres sont le matériau premier de la vie onirique des rêveurs, matériau de base d'où l'écrivain part et duquel il s'empare. De fait, chacune de ces fictions contient des références, plus ou moins explicites, la plupart du temps transfigurées, à la biographie et à quelques-unes des œuvres des artistes représentés, tout comme dans la fiction biographique consacrée à Fra Angelico. Et, comme dans cette dernière, les récits des vies oniriques des peintres d'autrefois – vies posthumes – sont traversés par la mémoire d'autres créations, surtout littéraires, liées ou non aux matrices picturales dans lesquelles Tabucchi puise pour façonner ces vies. Dans *Sogno di Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio, pittore e uomo iracondo* par exemple, Tabucchi propose une réécriture laïque de l'appel du pêcheur narré dans les Évangiles, matrice littéraire de la Vocation de Saint Matthieu du Caravage qui est, dans ce récit, la source picturale principale dont l'écrivain se sert. Le tableau religieux du Caravage et la version donnée par Tabucchi du récit biblique deviennent deux représentations possibles (l'une religieuse et iconographique, l'autre laïque et littéraire) d'une même source littéraire, deux manières différentes d'exploiter un même matériel de base. Si dans ce cas, matrice littéraire et matrice picturale sont intimement liées, l'écriture de vie propose également d'autres possibilités. Dans *Sogno di Francisco Goya y Lucientes, pittore e visionario* par exemple, l'affirmation d'une des apparitions cauchemardesques peuplant la vie onirique du Goya tabucchien et renvoyant à l'univers iconographique du peintre réel²⁵ (« Sono la disillusione, disse la vecchia, e domino il mondo, perché ogni sogno umano è sogno breve »)²⁶ renvoie aux vers conclusifs du sonnet "proemiale" du *Canzoniere* de Pétrarque (« e 'l conoscer chiaramente / che quanto piace al mondo è breve sogno »).²⁷ Autrement dit, par l'écriture de Tabucchi – par la lecture qu'il donne de l'œuvre de Goya – la création d'un peintre et celle d'un poète antérieur à lui se trouvent réunies, et nous sommes invités à les lire en parallèle.

²⁵ L'apparition cauchemardesque – « una megera sdentata, con la pelle di cartapecora e gli occhi gialli » (*Sogni di sogni, op. cit.*, p. 40) – renvoie à une multitude de personnages similaires du peintre espagnol appartenant à des œuvres hétérogènes: des figures féminines dans *Les sabbats des sorcières* (1797-98) ou encore dans *Les Vieilles* ou *Le Temps* (1808-12) jusqu'à certains personnages des Peintures dites "noires", tels les vieilles de la *Promenade du Saint office*, la figure féminine, à gauche, dans *Le grand bouc* et surtout – par la teinte des yeux, jaune, de la figure onirique – le quatrième, et encore énigmatique, personnage des Parques.

²⁶ Antonio TABUCCHI, *Sogni di sogni, op. cit.*, p. 40.

²⁷ Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, introduzione e note di Alberto CHIARI, Milano, Mondadori, 1992, p. 53.

Les vies des Maîtres de l'Histoire de l'art d'Antonio Tabucchi: exemples de récupération et d'appropriation du passé

Les fictions biographiques sont donc le lieu où des temps, des mémoires et des imaginaires se mélangent. Il s'agit ici d'un travail de reprise où la récupération du passé passe aussi par son actualisation, un travail qui concerne autant les différentes sources de ses récits que les images que Tabucchi fournit des peintres du passé et sur lesquelles nous nous arrêterons à présent.

Fra Angelico, le Caravage, Goya et Toulouse-Lautrec dans la fiction tabucchienne

Derrière la réalité sensible (constituée des œuvres monumentales de Fra Angelico, du Caravage, de Goya ou encore de Toulouse-Lautrec) s'en trouve une autre, monde peuplé pour Tabucchi d'êtres qui se ressemblent: personnages aux traits seulement esquissés – la plupart du temps passés sous silence –, individus à l'identité multiple et aux prises avec les difficiles tâtonnements de l'existence; existence anonyme, malheureuse, parfois banale. De plus, individus mais aussi créateurs, les personnages-peintres possèdent tous les *mêmes* procédés de création artistique, nous renvoyant toujours à celle de l'écrivain, à sa propre vision de l'art.

Dans *I Volatili del Beato Angelico*, Tabucchi nous livre le portrait d'un individu humble et au tempérament doux, homme simple, calme et modeste qui, par ces caractéristiques mêmes, renvoie à cette image séculaire forgée par Vasari et parvenue jusqu'à nos jours.²⁸ Individu sans épaisseur selon la tradition, l'image du peintre dominicain du couvent de Florence est complexifiée par la description de son monde intérieur qui en fait un individu pluriel, instable et nostalgique, en suspens entre le passé vécu, celui non vécu et le présent. Tabucchi nous livre un portrait intime de ce peintre qui, personnage désormais totalement tabucchien, se définit par ses nostalgies, ses *dialoghi mancati* et ses bonheurs entrevus d'une passion non vécue avec son amour de jeunesse. Les différents patronymes qui lui sont donnés permettent de démultiplier son identité et rappellent son flottement entre des temps divers. De Beato Angelico (Fra Angelico dans la traduction française) dans le titre du récit – sans doute pour suggérer le statut posthume de cette vie –, le peintre dominicain devient, dans le corpus du récit, Guidolino pour lui-même – nom définissant son identité avant les vœux –, Fra Giovanni pour le narrateur et ses confrères. Individu multiple et fragmenté, le Fra Angelico d'Antonio Tabucchi est, également, un

²⁸ Cf. Giorgio VASARI, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes/3* (1983), Édition commentée sous la direction d'André CHASTEL, Paris, Berger-Levrault, 1989, p. 330.

individu anonyme, immergé dans un quotidien banal et monotone: simple frère préposé au potager de Saint Marc, à la culture des légumes, à la récolte des oignons qu'il transformera en soupe pour ses confrères. Frère simple et anonyme, paysan et domestique – à travers lequel la fiction se fait aussi murmure des oubliés de l'historiographie – mais aussi, de temps en temps, créateur puisque peintre du couvent, chargé de la réalisation des fresques religieuses dans les locaux du couvent.

Dans *I Volatili del Beato Angelico*, la transposition d'un peintre historique réel dans la dimension de la fiction et sa réduction en personnage de l'écrivain deviennent l'occasion de mettre en scène certains des procédés de la création littéraire. Le travail du peintre est une mise en abyme de celui de l'écrivain et, en même temps, la justification même de celui-ci. Mais, il est également, grâce à Tabucchi, l'occasion de jeter un nouveau regard sur l'origine d'images religieuses, en leur attribuant une origine non-métaphysique (aux antipodes de la tradition des vies vasariennes). Dans ce récit, le quatrième (et dernier) chapitre propose une mise en scène du peintre au travail: suite à la visite nocturne d'un des trois volatiles, volatiles désormais présentés comme des personnages pirandelliens en quête d'auteur («domani ci devi dipingere, siamo venuti apposta»),²⁹ au petit matin le frère dominicain s'apprête à faire des trois créatures hybrides les modèles des créatures angéliques des trois fresques de Saint Marc. Deux de ces créatures hybrides sont insérées, par le peintre, dans des fresques peintes antérieurement – celle de la Crucifixion et celle de la Prière au mont des Oliviers – et, jusque-là considérées comme terminées; la troisième créature, quant à elle, est à l'origine même d'une nouvelle représentation artistique, l'Annonciation du couloir nord, dont elle devient l'Ange Annonciateur, l'un des anges qui, d'après Paolo Morachiello, est à compter parmi «i più mirabili nella storia della pittura».³⁰ Produits des gestes du peintre, du regard porté par celui-ci sur les modèles à sa disposition et sur le monde qui l'entoure, mais aussi de son interprétation et de ses questionnements, les créatures angéliques dans les fresques du couvent de Saint Marc à Florence se présentent ainsi naturellement comme lieu de reformulations, d'ajouts, de choix, de déplacements ou encore de déguisements. Le travail du peintre, représentation des volatiles «barcoll[anti]»,³¹ mais aussi fruit du zèle («[dipingeva] con rapidità incredibile»)³² et du labeur de l'artiste («Così passò quella settimana, Fra' Giovanni, dipingendo e dimenticandosi

²⁹ Antonio TABUCCHI, *I volatili del Beato Angelico*, op. cit., p. 20.

³⁰ Paolo MORACHIELLO, *Beato Angelico, gli affreschi di San Marco*, Milano, Electra, 1995, p. 270.

³¹ VBA, op. cit., p. 14

³² Ivi, p. 21.

perfino di mangiare») ³³ rappelle non seulement l'écriture de ce récit lié à des «muse zoppe» ³⁴ mais aussi la vision générale des procédés de l'activité artistique tels que les envisage Tabucchi, pour qui: «L'ispirazione è importante [...] e anche il talento, ma il lavoro è il lavoro». ³⁵

Dans les récits du recueil *Sogni di sogni* consacrés au Caravage, à Goya et à Toulouse-Lautrec, les fictions biographiques, ordonnées chronologiquement, semblent refuser toute lecture historique pour s'apparenter plutôt à une galerie de portraits. Par son travail, Tabucchi nous propose une série d'images dénuées de toute exemplarité. Daté de la nuit du premier janvier 1599, le *Sogno di Michelangelo Merisi, detto il Caravage, pittore e uomo iracondo* brosse le portrait d'un Caravage qui, endormi à côté d'une prostituée l'embrassant puis ronflant à la fin du récit, rêve de la visite d'un Christ, privé de toute volonté sotériologique, qui le choisit et par celui-ci reçoit l'ordre de peindre la Vocation de Saint Mathieu. Daté de la nuit du premier mai 1820, le *Sogno di Francisco Goya y Lucientes, pittore e visionario* propose l'image d'un Goya malade («visité par sa folie intermittente») qui, en rêve, essaye de faire face, vainement, aux barbaries des hommes et de l'histoire, à son désespoir et à l'inévitable écoulement du temps, pour finalement se réveiller seul dans son lit. Daté d'une nuit du mars 1890, le *Sogno di Henri de Toulouse-Lautrec, pittore e uomo infelice* nous offre enfin l'image d'un Toulouse-Lautrec dormant dans un bordel, être malheureux et rejeté qui ne peut satisfaire ses désirs qu'en rêve: augmenter de taille, être aimé. Ainsi, c'est à travers ces images désenchantées des peintres d'autrefois – sous le poids de leurs malheurs, de leurs moeurs ou encore de leurs contradictions – que Tabucchi fournit un portrait sombre de la réalité et du destin de ces individus et qu'il décide de montrer un moment clé de la vie de ses personnages.

En ramenant le lecteur à une tradition qui avait trouvé son apogée dans l'époque romantique, mais déjà présente dans la littérature consacrée aux artistes dès l'antiquité, ³⁶ les rêves des peintres deviennent le laboratoire d'œuvres à venir se laissant approcher comme la cellule germinative d'où naîtront certaines des peintures les plus célèbres des peintres considérés: la *Vocation de Saint Mathieu* (1599) pour le

³³ Ivi, p. 21

³⁴ VBA, *op. cit.*, Nota, p. 9

³⁵ Marco ALLONI, *Una realtà parallela: Dialogo con Antonio Tabucchi*, Lugano, ADV, 2008, p. 25.

³⁶ Cf. Ernst KRIS et Otto KURZ, *L'image de l'artiste: légende, mythe et magie*, préface de E.H. GOMIBRICH, traduit de l'anglais par Michèle HECHTER, Paris, Rivages, 1979, p. 89.

Caravage, quelques-unes des *Peintures noires* (1820-1820), tels *Saturne dévorant ses enfants* ou *Le chien enseveli* pour Goya, les affiches publicitaires, notamment *Moulin Rouge: la Goulue* (1981) pour Toulouse-Lautrec. Pour chacun de ces peintres, en effet, Tabucchi inclut dans les images de leurs songes des motifs iconographiques renvoyant à des créations artistiques postérieures à la date du rêve. Les modalités d'insertion de la source iconographique dans le rêve sont hétérogènes³⁷ mais néanmoins les images du songe liées aux peintures réelles ne sont que du matériel esquissé, la plupart du temps transfiguré et décontextualisé qui demande à être repris, complété et réélaboré, faisant ainsi du futur travail à l'état d'éveil du peintre une mise en abyme de celui de l'écrivain. Le rêve devient donc le laboratoire dans lequel les œuvres sont en gestation, l'éveil la concrétisation de ces possibilités entrevues lors du sommeil. L'intervention de la sphère onirique apparaît alors comme l'un des rouages de l'œuvre, un lieu de synthèse et de cohésion artistique, par le biais duquel les créations des personnages-peintres et celles de l'écrivain (les rêves de ces personnages) acquièrent une autonomie. Les créations sont ainsi autonomes mais les créateurs, eux, sont le miroir les uns des autres. Résultat du quotidien auquel les rêveurs sont associés, de leur état psychique et encore physique, les images oniriques, futures créations artistiques, rappellent, de même, l'interdépendance, chère à Tabucchi, entre vie réelle et art.

Ainsi, face à la vie et à l'œuvre des Maîtres des l'art, Tabucchi opère un travail de sélection, de mémoire et d'exhumation. Il opère également un travail de critique, de réinsertion et de reconstruction. En s'intéressant à l'énigme de la création, aux non-dits de l'historiographie de l'art et de la tradition biographique (scientifique et littéraire), Tabucchi témoigne des lacunes des sources, donc du savoir et, en même temps, d'une confiance dans les capacités heuristiques de la littérature. Moyen de pallier un réel insatisfaisant, récupérant aussi tous ces gestes individuels et uniques, la fiction – voix d'accès à un savoir inconnu – devient une forme de connaissance qui, en rupture avec les certitudes et les aspirations totalisantes de l'érudition positiviste, devient subjective, précaire et partielle, se conformant ainsi au monde dans lequel elle est inscrite. En mettant en question la notion de vérité et en témoignant d'une volonté de reconstruction, les vies posthumes des peintres d'autrefois associent la connaissance à un travail d'enquête et d'interprétation et, en même temps, au recours à la mémoire, autant

³⁷ Il peut s'agir par exemple de scènes vécues par le même peintre dans son parcours onirique (le Caravage), de personnages cauchemardesques défilant sous le regard du peintre personnage du rêve (Goya), ou encore d'une affiche accrochée à côté de la billetterie du Moulin Rouge (Toulouse-Lautrec).

individuelle que collective. Chacune de ces fictions témoigne d'une interrogation nouvelle de la mémoire. Elles sont le résultat d'un travail d'appropriation et de superposition d'imaginaires qui, en tissant des ponts entre des mémoires hétérogènes et chronologiquement distantes, invitent désormais à se transposer, à voyager dans des époques éloignées dans le temps et à en dégager autant les particularités que les similitudes. Transpositions et voyages qui, pour chacune de ces fictions, naissent aussi d'un travail de médiation où la récupération du passé passe par son actualisation.

Individus précaires, multiples, contradictoires et anonymes, les Maîtres de l'Art sont présentés selon un processus qui les rend actuels, familiers du lecteur contemporain. Loin de cette monographie canonique, démodée désormais car comme l'explique Nella Arambasin dans son ouvrage *Littérature contemporaine et histoires de l'art* «lointaines, abstraites, factuelles et souverainement objectives»³⁸ et donc distantes du spectateur, les fictions biographiques d'Antonio Tabucchi offrent au lecteur contemporain de nouvelles modalités d'accès à un savoir académique et l'image donnée des créateurs témoigne d'un désir de briser les frontières entre les époques, les arts et les artistes et de la volonté de sortir de la lutte individuelle de la créativité, de participer à une création collective. Comme l'a souligné Rosalind Krauss dès 1972, et également en paraphrasant Nella Arambasin, le modernisme n'a assimilé le passé au présent que dans une évolution historique, verticale et progressiste:

Aucun à rebours, aucune marche arrière n'était possible. Nous nous représentions l'histoire, de Manet aux Impressionnistes jusqu'à Cézanne et enfin à Picasso, comme une série de pièces en enfilades».³⁹

Par ces fictions biographiques, Tabucchi crée des réseaux, rapproche les époques, les artistes et les modalités de la création (les formes artistiques). En parcourant à rebours le temps, c'est dans une même lignée qu'il inscrit ces peintres et qu'il s'inscrit lui-même.

³⁸ Nella ARAMBASIN, *Littérature contemporaine et histoires de l'art: récit d'une réévaluation*, Genève, DROZ, 2007, p. 171.

³⁹ Rosalind KRAUS, «Un regard sur le modernisme» (septembre 1972), in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre CRIQUI, Paris, Macula, 1993, pp. 20-21. Ce même extrait a été cité par Nella ARAMBASIN dans son ouvrage *Littérature contemporaine et histoires de l'art: récit d'une réévaluation*, *op. cit.*, p. 13.

Possibilités et limites d'une approche postmoderniste de l'œuvre de José Saramago

Silvia AMORIM

La carrière d'écrivain de José Saramago connaît son véritable essor à partir des années quatre-vingt, tandis que le Portugal, passée l'euphorie de la fin de la dictature, renonce aux idéaux révolutionnaires et entame une remise en question profonde, cherchant sa place dans un monde globalisé et une Europe en construction, le tout dans une atmosphère de fin de siècle et de millénaire quelque peu désenchantée.¹ L'auteur s'inscrit dans la mouvance d'écrivains portugais de la fin du XX^e siècle et du XXI^e siècle (aussi divers que José Cardoso Pires, Agustina Bessa-Luís, António Lobo Antunes, Lídia Jorge, Mário Cláudio, Mário de Carvalho...) dont les œuvres s'intègrent dans le «nouveau paradigme périodico-littéraire» postmoderne.² Carlos Reis, quant à lui, évoque un

¹ A propos de ce contexte, voir Agnès LEVECOT, *Le roman portugais contemporain. Profondeur du temps*, Paris, L'Harmattan, 2009. L'auteur décrit la ruine des idéaux après la Révolution du 25 avril comme un «phénomène postmoderne» (p. 18). A ce désenchantement, accru d'un «sentiment d'amputation» (p. 48) dû à la décolonisation, s'ajoute le mythe de la décadence qui accompagne généralement les fins de siècle. Dans la littérature portugaise, cela se traduit notamment par la récurrence du thème de la ruine, sous la forme d'un «temps qui échappe au pouvoir de l'homme et ne laisse que des vestiges mutilés» (p. 35), d'une «littérature du silence» qui traduit une difficulté à communiquer même après la Révolution, de l'errance («incapacité des individus à construire un parcours qui leur permette de s'intégrer à leur propre temps historique», p. 71) ou de l'indéfinition identitaire des personnages.

² Nous reprenons l'expression d'Ana Paula ARNAUT (*Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*. Fios de Ariadne – Máscaras de Proteu, Coimbra, Livraria Almedina, 2002, p. 355). L'auteur met en évidence certaines caractéristiques de la fiction postmoderne, évoquant notamment la dissolution des frontières entre les genres littéraires, les pratiques métafictionnelles ou autoréflexives et la modélisation parodique de l'histoire (voir également, à propos de la caractérisation du postmodernisme, A. P. ARNAUT, *José Saramago*, Lisboa, Edições 70, 2008, pp. 210-212).

dernier quart de XX^e siècle «fortement marqué, dans une partie de la fiction portugaise, par la croissante ouverture à des thèmes, des valeurs et des stratégies discursives postmodernes»,³ mettant ainsi l'accent sur l'absence de critères précis permettant de définir l'œuvre postmoderne. L'auteur parle d'ailleurs d'un mouvement «en développement [...], plurivoque, multidisciplinaire et affecté par des ambiguïtés qui, du moins pour l'instant, ne sont pas encore résolues»,⁴ confirmant ainsi le caractère fuyant et insaisissable du Postmodernisme.

Dans cette étude, nous proposons de passer en revue les éléments qui, dans les romans saramaguïens, nous inclinent à une lecture postmoderniste.⁵ Parmi eux, nous nous penchons en particulier sur la question de l'hybridité générique, sur l'autoréflexivité et sur la révision critique du passé à travers ce que Linda Hutcheon nomme la métafiction historiographique. Nous survolons ainsi une partie de l'œuvre romanesque de l'auteur portugais en envisageant les possibilités, mais également les limites, d'une interprétation postmoderniste de celle-ci.

Effacement de la frontière entre les genres

La question du genre littéraire se pose d'emblée dans le paratexte du roman saramaguïen. En effet, il est fréquent qu'en dépit du sous-titre que l'éditeur appose sur la couverture, «roman», le titre lui-même fasse référence à d'autres genres littéraires. Ainsi, certains relèvent de l'historiographie (*Histoire du siège de Lisbonne, Le Dieu manchot*⁶), de l'essai (*L'Aveuglement, La Lucidité*⁷), des Écritures (*L'Évangile selon Jésus-Christ*) ou de la biographie avec *L'Année de la mort de Ricardo Reis* (dont le titre suggère une subversion du genre biographique puisqu'il ne s'agit pas de raconter la vie mais la mort de Ricardo Reis...). Un cas emblématique, étudié par Ana Paula Arnaut, est celui de *Manuel de peinture et de calligraphie* dont le titre «renvoie,

³ Carlos REIS, *História Crítica da Literatura Portuguesa* vol. IX, Lisboa, Editorial Verbo, 2005, p. 287 (nous traduisons).

⁴ Ivi, p. 295.

⁵ Maria Alzira SEIXO détecte des aspects postmodernes chez José Saramago, parmi lesquels un goût pour la réécriture, pour la correction ou l'altération du passé, ou l'adoption, dans le récit, du point de vue de l'Autre (cf. *Lugares da ficção em José Saramago*, Lisboa, IN-CM, 1999, p. 126). Mioara Caragea, quant à elle, considère que José Saramago devient réellement postmoderne dans la deuxième phase de sa production romanesque, lorsqu'il se met à écrire des uchronies qui, selon elle, «représentent, dans la perspective postmoderne, un sous-genre de la métafiction» (Mioara CARAGEA, *A Leitura da História nos Romances de José Saramago*, București, Editura Universității din București, 2003, p. 18, nous traduisons).

⁶ Le titre original est *Memorial do Convento*.

⁷ Les titres en portugais sont *Ensaio sobre a Cegueira* et *Ensaio sobre a Lucidez*.

empiriquement, à une œuvre d'aspect pédagogique-didactique»⁸ tandis que le roman prend la forme d'une autobiographie, d'un journal intime, d'un roman de formation et intègre également des récits de voyage. Ce décalage entre le titre et le sous-titre suscite une réflexion sur le genre romanesque en tant que tel, et notamment sur ses capacités d'intégration — voire de parodie — des autres genres littéraires. D'ailleurs, José Saramago envisage moins le roman comme un genre que comme un «lieu littéraire»⁹ où confluent la poésie, le drame, la philosophie, la science... Les frontières génériques sont ainsi dissoutes dans une forme composite susceptible d'absorber d'autres genres, «devenant l'expression d'une connaissance, d'un savoir, d'une monovision, comme l'ont été, en leur temps, les grands poèmes de l'antiquité classique». ¹⁰ En outre, l'auteur s'interroge, de manière implicite, sur les passerelles qui existent entre la fiction et les textes référentiels, en particulier l'historiographie. En dernière analyse, ce jeu peut être interprété comme une remise en question des textes communément considérés comme plus «sérieux» que le roman, des textes qui, censés rester fidèles au réel, font, par là même, autorité. En filigrane, l'auteur questionne la pertinence du texte référentiel comme outil pour réfléchir sur le monde, mettant en doute une supériorité présumée par rapport à la fiction.

Autre signe d'hybridité générique: l'interférence du genre policier dans des œuvres comme *L'Année de la mort de Ricardo Reis*, *Tous les noms* ou *L'Autre comme moi*. Les héros respectifs de ces trois romans partent en quête d'une identité à travers des errances, des transgressions, des remises en question. Tout en menant une enquête, ils effectuent un parcours initiatique qui les conduit vers l'Autre mais surtout vers eux-mêmes. Cette configuration de l'enquête policière est récurrente dans le roman postmoderne peut-être parce qu'elle problématise la question de la quête identitaire, elle-même propre au postmodernisme. ¹¹ Et c'est bien une incertitude identitaire qui se fait jour dans nombre de romans saramaguiens où la question du nom revêt une importance de premier ordre, de même que celle de l'anonymat.

⁸ Ana Paula ARNAUT, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*, op. cit., p. 150. L'auteur explique que cette pratique du «tissage des genres» met en évidence le fait que «les genres n'existent pas de manière indépendante car ils font partie d'un système, chacun d'eux ne se définissant et n'acquérant une consistance que relativement à ses congénères» (ivi, p. 166).

⁹ José Saramago parle, en effet, d'un «lugar literário» (cf. Carlos REIS, *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho, 1998, p. 138).

¹⁰ José SARAMAGO, *Cadernos de Lanzarote V*, Lisboa, Caminho, 1998, p. 213.

¹¹ Cf. Franck EVRARD, *Lire le Roman policier*, Paris, Dunod, 1996, pp. 110-128.

Enfin, l'hybridité générique apparaît également dans le rôle d'essayiste que le romancier assume en affirmant que ses romans sont des «essais avec des personnages». ¹² Ainsi, la vocation du roman est de constituer un espace de réflexion et d'expérience, comme si, à travers lui, on pouvait, comme le suggère l'auteur, accéder à une forme de connaissance:

[...] je souhaiterais faire partager ici une idée qui m'est chère: l'idée qu'au fil du temps le roman s'est préparé à une nouvelle fonction qui, sans naturellement exclure la précédente, le situe face à une tâche pour laquelle il ne semblait pas être né: celle de penser... ¹³

Ainsi, le roman saramaguien, sans cesser d'être un lieu de jeu littéraire où l'on raconte des histoires passionnantes, est un espace de réflexion sur l'homme et la société. En outre, il permet de concevoir le roman lui-même, ce qui révèle une dimension autoréflexive.

Autoréflexivité

L'autoréflexivité est une autre caractéristique qui nous encourage à effectuer une lecture postmoderniste de l'œuvre saramaguienne. Par autoréflexivité, nous désignons un ensemble de stratégies métadiscursives et métafictionnelles récurrentes dans les romans de José Saramago.

Ce caractère autoréflexif est lié à une perte de référentialité de la littérature postmoderne, il en est un symptôme. ¹⁴ L'auteur portugais n'est d'ailleurs pas insensible à cette question de la perte du caractère mimétique de la littérature et il évoque souvent, dans ses romans, ces questions d'ordre théorique. Dans le passage ci-dessous, extrait du *Voyage de l'éléphant*, le narrateur décrit la «crise du langage même comme représentation de la réalité» ¹⁵ en ces termes:

¹² Cf. A. Baptista BASTOS, *José Saramago. Aproximação a um Retrato*, Lisboa, Dom Quixote, col. A Obra e o Autor/1, 1996, p. 37 et José SARAMAGO, «Le Magazine Littéraire», n°495, mars 2010, p. 99.

¹³ Ce discours, prononcé à l'Université Charles de Gaulle – Lille-3 à l'occasion de la remise du titre de docteur *Honoris Causa*, le 5 novembre 2004, a pour titre *De l'allégorie en tant que genre à l'allégorie en tant que nécessité* (non publié).

¹⁴ Selon A. P. ARNAUT (*Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*, *op. cit.*, pp. 264-265), on assiste à la brisure d'une «confortable ligne de lecture qui oblige à lire le texte comme une construction et fait de la métafiction une grande caractéristique du postmodernisme».

¹⁵ José SARAMAGO, *História e ficção*, «Jornal de Letras», 6 de Março de 1990, p. 18 (nous traduisons).

La vérité [...] c'est tout bonnement qu'il est impossible de décrire un paysage avec des mots [...], des mots fatigués, épuisés d'être tellement passés de main en main et d'avoir laissé dans chacune une partie de leur substance vitale. (*Le Voyage de l'Éléphant*, pp. 202-203)

Par ailleurs, dans *L'Année de la mort de Ricardo Reis*, le personnage principal rejette vivement l'idée que le réel et sa représentation puissent être confondus. Ricardo Reis formule d'une façon très claire l'inutilité d'une œuvre qui se voudrait la copie conforme du réel. La scène a lieu lors d'une représentation théâtrale, pendant l'entracte:

Ricardo Reis réfléchit à ce qu'il vient de voir et d'entendre. A ses yeux, la visée de l'art ne doit pas être l'imitation, et l'auteur a commis une erreur condamnable en écrivant sa pièce en patois nazaréen ou ce qu'il a cru être ce patois, il a oublié que la réalité ne tolère pas son reflet mais le rejette, que seule une autre réalité, n'importe laquelle, peut prendre la place de celle qu'on a voulu exprimer, et que ces deux réalités se définissent mutuellement par leurs divergences, s'expliquent l'une l'autre, déchiffrent la réalité comme invention passée et l'invention comme réalité à venir. (*L'Année de la mort de Ricardo Reis*, p. 101)

Le personnage émet le même type de critique dans cet extrait de *L'Autre comme moi*:

[...] la réalité de maintenant est qu'aller sur Mars, par exemple, et on peut dire qu'en termes astronomiques Mars se trouve au coin de la rue, demande au moins neuf mois, ensuite il faudra encore attendre pendant six mois pour atteindre la Terre, soit au total, deux ans d'ennui suprême, un film sur une allée vers Mars dans lequel la vérité des faits serait respectée constituerait la plus ennuyeuse corvée jamais vue [...] (*L'Autre comme moi*, p. 16)

Quel ennui, en effet, que de répéter —en admettant que cela soit possible— le réel tel qu'il est. Cependant, José Saramago ne tombe pas dans un anti-mimétisme qui déboucherait, en dernière instance, sur l'absence de sens et sur l'impossibilité d'écrire. Bien qu'il reconnaisse la crise de la représentation qui se joue à l'ère postmoderne, il ne cesse de raconter des histoires dotées d'une grande cohérence interne tout en mettant en scène l'acte d'écriture. Ainsi, il se situe toujours à la limite entre illusion et démystification du processus créatif/fictionnel. Cette position rappelle la dichotomie qui s'établit dans la littérature postmoderne entre métafiction et référentialité, une opposition qu'Ana Paula Arnaut démonte en démontrant que l'œuvre postmoderne instaure

une «nouvelle force mimétique» qui consiste, d'une part, à refléter l'irréalité du réel; d'autre part, à représenter la micro-réalité de l'écrivain, c'est-à-dire l'acte créatif lui-même.¹⁶ Les conclusions d'Ana Paula Arnaut tendent vers une relation langage/réel qui serait d'ordre analogique, relevant donc d'un rapport de contiguïté et non d'une identité absolue. Voyons à présent comment José Saramago mène ce travail de représentation/démystification du processus créatif.

Souvent, l'auteur glose les mots qu'il emploie, il introduit des commentaires sur la conduite du récit et sur les codes du genre romanesque:

[...] la femme était une demoiselle, mot tombé en désuétude [...] (*L'Aveuglement*, p. 31)

Contrairement à l'affirmation erronée avancée cinq lignes plus haut que nous nous abstenons cependant de corriger in loco, puisque ce récit se situe à au moins un cran au-dessus du simple exercice scolaire [...] (*L'Autre comme moi*, p. 41)

Il est clair que l'auteur alimente l'illusion romanesque tout en la brisant; en fait, il la mine de l'intérieur en montrant ostensiblement les coulisses de sa propre écriture. Grâce à ce jeu, José Saramago fait émerger un narrateur presque palpable qui interrompt à tout moment le récit, qui s'adresse directement au lecteur et qui peut être irrévérencieux ou ironique. En tout cas, le plus souvent, ces interruptions n'ont pour but que de montrer la présence continue de quelqu'un qui construit l'histoire.

Autre marque de l'aspect autoréflexif du roman saramaguien, le recours fréquent à la mise en abyme. Dans *l'Année de la mort de Ricardo Reis*, par exemple, le fait que le personnage principal, Ricardo Reis, ait en sa possession un polar, *The god of the labyrinth*, induit la configuration policière de l'ensemble de l'œuvre. Deux autres textes saramaguïens font intervenir des mises en abyme particulièrement riches de sens: il s'agit de *Manuel de peinture et de calligraphie* et de *l'Histoire du siège de Lisbonne*, où le lecteur a directement accès à la production écrite des personnages. Dans les deux cas, la mise en abyme révèle une interrogation sur le travail d'écriture, en outre, elle suggère la présence d'autres genres dans le roman. Dans *Manuel de peinture et de calligraphie*, rédigé à la première personne, la mise en abyme montre la fiction comme un chemin possible pour ébaucher une image de soi. En

¹⁶ Cf. Ana Paula ARNAUT, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*, op. cit., pp. 219-293.

ce qui concerne l'*Histoire du siège de Lisbonne*, le livre en abyme se présente comme une nouvelle version d'une histoire déjà écrite, ce qui met en évidence l'intertextualité présente dans toute production littéraire.

Enfin, du point de vue du style, l'aspect polyphonique du roman saramaguien est montré avec ostentation; le mélange des voix et des plans énonciatifs est révélé par l'absence de ponctuation, par des changements brusques de registre de langue, par un usage particulier des déictiques, par une volonté de recréer l'oral dans l'écrit ou par le recours à des techniques variées de citation des paroles ou des pensées des personnages. En outre, la polyphonie apparaît également à travers la parodie ou le détournement de paroles étrangères. A travers ce procédé, c'est souvent le discours autoritaire qui est visé, sous ses formes les plus diverses (proverbes, propagande politique, sermons, versions officielles de l'histoire, textes sacrés, discours médiatique, etc.). On le voit, José Saramago se situe souvent dans une optique de transgression des règles de l'écrit et des pratiques instituées du récit romanesque. L'auteur semble ainsi indiquer que ce que nous tenons pour être «le roman», avec ses codes et ses règles, ne va pas de soi, et qu'en réalité la principale caractéristique de ce genre littéraire est son indéfinition et sa malléabilité.

En fait, l'écriture fait l'objet d'une réflexion constante, le rôle et les formes du roman contemporain étant interrogés dans des romans/essais où la théorie et la pratique se rejoignent dans un dialogue fructueux. Le roman élabore ainsi ses propres règles tout en s'écrivant, comme l'explique Jean-François Lyotard:

[...] un écrivain postmoderne est dans la situation d'un philosophe: le texte qu'il écrit, l'œuvre qu'il accomplit ne sont pas en principe gouvernés par des règles déjà établies, et ils ne peuvent pas être jugés au moyen d'un jugement déterminant, par l'application à ce texte, à cette œuvre de catégories connues. Ces règles et ces catégories sont ce que l'œuvre ou le texte cherchent.¹⁷

Métafiction historiographique

Dans cette dernière partie se rejoignent divers aspects déjà évoqués précédemment (mélange des genres, autoréflexivité et crise de la représentation). Tous se concentrent dans la question de l'écriture de l'histoire, fréquemment abordée par José Saramago dans son œuvre

¹⁷ Jean-François LYOTARD, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, coll. Débats, 1988, p. 31.

fictionnelle. *Histoire du siège de Lisbonne* interroge les versions de l'histoire du Portugal intégrées par la mémoire et l'imaginaire collectifs. Ce roman s'avère être une réécriture de l'historiographie officielle en tant que symbole des grands récits de légitimation ou métarécits, ainsi que les présente Jean-François Lyotard.¹⁸ L'idée est de questionner toute vérité revêtant un caractère institutionnel, en l'occurrence l'existence de l'histoire en tant que transcription fidèle d'événements tels qu'ils se seraient réellement produits. Ce roman répond donc aux critères que Linda Hutcheon attribue à la métafiction historiographique, laquelle permet une «réélaboration critique du passé» à partir du texte historique lui-même. Néanmoins, comme l'explique Linda Hutcheon, «lorsqu'il affirme que l'*histoire* n'existe pas, excepté comme texte, le Postmodernisme ne nie pas [...] que le *passé* a existé, il affirme seulement que, pour nous, son accès est totalement conditionné par la textualité».¹⁹ Cette affirmation du caractère textuel et narratif de l'histoire ne conduit pas au rejet de l'historiographie; au contraire, un dialogue s'instaure avec elle et ses mécanismes sont mis à nu, ce qui permet de formuler des doutes quant à sa fiabilité. D'ailleurs, selon Aron Kibédi Varga,²⁰ la postmodernité «ne refuse que l'histoire idéologisée et accueille au contraire les innombrables narrations du vécu qui constituent l'histoire». Cette position ambiguë, entre récupération et subversion, conduit d'ailleurs à des paradoxes, propres au postmodernisme. Ceux-ci, visibles dans la métafiction historiographique saramaguienne, conduisent Mioara Caragea à évoquer l'«attitude ambivalente» de José Saramago relativement à l'histoire, mélange d'acceptation et de négation.²¹

Dans l'*Histoire du siège de Lisbonne*, l'auteur problématise la question de l'erreur dans l'histoire²² en mettant en scène l'employé d'une maison d'édition, Raimundo Silva, en train de corriger les épreuves d'un manuel d'histoire. Or, très vite, la constatation d'erreurs dans le texte de l'historien conduit le personnage à douter non seulement du texte lui-même, mais des événements qu'il prétend relater. C'est ainsi que Raimundo Silva décide d'écrire sa propre version de l'épisode

¹⁸ Cf. Jean-François. LYOTARD, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1979.

¹⁹ Linda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, New-York and London, Routledge, 1988, p. 16 (nous traduisons).

²⁰ Cf. Aaron KIBEDI VARGA, *Le récit postmoderne*, «Littérature» n°77, Paris, Larousse/Univ. Paris-8, fév. 1990, pp. 3-22.

²¹ Mioara CARAGEA, *op. cit.*, pp. 78-81.

²² A propos de cette problématisation de l'erreur dans *Histoire du siège de Lisbonne*, cf. A. ALVES DE PAULA MARTINS, *História e ficção. Um diálogo*, Lisboa, Fim de Século, 1994.

du siège de Lisbonne, une histoire qu'il élabore comme un roman, en partant non pas de certitudes mais de la négation d'un fait avéré (le fait que les Croisés ont soutenu le roi Dom Afonso Henriques lors de la reconquête de la ville de Lisbonne sur les Maures, en 1147). A partir de là, le personnage élabore une version plausible, vraisemblable, de l'épisode du siège de Lisbonne, bien qu'elle ne prétende nullement être véridique. José Saramago pose ainsi deux principes fondamentaux: d'une part, l'étroitesse des liens entre histoire et fiction;²³ d'autre part, le fait que notre compréhension du monde n'est pas nécessairement liée à la connaissance des faits passés tels qu'ils se sont réellement produits, mais plutôt à une lecture critique de l'histoire opérée par la fiction.

Nous pouvons rapprocher le point de vue de José Saramago de celui de Paul Ricœur selon lequel le «quasi-passé de la fiction» serait un «détecteur des possibles enfouis dans le passé effectif»²⁴ étant donné qu'il met en scène, dans une quête de vraisemblance, ce qui *aurait pu* avoir lieu (et non ce qui a eu lieu). Le «monde des vérités historiques» et le «monde des vérités fictionnelles» peuvent donc se rejoindre dans un dialogue fécond que José Saramago entreprend de mettre en scène dans son œuvre romanesque où il explore de nouveaux possibles de l'histoire qui en disent long sur le passé et le présent du lecteur.

Enfin, le décentrage et la prise en compte de ce qui est «excentrique» sont également caractéristiques du Postmodernisme tel que le décrit Linda Hutcheon. Le roman saramaguien suit cette tendance en s'intéressant aux marges, à ce qui est périphérique, et en se décentrant lui-même. Ce décentrage est perceptible, d'une part, dans la position particulière du narrateur (celui-ci assume divers points de vue et focalisations, et il adopte une vision prospective, du passé vers le présent); d'autre part, dans la conduite de l'action et des personnages (le roman quitte bien souvent son premier centre pour se recentrer sur des

²³ Comme il l'affirme, «l'historien ne se limite pas à écrire l'Histoire» mais il «fait l'Histoire» et, de ce point de vue, il n'est pas si différent du romancier (J. SARAMAGO, «História e ficção», *op. cit.*, p. 18). Il rejoint ainsi Paul Ricœur qui affirme que «L'écriture de l'histoire [...] n'est pas extérieure à la conception et à la composition de l'histoire; elle ne constitue pas une opération secondaire, relevant de la seule rhétorique de la communication, et qu'on pourrait négliger comme étant d'ordre simplement rédactionnel. Elle est constitutive du mode historique de compréhension. L'histoire est intrinsèquement historio-graphie, ou, pour le dire d'une façon délibérément provocante, un artifice littéraire» (Paul RICŒUR, *Temps et récit I.L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. Points/Essais, 1983, p. 228).

²⁴ Paul RICŒUR, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. Points/Essais, 1985, p. 347.

personnages secondaires, on assiste ainsi à un bouleversement des hiérarchies à l'intérieur du roman).²⁵

Une autre forme de décentrage s'opère dans *L'Évangile selon Jésus-Christ* puisque cet évangile apocryphe propose une vision de la vie du Christ selon le point de vue de Jésus lui-même (bien qu'il y ait, dans ce roman, un narrateur hétérodiégétique). Le texte biblique est visé, tout comme le texte de l'historien, en tant que symbole des grands récits de légitimation. La subversion consiste avant tout en une parodie du Nouveau Testament et, comme l'explique Teresa Cristina Cerdeira,²⁶ c'est bien le texte, le modèle biblique, qui est attaqué. Si hérésie il y a, il s'agit de celle «qui s'approprie les syntagmes, le rythme de la phrase, la sélection du vocabulaire, du discours même du texte biblique, pour faire véritablement exploser de l'intérieur de celui-ci un autre évangile». ²⁷ D'ailleurs, le premier chapitre du roman consiste en une description d'une gravure d'Albrecht Dürer représentant la Crucifixion où abondent les jugements axiologiques, les modalisations épistémiques et les hypothèses d'interprétation basées sur les préjugés et les idées reçues du narrateur. De cette manière, José Saramago rappelle que toutes les représentations de la vie de Jésus, de quelque nature qu'elles soient, sont des versions possibles qui ne coïncident pas forcément entre elles et qui, de surcroît, sont sujettes à des interprétations diverses (et échappent, par conséquent, à leurs auteurs).

Un roman plus récent entre également en dialogue avec le texte biblique: il s'agit de *Cain*, une réécriture subversive de l'Ancien Testament. Dans ce roman, José Saramago visite littéralement, à travers les errances du héros, Cain, différents épisodes de la Genèse, de l'Exode, du Livre de Job, du Livre des Nombres, etc. Or cette exploration ne s'effectue pas toujours dans un ordre chronologique et elle fait parvenir au lecteur une version fragmentée du texte biblique. L'auteur suggère ainsi que c'est bien un texte qu'il vise et qu'il opère une lecture sélective, mettant ainsi en évidence sa liberté de lecteur. En fait, l'absence de chronologie suggère l'existence d'un seul présent qui est celui de l'écriture.

L'exploration du texte biblique conduit à une relecture critique de celui-ci; ses invraisemblances et ses aspects illogiques sont pointés du

²⁵ C'est notamment le cas dans *Le Dieu manchot* où le premier centre possible, la cour, est remplacé par le chantier du couvent de Mafra ou l'atelier où s'élabore une machine volante. Par ailleurs, dans *Histoire du siège de Lisbonne*, le récit ne se concentre pas uniquement sur la noblesse et l'histoire politique mais s'attarde sur la vie quotidienne des anonymes, sur les soldats, voire sur les ennemis (les Maures).

²⁶ Cf. Teresa Cristina CERDEIRA, «*O Evangelho segundo Jesus Cristo* ou a consagração do sacrilégio», in *O Averso do Bordado*, Lisboa, Caminho, 2000, pp. 240-252.

²⁷ Ivi, p. 242 (nous traduisons).

doigt, parfois raillés. Le narrateur se moque des aspects extravagants pourtant admis par un lecteur imprégné de culture biblique:

[...] nous allons commencer par éclaircir un malicieux doute qui pourrait être émis à propos de la capacité d'Adam à faire un enfant à l'âge de cent trente ans. A première vue, cela est impossible, si nous nous attachons uniquement aux indices de fertilité des temps modernes, mais ces cent trente ans, en cette enfance du monde, n'auraient guère représenté davantage qu'une simple et vigoureuse adolescence que même le plus précoce des Casanova désirerait pour lui-même. (*Caim*, pp. 15-16, nous traduisons)

Toutefois, ce roman, peut-être davantage que les autres, laisse apparaître le positionnement éthico-moral de l'auteur/narrateur, et en particulier son athéisme; plus qu'une relecture critique de l'Ancien Testament, l'auteur propose un jugement moral de son contenu, souvent formulé d'une façon très acerbe. Pour la première fois, une voix et un regard extérieurs, ceux d'un homme du XXI^{ème} siècle, athée, réagissent face aux épisodes racontés dans la Bible et le lecteur se trouve alors pris à parti. Cette conscience qui apparaît, en quelque sorte, comme la voix du bon sens, s'exprime à travers les commentaires du narrateur. C'est le cas dans le passage ci-dessous où les manifestations de moins en moins fréquentes de Dieu parmi les hommes sont interprétées de la façon suivante:

A présent, le seigneur se cache derrière des colonnes de fumée, comme s'il ne voulait pas être vu. A notre avis, simple observateur des événements que nous sommes, il doit avoir honte des tristes actions qu'il a commises, comme le cas des innocents enfants de Sodome, calcinés par le feu divin. (*Caim*, p. 113)

Voici, ci-dessous, la réaction du narrateur face à l'épisode du sacrifice d'Isaac:

Le lecteur a bien lu, le seigneur a ordonné à Abraham de lui sacrifier son propre fils, il l'a fait avec une déconcertante simplicité, comme quelqu'un qui demanderait un verre d'eau pour étancher sa soif, ce qui prouve que cela était, chez lui, une chose habituelle et totalement admise. La logique, le naturel, le simplement humain aurait été qu'Abraham envoyât promener le seigneur, mais ce ne fut pas le cas [...]. Cela signifie qu'Abraham, en plus d'être aussi infâme que le seigneur, était un fin menteur, prêt à tromper n'importe qui [...] (*Caim*, p. 82)

Parfois, la voix du narrateur trouve un écho complice dans celle de personnages qui s'insurgent, eux aussi, contre les actions de Dieu. C'est le cas en particulier de Caïn qui, bien qu'imparfait, possède dans le texte saramaguien de nombreuses qualités (honnêteté, courage, sens critique) et des valeurs morales qui le poussent à dénoncer les vices divins. Ce dialogue, qui fait suite à l'épisode de la Tour de Babel, laisse poindre une vague de contestation à l'égard de Dieu:

La jalousie est son grand défaut, au lieu d'être fier de ses enfants, il a préféré se laisser aller à la jalousie, il est clair que le seigneur ne supporte pas de voir les gens heureux, Tant de travail, tant de sueur, pour rien, Quel dommage, dit Caïn, cela aurait fait une très belle œuvre. (*Caïn*, pp. 89-90)

On peut donc se demander si, malgré tout, dans les romans saramaguens, il n'y a pas un centre qui se cherche, une identité bien affirmée qui se dessine (celle de l'auteur), une éthique qui se dégage, un «ordre à déchiffrer dans le chaos». ²⁸ D'ailleurs, plusieurs auteurs s'interrogent sur le caractère réellement postmoderne des romans saramaguens²⁹ et mettent en évidence l'engagement idéologique qui y est en jeu.

A propos du *Dieu manchot*, Ana Paula Arnaut évoque «l'émergence d'un narrateur idéologiquement impliqué dans la démystification de la "grandeur" de l'Histoire». ³⁰ Mioara Caragea, parle, quant à elle, à propos de ce même roman, d'un projet éthique qui consiste à «chercher derrière la présence massive et fossilisée d'un monument historique la multiplicité des vies éphémères et effacées par l'histoire de ceux qui ont contribué à son édification». ³¹ Par ailleurs, à propos de *L'Évangile selon Jésus-Christ*, Ana Paula Arnaut évoque «un narrateur davantage impliqué idéologiquement à tracer, non le parcours divin d'un Jésus faiseur de miracles, mais, au contraire, le parcours humain d'un Jésus-

²⁸ Il s'agit ici de l'épigraphe de *L'Autre come moi*.

²⁹ Nous pensons notamment à Douwe FOKKEMA qui pose, dans le titre de l'un de ses travaux, la question «How to decide whether *Memorial do Convento* by José Saramago is or not a postmodernist novel?» («Dedalus», n°1, Décembre 1991, pp. 293-302). Dans cet article, l'auteur met en évidence la volonté d'un désengagement total relativement aux idéologies et aux métarécits dans *Le Dieu manchot*. Par ailleurs, Isabel PIRES DE LIMA, dans une synthèse éclairante sur le postmodernisme, s'interroge: «Saramago pós-moderno ou talvez não» («*Quadrant*» n°15, Université Paul Valéry – Montpellier 3, 1998, pp. 215-225).

³⁰ Ana Paula ARNAUT, *Memorial do Convento. História, ficção e ideologia*, Coimbra, Fora do Texto, 1996, p. 116 (nous traduisons).

³¹ Mioara CARAGEA, *op. cit.*, p. 91.

victime». ³² Enfin, on peut remarquer la présence d'une entrée «Idéologie» dans le vademecum d'Ana Paula Arnaut figurant dans son ouvrage sur José Saramago. L'auteur y affirme que «le système de valeurs de José Saramago apparaît d'une manière évidente dans la façon dont il procède à l'utilisation subversive des grands récits, comme *La Bible* ou l'Histoire Officielle». ³³

Il nous semble, quant à nous, que les romans saramaguens constituent des unités cohérentes dont on peut dégager une morale, ou du moins un sens, une explication, guidés par les valeurs de l'auteur/narrateur. ³⁴ (Maria Alzira Seixo parle, en l'occurrence, d'«un centre d'explication fictionnelle»). ³⁵ La voix grinçante, les commentaires intempestifs et l'ironie du narrateur orientent le lecteur qui n'est plus vraiment seul face au texte mais assisté dans son interprétation. D'ailleurs, à propos de la lecture critique de l'histoire chez José Saramago, Isabel Pires de Lima affirme qu'elle a toujours «un sens contrôlé, en dernière analyse, par le narrateur omniprésent et manipulateur». ³⁶ Il est donc possible de dégager un projet idéologique saramaguin qui consisterait, globalement, à démonter les préjugés, les idées reçues et, d'une façon générale, les entraves qui pèsent sur l'imaginaire humain.

Enfin, le roman saramaguin n'est pas dépourvu d'aspects utopiques qui se manifestent à travers l'action de personnages dotés d'une grande volonté. Ceux-ci (nous pensons en particulier à H., Monsieur José ou Raimundo Silva) remettent en question leurs habitudes, leur mode de vie, afin de mener à bien des projets qui reflètent une nouvelle façon de penser la société. En outre, des personnages féminins, caractérisés par une grande lucidité, émergent tout au long de l'œuvre saramaguine. Ces figures féminines, quelque peu utopiques, jouent fréquemment le rôle de garantes de la cohésion sociale tout en étant porteuses de valeurs essentielles de bonté et d'entraide, des valeurs qui semblent faire défaut dans la société occidentale actuelle.

³² Ana Paula ARNAUT, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*, *op. cit.*, p. 175.

³³ Ana Paula ARNAUT, *José Saramago*, *op. cit.*, p. 200.

³⁴ Cf. à propos de la dimension éthique du roman saramaguin, Silvia AMORIM, *José Saramago. Art, théorie et éthique du roman*, Paris, L'Harmattan, coll. Classiques pour demain, 2010.

³⁵ Maria Alzira SEIXO, *Modernités insaisissables. Remarques sur la fiction portugaise contemporaine*, «Dedalus», n°1, Décembre 1991, pp. 303-313.

³⁶ Isabel PIRES DE LIMA, *op. cit.*, p. 224.

En guise de conclusion, nous souhaitons formuler une question: les limites d'une interprétation postmoderniste de l'œuvre saramaguienne —mises en évidence ci-dessus— ne correspondent-elles pas, en réalité, à un écueil du postmodernisme lui-même? En effet, celui-ci semble instaurer un doute généralisé: ce qui cherche à imposer un sens est suspect, de même que ce qui est idéologisé ou institutionnalisé. Le texte, en tant que structure organisée et unité de sens, est, par sa nature même, sujet à caution. D'ailleurs, le roman postmoderne présente lui-même ce caractère douteux, décelable dans ses aspects métafictionnels (en fait, l'adhésion à l'égard de l'œuvre, de la part du lecteur, est sans cesse parasitée par l'auteur lui-même). Or, cette démarche est-elle tout à fait viable? Et les grandes tendances mises en évidence ci-dessus (hybridité générique, autoréflexivité, remise en question de la référentialité de l'œuvre, recours à la parodie, expression d'une méfiance vis-à-vis des grands récits de légitimation, réfutation de l'histoire comme reflet de l'humanité en progrès, etc.) ne constituent-elles pas, en soi, et paradoxalement, une doctrine propre au postmodernisme?

En fait, davantage qu'une ruine des idéologies, n'avons-nous pas affaire à l'émergence d'un engagement idéologique d'un autre ordre et sous une forme nouvelle, propice à éviter les dangers ou l'échec que comporte toute tentative de formalisation d'un savoir? Il nous semble que l'œuvre postmoderne offre du réel une approche volontairement biaisée, sans toutefois renoncer au savoir et à la mise en évidence d'aspects fondamentaux du monde contemporain.

Fatima burlesque ou l'ombre tutélaire, autant que subversive, de Fernando Pessoa dans le postmodernisme militant de José Saramago

Bernard EMERY

S'il est une figure dont la projection est remarquable dans cette nébuleuse qu'est encore pour nous tous le postmodernisme ou la postmodernité, entendue dans un lien privilégié unissant l'Italie et Portugal, c'est bien celle de Fernando Pessoa. Tout le monde connaît l'essai d'Antonio Tabucchi, *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* (1994), autant que sa quête éperdue du maître disparu dans *Requiem*, paru la même année. José Saramago n'est pas en reste dans ce domaine, notamment, et dix ans avant Tabucchi, dans *l'Année de la Mort de Ricardo Reis* (1984). Ceci nous conduit à l'idée que celui qui a été de fait, et sans en avoir l'air, la quintessence du modernisme, par son voyage immobile dans toutes les esthétiques et toutes les audaces de son époque, pourrait être aussi un lien pour mieux comprendre la suite, en l'occurrence le postmodernisme, surtout s'il est militant, comme c'est le cas chez José Saramago.

Même miné par l'âge et par la maladie, José Saramago reste la référence majeure de la littérature portugaise la plus récente. La distinction du Nobel, en 1998, confirme ce qui sera sans doute le choix de la postérité, sans rien ajouter qu'un peu de gloriole et de clinquant, qui rejaillissent surtout sur une communauté intellectuelle, celle du monde lusophone, plus que sur le lauréat lui-même, lequel n'a pas besoin de ça pour atteindre aux fondements mêmes des problèmes de l'Humain. Le génie n'existe pas, sauf comme cas d'école dans les dissertations de rhétorique, ou comme pantin emblématique dans ce qu'on appelle aujourd'hui les médias et qui fut jadis ou cénacle ou salon. Les œuvres qui restent sont celles qui attestent, quelle qu'en soit

Fatima burlesque ou l'ombre tutélaire, autant que subversive, de Fernando Pessoa dans le postmodernisme militant de José Saramago

la facture, de la gravité ou de l'humour, de la raison ou de la folie, de la grandeur ou de la petitesse... de l'existence humaine.

C'est là que le questionnement sur le postmodernisme prend tout son sens et l'appellation peut survivre sur le modèle du romantisme, ou du modernisme, la souche mère, qu'il prolonge ou contre laquelle il s'insurge, s'il reste un message, celui de la liberté héroïque aussi bien du corps que l'esprit pour le romantisme, celui du questionnement ontologique pour le modernisme, coincé historiquement entre deux apocalypses planétaires.

Le combat essentiel de José Saramago porte sur l'asservissement, celui du corps (*L'Aveuglement*, 1995) comme celui de l'esprit (*Le Dieu Manchot*, 1982/ *L'Évangile selon Jésus-Christ*, 1991/ *Cain*, 2009) et c'est en cela qu'il rejoint le romantisme, mais dans un contexte radicalement différent, celui des terribles incertitudes, qu'il reprendrait alors plutôt au modernisme.

Et la date clé peut très bien être une fois encore 89, mais cette fois-ci 1989, l'année de la chute du Mur [de Berlin], laquelle a déterminé comme on le sait les gesticulations les plus ridicules d'une bourgeoisie affairiste enfin requinquée et surtout libérée du cauchemar communiste, dont il ne restait de fait plus que le cadavre accroché au Mur [de la honte] plus haut cité. Comme on aurait dit à l'époque de Gracchus Babeuf, initiateur du cauchemar, on pouvait enfin, et à nouveau, se remplir gaillardement les poches sans que les partageux vinsent à y redire. On connaît le résultat, qu'on appelle la crise, par un vocable si délicatement passe-partout.

Envisageons donc pour mieux centrer le débat une interview récente du vieil irréductible qu'est José Saramago, un nouvel exposé magistral comme il sait les faire, proposé au *Jornal de Letras*, de Lisbonne, en novembre 2009, à propos de son dernier roman *Cain*, paru dans le courant de cette même année. L'écrivain y fustige avec une vigueur égale les deux grandes divinités, l'une à l'autre si bien liées, qui apparemment ont parfaitement survécu à toutes les tempêtes, à savoir Ploutos et Yavhé... peut-être Allah pour le second, mais il s'agit bien du même. Écoutons Saramago, d'abord sur «l'esclavage de Dieu»:

Je dis seulement que le pire des maux, ce n'est pas que l'homme ait créé dieu, c'est qu'il en soit devenu l'esclave, après l'avoir créé. C'est incompréhensible. Et tout s'est compliqué quand est apparue une institution chargée de gérer ses intérêts supposés...¹

¹ Toutes les traductions sont de l'auteur de l'article. «Apenas digo que o mal pior não é o homem ter criado deus, é ter-se escravizado a ele depois de o criar. É

Or, cette capitulation de l'homme devant le divin a un corollaire qui lui est consubstantiel, le triomphe de Ploutos et des puissances de l'argent, ce qui ramène dès lors à la sinistre actualité de cet automne 2009:

Voyez ce qui s'est passé avec la crise. Tout le monde pensait que ce serait l'occasion d'une reconversion morale, ce qui ne s'est pas vérifié. Brecht avait raison lorsqu'il disait: «Il y a pire que de dévaliser une banque, c'est en fonder une». Nous sommes entre leurs mains...²

Et à partir de là que reste-t-il de l'espérance, celle-là même que Saramago, avec bien d'autres, a toujours voulu arracher à l'Eglise et aux religions, lesquelles n'ont cessé de la revendiquer, aussi abstraite soit-elle, comme leur propriété exclusive et qui en ont fait, si l'on peut oser le parallèle, leur meilleur fond de commerce:

—Nous reste-t-il quelque espérance? Le livre [Caïn] est un peu pessimiste...

—Pas du tout. Le livre se termine par une négation totale. Caïn nie tout. Il va jusque-là. Si c'est ma position personnelle? Oui. Je nie beaucoup de choses. Je dis souvent non.³

Mais, comme aurait dit l'autre, nier n'est pas construire, nier c'est au mieux résister, ce n'est pas, ou plus, espérer. Or, c'est dans ce grand combat apparemment perdu (?) que José Saramago rencontre aussi Fernando Pessoa, ou plutôt l'hétéronyme qui a survécu au maître, le médecin Ricardo Reis, revenu du Brésil. Latent dans ses premières œuvres, l'anticléricalisme de José Saramago avait connu déjà une expression notable dans ce que l'on peut considérer comme son œuvre de totale affirmation, premier pas essentiel vers le Prix Nobel, *Le Dieu manchot [Memorial do Convento]* (1982), une satire sans concession du système inquisitorial, ce diabolique accouplement entre la foi du Christ et le royaume chrétien. *L'Année de la mort de Ricardo Reis*, qui nous

incomprensível. E tudo se complicou quando surgiu uma instituição encarregada de gerir os seus supostos interesses...» *O valor do ser humano*, «Jornal de Letras», Out. Nov. 2009, Lisboa, p. 18.

² «Veja o que se está a passar com a crise. Toda a gente pensava que ia ser pretexto para uma reconversão moral, o que não se verificou. Brecht tinha razão: «Pior que assaltar um banco é fundar um banco». Estamos nas suas mãos...», *op. cit.*, p. 19.

³ «— Resta-nos alguma esperança? Este livro é um pouco pessimista...

— Não é nada. O livro acaba com uma negação total. Caim nega tudo. Atreve-se a isso. Se essa é a minha posição pessoal? Sim. Nego muita coisa. Digo nnao muitas vezes». *Ibid.*

intéresse ici, constitue en quelque sorte la définition d'un axe essentiel, une préparation à l'attaque frontale, qui va culminer dans *L'Évangile selon Jésus Christ*, publié en 1991, une dénonciation aussi impitoyable que fascinée⁴ d'une religion basée finalement sur le sang et sur la mort, un écho lointain de l'anathème lucrécien au siècle de la révolution des Œillets. Nous allons analyser rapidement ce moment intermédiaire où la cible désignée, avant d'être le fondateur de la secte victorieuse, est déjà un moment privilégié du point de vue de l'histoire socioculturelle du Portugal, celui des apparitions de Fatima, en 1917, et des conséquences d'un certain point de vue décisives de l'immixtion du sacré dans le politique, si l'on en juge par la longévité du salazarisme, y compris *post mortem*.

On ne doit pas perdre de vue en effet, que l'épisode de la visite du héros, Ricardo Reis, à Fatima, inclus dans une œuvre apparemment consacrée à l'un des hétéronymes de Pessoa, reste fondamentalement un pamphlet anti-salazariste, qui vise autant le régime abhorré alors dans toute la vigueur de sa jeunesse que son indéfectible soutien catholique et romain. Nous nous garderons de raconter ici les amours malheureuses de l'hétéronyme et de la jeune Marcenda, fille d'un riche notaire de Coimbra, une passade pittoresque et spirituelle, qui cohabite avec les amours charnelles et ancillaires, bien concrètes quant à elles, entre le distingué médecin et une bonne d'hôtel, là même où il se trouve logé à ce moment-là du récit, la dénommée Lydie. Deux éléments vont déterminer l'épisode de Fatima: d'une part la maladie incurable de ladite Marcenda, en réalité la paralysie de son bras, dont le seul espoir de cure reste le miracle divin, et la rupture de cette passion naissante qui découle d'une lettre que le soupirant vient de recevoir. Ainsi la quête thérapeutique de l'amour divin va-t-elle se combiner avec la quête désespérée de l'amour profane: le dernier espoir qu'a Marcenda de récupérer l'usage de son bras coïncide avec l'espoir fou de Ricardo Reis d'aller surprendre Marcenda dans le pèlerinage annuel de Fatima.

Dans un tel contexte, il n'est pas étonnant que la satire commence par une redoutable carnavalesque de la foi populaire, le grandiose "opium du peuple", englobant l'aliénation et l'aveuglement jusqu'au sacrifice suprême, avant d'atteindre aux grands classiques du genre, la simonie ecclésiastique et la récupération grandiose de ladite foi par la cohorte éternelle des marchands du temple. Eça de Queirós n'avait pas fait autre chose dans un autre contexte historique certes, avec sa très

⁴ Voir notre essai: «L'image fascinante du Nazaréen dans *L'Évangile selon Jésus Christ* de José Saramago», in *José Saramago, prix Nobel 1998*, CRELIT/UIAD, Grenoble, 1999, pp. 57-117.

fameuse et si délicieuse *Relique* (1887). Visitons-en rapidement les principaux ingrédients et épisodes.

C'est au lit, et dans une scène bien peu orthodoxe, que commence la mise en scène carnavalesque voulue par José Saramago. Ricardo Reis annonce ainsi sa pieuse décision, qui, de fait, la surprise passée, ne trompe pas un seul instant sa partenaire de débauche:

Demain je vais à Fatima. Elle pensa avoir mal compris et elle demanda. Vous allez, où? A Fatima. Je ne vous savais pas si proche de ces idées d'église, J'y vais par curiosité. Je n'y suis jamais allé... [...] Peut-être que vous rencontrerez la petite Marcenda. Qui donc? La petite Marcenda, elle a dit qu'elle allait à Fatima ce mois-ci...⁵

Le caractère douteux sinon absurde de l'entreprise n'échappe pas non plus au lecteur, et ainsi, après l'effet comique de la surprise incongrue, vient un drôle de discours sur les jeux de l'amour et du hasard:

Il n'est pas dans l'ordre naturel que je puisse la rencontrer au milieu de toute cette foule. Pourtant cela arrive. Je suis ici chez vous, et qui me l'aurait dit? Si à mon arrivée du Brésil j'étais allé dans un autre hôtel...⁶

Parti sous de tels auspices, le saint pèlerinage passe bientôt par toutes les couleurs du grotesque, en particulier lors du voyage, d'une description scrupuleusement réaliste pour ce qui est de la géographie, mais truffée de métaphores dépréciatives, comme la place d'une gare qui ressemble à un campement militaire à la veille du combat,⁷ jusqu'au zoomorphisme cocasse de l'apiculture facilement convertible dans des extrapolations infernales:

⁵ Nous citons d'après la 6^e édition: José SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, [1984], Lisboa, Caminho, 1985. «Amanhã vou a Fátima. Ela julgou ter percebido mal, perguntou, Vai aonde, A Fátima, Pensava que não fosse dessas ideias da igreja, Vou por curiosidade. Eu nunca fui... [...] Talvez encontre a menina Marcenda. Quem, A menina Marcenda, ela disse-me que ia a Fátima este mês... (*O Ano, op. cit.*, p. 304).

⁶ «Não é natural que eu a vá encontrar no meio de toda aquela multidão, À vezes acontece, aqui estou eu na sua casa, e quem mo diria a mim, se quando veio no Brasil tivesse ido para outro hotel...» (*Ibid.*).

⁷ «o largo fronteiro parecia um arraial militar em preparativos de combate» (Ivi, p. 308).

Fatima burlesque ou l'ombre tutélaire, autant que subversive, de Fernando Pessoa dans le postmodernisme militant de José Saramago

La foule était toujours plus nombreuse, comme si cela se pouvait encore. On dirait qu'elle se reproduit par scissiparité. C'est un essaim gigantesque qui se précipite vers le divin miel, bourdonne, murmure, crépite, se déplace lentement, étourdi par sa propre masse. Comment trouver quelqu'un dans cette marmite, qui n'est peut-être pas celle du Diable, mais qui brûle tout autant, pensa Ricardo Reis...⁸

On peut même se laisser aller à imaginer qu'il y a là l'inversion de la fameuse parabole du divin apiculteur, "*el divino colmenero*", chère aux baroques espagnols, cette si douce et édifiante représentation de Dieu. Pour autant, le récit continue et dans la même ligne de mire, pourrait-on dire, se développe une joyeuse carnavalesque du rite, qui, dans une époque où aussi bien le sport que les jeux télévisés sont rois, devient une compétition ridicule, une sorte de palmarès de l'assiduité religieuse:

Les pèlerins parlent des promesses faites, se disputent la première place au nombre des pèlerinages réalisés, il y en a même qui déclarent, et c'est peut-être vrai, qu'ils n'en n'ont manqué aucun dans les cinq dernières années...⁹

En fait, ce quotidien vulgaire et ludique renvoie à une forme de jeu, celui qu'a tenté, sans doute dans un moment d'égarement pour un esprit aussi fin, Ricardo Reis lui-même en se lançant dans cette étrange loterie de Fatima, où l'hypothétique gros lot eût été Marcenda. On se souviendra toutefois que l'orthonyme Pessoa était un grand amateur de farces, dont la plus énorme, montée avec son complice britannique, le sulfureux Crowley, combinait mystification divinatoire et mise en échec de la police.

De facture plus classique est la suite comique du tableau, puisqu'on y reprend la recette infallible du chant désaccordé, grinçant, en sus d'être pleurnichard et délibérément cacophonique.

On entend des cantiques qui sonnent faux, les voix aiguës des femmes montent comme une infinie lamentation, une déploration sans larmes, et les hommes, qui la plupart du temps ne savent pas le texte, accentuent les

⁸ «A multidão cresceu, se é possível, parece reproduzir-se a si mesma, por cissiparidade. É um enxame negro gigantesco que veio ao divino mel, zumbe, murmura, crepita, move-se vagarosamente, entorpecido pela sua própria massa. É impossível encontrar alguém neste caldeirão, que não é o de Pêro Botelho, mas queima, pensou Ricardo Reis...» (Ivi, p. 314).

⁹ «Os romeiros falam de promessas, disputam sobre quem leva primazia no número de peregrinações, há quem declare, talvez falando verdade, que nos últimos cinco anos não faltou uma...» (Ivi, p. 307).

syllabes toniques seulement pour accompagner, une sorte de basse continue...¹⁰

Mais cette mise en scène carnavalesque va culminer avec l'utilisation d'un des plus anciens moyens de la diégétique, l'imaginaire du rêve. Comme on le sait, le rôle du rêve en littérature est très diversifié, depuis le songe physiologique qui est rarement gratuit et qui entraîne avec lui la dramatisation ou l'angoisse, jusqu'au rêve esthétique, décoratif, qui autorise, entre autres choses, les vastes facilités de la parodie et même la subversion du motif par la totale liberté de construction. C'est le cas ici, sur le thème de la rédemption amoureuse, féroce transposition de la rédemption religieuse. Ainsi se trouve-t-il que Ricardo Reis s'endort dans le train, qui le conduit à Fatima, et qu'apparaît soudain Marcenda, comme on pouvait s'y attendre: «Ensuite l'imagination construit une scène, un épisode dont Marcenda est le principal personnage. Il la voit agenouillée, les mains jointes...»¹¹

Puis voilà qu'apparaît la statue de la Vierge, portée selon le rituel immémorial de Fatima et de tous les sanctuaires mariaux. Mais aucun miracle ne se produit pour la malheureuse Marcenda, ce qui suscite la réflexion désabusée de Ricardo Reis, ou du narrateur, le saura-t-on jamais, des deux sans doute: «femme de peu de foi». Pourtant, ce que ne peut la Vierge, le médecin Reis le fait, devenu dès lors un excellent thaumaturge:

...Ricardo Reis s'approche alors. Marcenda s'était relevée, résignée, et lui la touche sur le sein du majeur et de l'index, là tout près du cœur. Il n'en fait pas plus: Miracle, miracle, crient les pèlerins, oubliant leurs propres maux. Le miracle des autres suffit...¹²

Et l'amour est beaucoup plus fort que la foi. C'est la première et grande leçon, totalement profane et profanatrice. Mais le terrain n'est pas sûr, c'est l'instabilité bien connue du rêve, pour ne pas dire son

¹⁰ «Ouvem-se cânticos desafinados, as vozes agudas das mulheres soam como uma infinita lamúria, um choro ainda sem lágrimas, e os homens, que quase nunca sabem as palavras, acentuam as sílabas toantes só a acompanhar, espécie de baixo-contínuo...» (Ivi, p. 310).

¹¹ «Depois constrói na imaginação uma cena, um lance de que Marcenda é principal figura, vê-a ajoelhada, de mãos postas...» (Ivi, p. 308).

¹² ...então Ricardo Reis aproxima-se, Marcenda levantara-se, resignada, é então que ele lhe toca no seio com os dedos médio e indicador, juntos do lado do coração, não foi preciso mais, Milagre, milagre, gritam os peregrinos, esquecidos dos seus próprios males, basta-lhes o milagre alheio... (*ibid*).

Fatima burlesque ou l'ombre tutélaire, autant que subversive, de Fernando Pessoa dans le postmodernisme militant de José Saramago

incohérence. L'épilogue n'échappe pas à la règle, tout ceci s'écroule dans le grotesque de la pantomime:

...[les pèlerins] affluent maintenant, arrivant en masse ou portés par leur démarche hésitante, les estropiés, les paralytiques, les phthisiques, les blessés, les frénétiques, les aveugles. C'est la foule toute entière qui entoure Ricardo Reis, implorant une nouvelle miséricorde, et Marcenda, derrière toutes ces têtes qui hurlent, fait des signes de ses deux bras levés et disparaît, créature ingrate, elle a eu ce qu'elle voulait et elle est partie...¹³

Notons que du point de vue diégétique le romancier s'ouvre la possibilité de matérialiser la rencontre si désirée, et si impossible dans la trame littéraire comme dans la vraisemblance du récit. Par ailleurs, du point de vue idéologique, il trouve ainsi un bon moyen d'attaquer de front le mensonge sans recourir à la mise en scène d'un faux miracle, avec tout ce que cela inclut comme danger de faiblesse et d'inefficacité dialectique. Outre la subtilité de l'imaginaire, le rêve dans le train, chose naturelle que tout un chacun peut facilement expérimenter, il ne se passe donc rien, rien non plus au moment de passage réel et rituel de la statue de la Vierge, ce qui permet ce commentaire sarcastique, la dernière banderille, la plus acérée:

La Vierge était sortie de la chapelle bien disposée à faire quelques miracles, et elle trouva les fidèles bien agités, en lieu et place des buissons tremblants des lumignons. Dans ces conditions, ce n'est pas possible. Qu'ils reviennent l'an prochain.¹⁴

Dans un contexte structuré dès le début sous le signe de l'amour sacrilège, il n'est étonnant de voir apparaître le second grand cheval de bataille de l'anticléricisme, celui de la simonie et par delà celui de l'invasion généralisée des choses saintes, ou réputées telles, par l'esprit du lucre, par le commerce, par la publicité... La veine est infinie et va permettre à Saramago de justifier pleinement, dans son raisonnement

¹³ «agora [os peregrinos] afluem, trazidos de roldão ou vindos por seu difícil pé, os aleijados, os paralíticos, os físicos, os chagados, os frenéticos, os cegos, é toda a multidão que rodeia Ricardo Reis, a implorar uma nova misericórdia, e Marcenda, por trás da floresta de cabeças uivantes, acena com os dois braços levantados e desaparece, criatura ingrata, achou-se servida e fois-se embora...» (*ibid*).

¹⁴ «Saiu a Virgem da sua capela com tão bom ânimo de fazer alguns feitos milagrosos, e achou os fiéis instáveis, em vez de ardentes sarças trémulas lamparinas, assim não pode ser, voltem cá para o ano». (Ivi, p. 319).

pour le moins, l'amalgame des deux tromperies et aliénations planétaires, celle de la religion et celle de la bourse. Qu'il nous suffise, en guise de hors d'œuvre, de rappeler ici la joyeuse épiphanie qui s'ouvre au regard ébahi de Teodorico, le héros à rebours de *La Relique* d'Eça de Queirós, plus haut citée:

Ce fut, dans mon esprit de licencié, comme une fenêtre qui se serait ouverte et par laquelle le soleil serait entré! Je découvris brusquement, sous cette forte lumière, la vraie nature de toutes ces médailles, scapulaires, eaux bénites, fragments, cailloux, pailles que j'avais considérés jusque là comme des déchets ecclésiastiques oubliés par le balai de la Philosophie! Ces reliques étaient des valeurs sûres! Elles en avaient l'omnipotence! Pour un débris d'argile, on recevait une pièce d'or!... Soudain illuminé, je commençai insensiblement à sourire, les mains appuyées sur la table comme sur le comptoir d'un magasin...¹⁵

Mais ici, postmodernisme oblige, l'exploitation honteuse des âmes simples et croyantes commence par un détour obligé en matière d'aliénation mentale, celui de la publicité, laquelle, à y bien regarder, est de la même nature que la propagande religieuse, mais beaucoup plus pernicieuse, car fondée sur la stupidité mercantile, sur le crétinisme le plus virulent jamais inventé au service de la cupidité. Pour que l'effet soit plus réussi encore, il s'agit d'une publicité aérienne qui allie le bleu marial de l'azur céleste à l'osmose de l'élévation, principe moteur essentiel du sanctuaire. Voici la description de l'étrange visiteur aérien qui surgit au dessus des têtes:

Là haut, traçant un vaste cercle, un avion lançait des prospectus, s'agissait-il de prières à entonner en chœur, de messages de Dieu, Notre Seigneur, qui s'excusait sans doute de ne pas pouvoir venir aujourd'hui...¹⁶

¹⁵ «Foi, no meu intelecto de bacharel, como se uma janela se abrisse e por ela entrasse o sol! Vi inesperadamente, ao seu clarão forte, a natureza real dessas medalhas, bentinhos, águas, lascas, pedrinhas, palhas, que eu considerava até então um lixo eclesiástico esquecido pela vassoura da Filosofia! As relíquias eram valores! Tinham qualidade onipotente de valores! Dava-se um caco de barro — e recebia-se uma rodela de ouro!... E, iluminado, comecei insensivelmente a sorrir, com as mãos encostadas à mesa como a um balcão de armazém...» Nous citons d'après la 9^e édition, José Maria EÇA DE QUEIROS, *A Relíquia* [1887], Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 256.

¹⁶ «Lá em cima, traçando um vasto círculo, um avião lançava prospectos, seriam orações para entoar em coro, seriam recados de Deus Nosso Senhor, talvez desculpando-se por não poder vir hoje...» (*O Ano...., op. cit.*, p. 312).

Le mélange explosif entre le grotesque désacralisant, où l'on a soin de conserver y compris la dimension physique de la transcendance, celle de la descente vers l'humanité et de l'élévation de celle-ci, et l'aspect le plus dégradant et avilissant du mercantilisme, est sans aucun doute une trouvaille. Mais pour renforcer cet effet destructeur, José Saramago imagine un subterfuge diégétique, au demeurant profondément significatif et pertinent à divers niveaux, celui qui consiste à faire de Ricardo Reis la bonne âme qui permettra aux analphabètes, nombreux dans l'assistance, d'avoir accès au message si obligeamment envoyé du ciel:

...l'homme habillé de gros drap interrogea Ricardo Reis, trouvant qu'il avait l'air de quelqu'un sachant lire, Hé, Monsieur, qu'est-ce que ça dit ce truc-là, et Ricardo Reis de répondre, C'est une réclame de Bovril, le questionneur eut un regard de doute, il hésita, ne sachant pas s'il devait demander ce que c'était que ce bovril, puis il plia le bout de papier en quatre et le mit dans sa poche...¹⁷

Rappelons ici que le Bovril est un élixir fortifiant et miraculeux, inventé par l'écossais John Lawson Johnston en 1886. C'est un dérivé de sang de bœuf (bo = boeuf et vril = fluide électrique), qui eut un grand succès mondial. De plus, ce mot inconnu de l'homme au costume de gros drap, représentant le Portugal profond, accentue dans sa respectueuse et religieuse ignorance la symbolique négative du bovidé, que Flaubert avait si habilement choisie, et immortalisée, dans le choix du patronyme des époux Bovary. Dans le même ordre d'idées, la consonance bovine par le bœuf lui-même produit des allusions malsonnantes sur les effets eux-mêmes du produit, surtout si l'on se place dans un contexte où la motivation de certains actes n'est jamais que le fameux mal d'amour. Les suggestions allant dans ce sens ou dans celui des amalgames incongrus ne manquent dans la suite du passage:

...dommage qu'ils n'aient pas mis sur le prospectus la publicité parue dans les journaux, beaucoup plus convaincante, où l'on voit un médecin à barbe et une patiente en combinaison, avec ce texte: si vous aviez pris du

¹⁷ «...um homem vestido de sarrubeco pergunta a Ricardo Reis, achou-lhe ar de quem sabe ler. Que é que diz aqui, ó senhor, e Ricardo Reis responde, É anúncio do Bovril, o perguntador olhou desconfiado, hesitou se devia perguntar que bovril era esse, depois dobrou o papel em quatro, meteu-o na algibeira da jaqueta...» (Ivi, pp. 312-313).

Bovril vous n'en seriez pas là, or à Fatima il y a beaucoup de gens dans un état bien pire.¹⁸

Cette entrée en matière pittoresque est suivie d'un tableau aux lignes plus classiques, déjà utilisé par Eça de Queirós, celui de la nuée sauvage des marchands du temple... et autres vendeurs d'objets pieux de toutes sortes. L'humour acide de José Saramago trouve facilement de quoi s'exercer dans la vaste panoplie des "souvenirs de plage ou du Mont Saint-Michel", du style exécrationnel que l'on sait, transposé ici dans le genre religieux, de préférence béni.

Mais le pire, car cela offense la paix des âmes et perturbe la quiétude du lieu, ce sont les marchands ambulants, fort nombreux, hommes et femmes, Ricardo Reis se garde bien de passer à proximité, car en un clin d'œil il va recevoir en pleine figure une insupportable bordée de cris, voyez comme c'est pas cher, et bien béni avec ça, l'image de Notre-Dame sur des plateaux, ou alors sculptée, des brassées de rosaires, des crucifix en veux-tu, en voilà, des médaillons par milliers, de sacrés cœurs de Jésus, des saintes véroniques, et toutes les fois que l'ordre chronologique le permet, les trois petits bergers, les mains jointes, agenouillés...¹⁹

Il joue aussi sur le mélange anarchique et scandaleux des espèces, une foi qui peut être sincère et justifiée en quelque sorte par la souffrance, laquelle vient se noyer au milieu d'un flot indécent d'escroqueries les plus éhontées, étalant toute leur obscénité. La conclusion est tirée sous le signe abominable du Bovril, ainsi de retour, implacable, sans rémission:

Ce joyau précieux [le sanctuaire] resplendit de mille feux, ceux de la souffrance pour laquelle ne reste que l'espoir de venir ici tous les ans, espérant que son tour viendra, ceux de la foi qui en ce lieu est sublime et multiplicatrice, ceux de la charité en général, ceux de la réclame pour

¹⁸ «...pena foi não terem posto no prospecto o desenho daquele anúncio do jornal, muito mais convincente, com o doutor de barbicha e a dama doentia, em combinação, Se tivesse tomado Bovril não estava assim, ora aqui em Fátima não faltam pessoas em pioríssimo estado» (Ivi, pp. 314-315).

¹⁹ «Mas o pior de tudo, porque ofende a paz das almas e perturba a quietude do lugar, são os vendilhões, pois são muitos e muitas, livre-se Ricardo Reis de passar por ali, que num ápice lhe meterão à cara, em insuportável gritaria, Olhe que é barato, olhe que foi benzido, a imagem de Nossa Senhora em bandejas, em esculturas, e os rosários são aos molhos, e os crucifixos às grosas, e as medalhinhas aos milheiros, os corações de Jesus e verónicas, e sempre que a cronologia o permite, os três pastorinhos de mãos postas e joelhos pé-terra...» (Ivi, p. 317).

Bovril, ceux de l'industrie des bondieuseries et autres objets du genre, ceux de la quincaillerie, ceux de l'estampage et du tissage, ceux des buvettes, ceux des objets trouvés, au propre comme au figuré...²⁰

Mais le pèlerinage cocasse, d'amour et de guérison, avec tous ses travers et ses illusions, prend une autre dimension que celle de la farce ou du pamphlet, lorsqu'entrent en scène certaines figures mythologiques, aussi bien païennes que chrétiennes. On entre alors dans un univers tragique, comme la vision que José Saramago a depuis toujours du christianisme, laquelle se confirmera plus encore dans *L'Évangile selon Jésus Christ* à venir. Tout commence en fait, avant même le voyage, par un excursus très littéraire, mais topographiquement exact pour qui habite le Bairro Alto de Lisbonne,²¹ à savoir l'allusion à Adamastor, le grand vaincu de l'amour selon Camões. On assiste en effet à une belle scène de reconnaissance et de solidarité dans le malheur, lorsque Ricardo Reis vient d'ouvrir la lettre de rupture de la jeune Marcenda:

Il va jusqu'à la fenêtre, la lettre toujours à la main, il voit le géant Adamastor, et les deux vieux assis à l'ombre de la statue et il se demande à lui même si cette désillusion ne serait une représentation de sa part, un mouvement théâtral...²²

Or, c'est bien ce "mouvement théâtral" qui va motiver le voyage, absurde d'un point de vue rationnel, et lui donner peu à peu une connotation beaucoup plus noire, sinon tragique, pour ce qui n'est au demeurant qu'une fougade. Cet infléchissement apparaît quelques pages plus loin, toujours à propos d'Adamastor, dont la pétrification n'est plus la gloire statuaire des places publiques, mais, comme à l'origine du mythe, la matérialisation de la "tromperie et de la déception", de la parole impuissante...

²⁰ «Esta preciosa jóia [o santuário] resplandece por muitos lumes, os do sofrimento a que não resta mais esperança do que vir aqui todos os anos a contar que lhe chegue a vez, os da fé que neste lugar é sublime e multiplicadora, os da caridade em geral, os da propaganda do Bovril, os da indústria de bentinhas e similares, os da quinquilharia, os da estampagem e da tecelagem, os dos comes e bebes, os dos perdidos e achados, próprios e figurais...» (*ibid*).

²¹ Rappelons que le docteur Reis occupe un appartement qui jouxte la petite place où se trouve la statue du géant terrassé des *Lusiades*.

²² «Vai à janela, ainda com a carta na mão, vê o gigante Adamastor, os dois velhos à sentados sombra dele, e a si mesmo pergunta se este desgosto não será representação sua, movimento teatral...» (*O Ano, op. cit.*, p. 296).

...Adamastor est là qui ne parvient pas à se libérer du marbre où l'ont enfermé la tromperie et la déception, transformé en rocher de chair et d'os, la langue pétrifiée...²³

Ancrée dans cette veine de la tragédie de l'amour, et même si elle est très exagérée dans le contexte badin où elle naît, l'allusion permet en fait, dès lors qu'il va s'agir de Fatima, un développement vers la tragédie de la foi, le but véritable de la construction diégétique et de ses enchaînements.

Au détour du voyage et de son aspect comique, l'auteur a placé une scène d'une toute autre portée, même si elle est plausible pour des marcheurs endurant le soleil, la soif et la chaleur, à savoir la mort, au bord de la route, de l'un des pèlerins:

Dans un virage il y a un rassemblement de personnes sous un arbre, on entend des cris, des femmes s'arrachent les cheveux, on voit un homme étendu par terre. L'autocar ralentit pour que les passagers puissent apprécier le spectacle, mais Ricardo Reis dit, puis crie au chauffeur, Arrêtez, laissez-moi voir ce qu'il y a, je suis médecin...²⁴

Or, le médecin Ricardo Reis ne peut que constater le décès du malheureux qui gisait sous l'arbre. Et très vite les témoignages affluent pour raconter qui était le défunt et faire un bref récit de sa vie. Il apparaît qu'il vient de mourir d'une étrange et très redoutable maladie qui pourrait s'appeler l'entêtement dans la foi. Ceux qui le connaissaient ajoutent par exemple:

Il était déjà très malade, il aurait dû rester chez lui, mais il s'est obstiné, il a menacé de se pendre à une poutre de la cuisine si on ne le laissait pas venir, et il est venu mourir loin de chez lui, personne n'échappe à son destin.²⁵

²³ «...aqui está Adamastor que não consegue arrancar-se ao mármore onde o prenderam engano e decepção, convertida em penedo a carne e o osso, petrificada a língua...» (Ivi, p. 298).

²⁴ «Numa volta da estrada está um ajuntamento debaixo duma árvore, ouvem-se gritos, mulheres que se arrepelam, vê-se um homem deitado no chão. A camioneta abranda para que os passageiros possam apreciar o espectáculo, mas Ricardo Reis diz, grita para o motorista, Pare aí, deixe ver o que é aquilo, eu sou médico...» (Ivi, p. 310-311).

²⁵ «Ele já vinha muito doente, devia era ter ficado em casa, mas ateimou, disse que se enforcava na trave da cozinha se o deixássemos, assim veio a morrer longe, ninguém foge ao seu destino». (Ivi, p. 311).

L'occasion est trop belle, dans l'esprit du narrateur double, Ricardo Reis Pessoa, qui prête ses yeux au lecteur pour qu'il voie la scène, et José Saramago qui l'imagine et la décrit, toujours présent comme on le sait par ses interventions, pour ne pas manquer de s'emparer d'une autre scène macabre restée fort célèbre dans les annales bibliques, celle de Lazare, frère de Marthe et de Marie. Sur le modèle de ce qui s'est passé avec Marcenda, jamais vue mais parfaitement imaginée en rêve, une autre scène vient à se superposer à la première, sous l'arbre au pauvre mort:

Et si ce vieux s'appelait Lazare, et si Jésus Christ apparaissait sur cette route, en visite à la Grotte d'Iria pour voir les miracles, il comprendrait immédiatement, fruit de sa vieille expérience, il se fraierait un passage au milieu des badauds, puis demanderait à l'un d'entre eux qui a résisté: Vous savez à qui vous parlez? Et s'approchant de la vieille qui n'arrive pas à pleurer,²⁶ il lui dirait, Laisse donc, je m'en occupe, il fait deux pas en avant, se signe, singulière prémonition que la sienne, pour nous qui savons, puisqu'il est là et qu'il n'a pas encore été crucifié, et il clame, Lazare, Lève-toi et marche, et Lazare se releva, un de plus, embrasse son épouse, qui enfin réussit à pleurer, et tout redevient comme c'était avant, quand bientôt arrivera l'ambulance avec les brancardiers et les autorités pour enlever le cadavre, il y aura quelqu'un pour s'interroger, Pourquoi cherchez-vous un vivant parmi les morts, et ils diront encore, Il n'est pas là, il a ressuscité. Dans la Grotte de Iria, malgré bien des efforts, on n'a rien fait qui y ressemble...²⁷

Après tout le Seigneur n'est-il pas ici sur ses terres, dans son jardin privilégié. Et de fait les derniers mots du récit, d'une pure perfidie bien évidemment, ne sont pas l'essentiel. La vérité de fond se trouve ailleurs. En effet, la nature tragicomique du passage ne laisse guère de doutes sur

²⁶ Il s'agit de l'épouse du mort.

²⁷ «E se este velho se chamasse Lázaro, e se aparecesse Jesus Cristo na curva da estrada, ia de passagem para a Cova da Iria a ver os milagres, e percebeu logo tudo, é o que faz a muita experiência, abriu caminho pelo meio dos basbaques, a um que resistiu perguntou, Você sabe com quem está a falar, e aproximando-se da velha que não é capaz de chorar, disse-lhe, Deixa que eu trato disto, dá dois passos em frente, faz o sinal da cruz, singular premonição a sua, sabendo nós, uma vez que está aqui, que ainda não foi crucificado, e clama, Lázaro, levanta-te e caminha, e Lázaro levantou-se do chão, foi mais um, dá um abraço à mulher, que enfim já pode chorar, e tudo volta ao que foi antes, quando daqui a pouco chegar a carroça com os maqueiros e a autoridade para levantarem o corpo não faltará quem lhes pergunte, Por que buscais o vivente entre os mortos, e dirão mais, Não está aqui, mas ressuscitou. Na Cova da Iria, apesar de muito se esmerarem, nunca fizeram nada que se parecesse». (Ivi, p. 312).

son interprétation. Ce qui est en jeu c'est le concept fondamental de l'idéologie de José Saramago, celui de l'aveuglement, frein immonde et constant de tout progrès de l'humanité, l'aveuglement, le mot clé que l'on va retrouver dans l'œuvre la plus profonde et la plus noire de la (post)modernité, *Essai sur l'aveuglement* (1995), laquelle renvoie évidemment à son contraire, la lucidité, le motif central d'un autre roman, plus récent, *Essai sur la lucidité* (2004), lequel d'ailleurs se termine une fois de plus sur une tonalité pessimiste et même, jusqu'à un certain point, désespérée.

Rappelons, au passage, que le va-et-vient constant entre le dogmatique et le sarcastique donnera lieu à une reprise impitoyable du thème lazarusien de la résurrection, et ce dans *L'Évangile selon Jésus Christ*. La chute est plus impitoyable encore, puisque c'est la femme l'éternelle soumise, sous les traits de Marie Madeleine, laquelle s'adresse ainsi à Jésus, le jeune thaumaturge tout auréolé de son succès, le prenant par l'épaule: «Personne dans la vie n'a commis autant de péchés pour qu'il mérite de mourir deux fois, alors Jésus baissa les bras et sortit pour pleurer».²⁸

Pour le romancier, le christianisme n'apporte pas la vie et l'amour, comme il le prétend, mais plutôt la mort et le sang versé partout, à travers le sacrifice, le martyre des premiers chrétiens,²⁹ et, plus tard, les innombrables massacres qui seront commis au nom de cette religion triomphante. Il s'agit pour José Saramago du paradigme de la religion de la mort, à laquelle s'ajoute, selon lui, un autre type de mort, la mort de l'esprit, sa dramatique abdication, sa faillite, son tragique naufrage. C'est là bien sûr la position d'un athée convaincu, mais toujours d'un athée respectueux du sacré, et dans une large mesure fasciné par l'aura des choses dites saintes et de celui qui les incarne.³⁰ Il n'est jamais facile de toucher à l'imaginaire de l'homme.

Les leçons que l'on peut tirer de tout cela pour tenter de caractériser le postmodernisme, s'il est caractérisable, sont de plusieurs ordres. Du point de vue de l'esthétique, du traitement de la matière littéraire, on

²⁸ «Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes, então Jesus deixou cair os braços e saiu para chorar». Nous citons d'après la première édition, José SARAMAGO, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Lisboa, Caminho, 1991, p. 428.

²⁹ Rappelons la fameuse énumération de quatre pages, par ordre alphabétique, des premiers morts du christianisme, une véritable panoplie d'horreurs (*O Evangelho...*, *op. cit.*, pp. 381-385).

³⁰ Cf. Bernard EMERY, «L'image fascinante du Nazaréen dans *L'Évangile selon Jésus Christ* de José Saramago», in *José Saramago, prix Nobel 1998*, CRELIT/UIAD, Grenoble, 1999, pp. 57-117.

retrouve donc tout d'abord et au premier plan le très vieux principe de l'imitation, non plus de formes rhétoriques ou dramatiques *stricto sensu*, mais de formes d'esprit, d'approche technique, de mises en abyme. Dans d'autres cas, on usera volontiers du palimpseste, comme par exemple dans *Le Dieu manchot*. D'ailleurs, que peut-il rester à inventer, au sens premier de ce qui n'aurait pas été encore dit?

Mais ce n'est pas là dans la variance des formes que se trouve la vérité, s'il y en a une du postmodernisme, c'est bien entendu dans le domaine de la pensée. Ainsi, l'habile et plaisant détour par Pessoa ne parvient-il pas à cacher la vraie difficulté, qui est celle de l'effondrement de tout le substrat idéologique. Dès lors ce n'est plus, et sans doute provisoirement, *Levantado do Chão* qui est porteur de futur, mais plutôt *L'Etranger* (cf. Levi-Strauss, «votre monde ne m'intéresse plus!») ou même le *Voyage au bout de la nuit*, malgré le gouffre idéologique qui se cache derrière, lui aussi d'ailleurs totalement (?) suranné. Qu'est ce qui va être porteur, dès que l'on s'intéresse au tronc et non à la luxuriance des feuillages? D'où le questionnement final qu'il faut envisager.

Derrière le modernisme, il y a tout le foisonnement des idées et des utopies, dont la principale a disparu. Qu'en est-il d'une esthétique qui en serait réduite à la mondialisation galopante de la pensée unique? Les pleurnichages hypocrites sur le réchauffement de la planète ou même sur les faillites des banques ne constituent en aucun cas un fond d'Humanité semblable à celui qui a fait la force des grandes œuvres du XX^e siècle, lesquelles portaient vaille que vaille une espérance, qui n'était justement pas celle des religions. Cette Fatima à rebours, libéraire par les idées et délicieusement iconoclaste par la figure de son protagoniste, pose donc une question de fond au postmodernisme, s'il existe ou s'il doit exister, quelles sont les nourritures célestes ou terrestres qui vont nourrir son imaginaire?

Nous avons choisi volontairement la rencontre entre Saramago et Pessoa, car elle est d'abord une extrapolation idéologique. Elle met certes en évidence le jeu constant de l'imitation et du palimpseste, mais elle répond également à un autre grand problème du postmodernisme, qui n'est pas simplement la lourdeur toujours plus grande d'un héritage nécessairement surabondant, à la fois contraignant et tentateur, mais la faillite terrible, on serait tenté de dire tragique, des idéologies et tout simplement de la pensée.

Le néo-réalisme croyait encore, vaille que vaille, à la justice (sociale), sinon à la Révolution, à quoi peut donc croire le postmodernisme? C'est toute la question, plus encore pour de vieux militants, objectivement orphelins de l'Idée. Question sous-jacente:

peut-il y avoir une (bonne) littérature sans un minimum d'idéologie, fût-elle habilement cryptée? L'esthétisme est par essence bourgeois et réactionnaire, au sens strict de ces deux termes. C'est le procès de Madame Bovary qui est révélateur, pas vraiment le roman lui-même, aussi bon soit-il, puisque l'auteur tue lâchement, pitoyablement, sa révoltée. Le MLF est encore loin, même si Emma criant «J'ai un amant!», a brandi l'étendard de la révolte, pour une bonne part à l'insu de l'auteur. La graine est là pourtant...

Si donc le postmodernisme est une esthétique creuse de subtile imitation, il passera comme une mode anodine, s'il est un questionnement de fond, malgré les brouillards, le nihilisme des faillites et le soulagement des restaurations faciles, il marquera vraiment les générations futures de son empreinte, de sa marque, de son authenticité intellectuelle.

Notices Biographiques

Barbara Aiosa-Poirier est actuellement doctorante et ATER au département d'Italien de l'Université Stendhal, Grenoble 3 et membre du GERCI (Groupe d'Etude et de Recherche sur la Culture Italienne). Son travail de recherche porte sur l'analyse des rapports entre l'œuvre narrative d'Antonio Tabucchi et les arts figuratifs.

Silvia Amorim est Maître de Conférences à l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3. Elle a soutenu, en 2004, une thèse sur l'œuvre romanesque de José Saramago qui, remaniée et enrichie, a donné lieu à l'ouvrage *José Saramago. Art, théorie et éthique du roman* (Paris, L'Harmattan, 2010). Elle a publié une vingtaine d'articles précédés de communications et fait partie, en tant que membre associé, de l'équipe de Linguistique du Centre de Recherche en Linguistique, Littérature et Civilisation Romanes de l'Université Paris 8 (E.A. 1570). Elle est également membre associé du CREPAL (Centre de Recherche sur les Pays Lusophones, E.A. 3421) de l'Université Paris 3 et membre permanent du LAPRIL (Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire Appliquées à la Littérature, E.A. 4198) de l'Université Bordeaux 3.

Pierpaolo Antonello è Senior Lecturer in letteratura italiana contemporanea all'Università di Cambridge e Fellow del St John's College. Si interessa inoltre di cinema, storia intellettuale e teoria letteraria. Tra le sue pubblicazioni: *Science and Literature in Italian Culture: From Dante to Calvino* (Oxford: Legenda, 2004), curato con Simon Gilson; *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia e tecnica nella letteratura italiana del Novecento* (Florence: Le Monnier, 2005); *Imagining Terrorism: The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy, 1969-2009* (Oxford: Legenda, 2009), curato con Alan O'Leary; *Postmodern impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture* (Oxford; Peter Lang, 2009), curato con Florian Mussgnug. Assieme a João Cezar de Castro Rocha ha pubblicato una lunga intervista con l'antropologo francese René Girard: *Les origines de la culture* (Paris: Desclées de Brouwer, 2004), tradotto in dieci lingue. È curatore assieme a Robert Gordon della collana «Italian Modernities» edita da Peter Lang.

Ana Paula Arnaut est née le 12 juin 1964. Elle a obtenu son doctorat à l'Université de Coimbra, où elle enseigne la littérature portugaise contemporaine. Elle a publié, entre autres livres, *Memorial do Convento – História, ficção e ideologia* (1996), *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne-máscaras de Proteu* (2002), *José Saramago* (2008), *António Lobo Antunes* (2009). Elle a également publié des articles dans plusieurs revues nationales et internationales.

Remo Ceserani è stato professore di letterature comparate all'Università di Bologna fino al 2006. Successivamente ha tenuto corsi all'ETH di Zurigo, a Stanford e all'Università di São Paulo. Ha pubblicato saggi sui treni in letteratura, sul postmoderno e altri argomenti. Ha curato, insieme con Mario Domenichelli e Pino Fasano, un grande *Dizionario dei temi letterari* in tre volumi (Torino, UTET, 2007). Tra i libri recenti *Convergenze*, sui rapporti fra la letteratura e le altre discipline, Milano, Mondadori-Pearson, 2010, *L'occhio della Medusa. Letteratura e fotografia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino, 2012 (con Giuliana Benvenuti). Imminente: *L'uomo, i libri e altri animali*, scritto con l'etologo Danilo Mainardi (Bologna, il Mulino). Interviste recenti sono apparse in «Studi culturali», «Italian studies», «L'immaginazione», «Transpostcross» e «Romance Sphere». È socio corrispondente dell'Accademia delle scienze di Torino. Di recente ha ricevuto il Premio Feltrinelli dell'Accademia dei Lincei per la letteratura europea. Sito-web: www.ceserani.com

Eleonora Conti insegna Italiano e Latino al Liceo Classico “E. Torricelli” di Faenza (RA). Italianista di formazione, si è laureata a Bologna e ha conseguito D.E.A. e Dottorato di ricerca a Paris IV-Sorbonne. Fondatrice e redattrice della rivista «Bollettino'900» (Università di Bologna). Membro dell'ELCI - Équipe Littérature et Culture Italiennes E. A. 1496, Université Paris-Sorbonne. Ha curato il carteggio: Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Giuseppe Raimondi (1918-1966)*, Bologna, Pàtron, 2004. Autrice di numerosi saggi, note e recensioni su Ungaretti, Tabucchi, Savinio, Bontempelli e narrativa italiana contemporanea su riviste – tra cui «Allegoria», «Filologia e Critica», «Incontri», «Intersezioni», «Italianistica», «Revue des Études Italiennes», «Il verri» – e in volumi miscelanei.

Paulo De Medeiros holds the Chair of Portuguese Studies at Utrecht University. As visiting Professor he has taught at several universities in Portugal, Brazil, Spain, and the UK. He is a Senior Research Fellow of the Institute for Germanic and Romance Studies, School of Advanced Studies, University of London, and his research centers on Luso-Brazilian narrative, literary and cultural theory with a focus on the interrelations between politics and literature, as well as on postcolonial issues. He has recently edited *Postcolonial Theory and Lusophone Literatures* (Utrecht, 2007) and co-edited a number of journal issues in Portugal as well as in the UK and the USA, the most recent of which is a thematic issue of the *Bulletin of Hispanic Studies* on “Iberian Autobiography” (2008). He heads the Department of Portuguese Studies and coordinates the interdisciplinary MA on Western Literature and Culture and the Research MA on Comparative Literary Studies. Current research projects involve questions of contemporary poetics, the intellectual relations between Portugal and Northern Europe, and the representation of conflict.

Matteo Di Gesù è ricercatore di Letteratura italiana, disciplina che insegna all'Università di Palermo. Ha scritto le monografie *La tradizione del postmoderno* (2003), *Palinsesti del moderno* (2005), *Dispatrie lettere* (2005), *I paralleli* (2009), oltre a numerosi saggi in riviste e volumi collettanei, e ha curato *Letteratura, identità, nazione* (2009). Collabora con l'edizione di Palermo de «la Repubblica», «Giudizio Universale», «Allegoria» e con altre riviste cartacee e *on line*. I suoi attuali campi di ricerca riguardano l'identità italiana nella letteratura del Settecento e del primo Ottocento e il tema della mafia nella narrativa moderna.

Bernard Emery est Professeur de langue, littératures et civilisations lusophones à l'Université de Grenoble 3. Ses champs de recherche sont la mythocritique de l'imaginaire lusitan et luso-tropical, la littérature lusophone ancienne et moderne, l'oeuvre littéraire de José Maria Ferreira de Castro, Altérité et indianité dans le monde amazonien, il s'occupe également de l'édition critique de textes baroques en portugais et en castillan. Parmi ses ouvrages publiés: *El Mayor Trance de Honor - Comedia famosa de Jacinto Cordero*, édition critique, introduction, notes et glossaire, Aix-en-Provence, 1967, 122p.; *Relation du voyage et de la rebellion d'Aguires*, traduction et postface, Grenoble, Jérôme Million, 1989, 187 p.; *L'humanisme luso-tropical selon José Maria Ferreira de Castro*, ELLUG, Grenoble, 1992, 232 p.; *Brésil baroque, nouveau Brésil. La vision de Géo Charles*, Grenoble, CRELIT/Musée Géo-Charles, 1994, 188p.; *Obras do Fradinho da Mão Furada, Palestra*

moral e profana..., edição crítica, introdução e notas, JNICT/Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne, 1997, 297 p.

Denis Ferraris. Professeur des universités (Sorbonne Nouvelle-Paris III). Certifié et agrégé d'italien. Doctorat de 3^e cycle (dir. Roland Barthes) en littérature générale. Doctorat d'État (sur l'écriture d'Antonio Pizzuto). Fondateur et codirecteur (1997-2008) du Centre de recherche sur les images et les textes de l'Italie contemporaine (C.R.I.T.I.C.). Directeur de la revue *Chroniques italiennes*. Plus d'une centaine de publications concernant l'étude de textes narratifs italiens des Lumières jusqu'à nos jours. (*Gadda e l'umorismo in Maratona Gadda* a cura di Rinaldo Rinaldi, Milan Edizioni Unicopli, 2010, p.9-26. *La caractérisation du détective récurrent dans le roman noir italien contemporain* in *La littérature policière de 1990 à nos jours. L'Italie en jaune et noir*, Maria Pia De Paulis-Dalembert [éd.], Paris, P.S.N., 2010, p.133-148. "Si Shakespeare était brésilien..." *Tabucchi, la littérature: un rêve fait au Portugal et au Brésil* in *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque* sous la direction de Rita Olivieri-Godet, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p.75-87. *Landolfi ou la continuité du monde menacée par la parole* in *La "filosofia spontanea" di Tommaso Landolfi* a cura di Cristina Terrile, Florence, Le Lettere, 2010, p.37-54.

Monica Jansen lavora come docente presso i dipartimenti di Studi Italiani dell'Università di Utrecht e dell'Università di Anversa. Nel 2002 ha pubblicato presso Cesati *Il dibattito sul postmoderno in Italia: in bilico tra dialettica e ambiguità*, con una prefazione di Remo Ceserani. La sua ricerca verte intorno agli studi delle culture (post)postmoderne che spaziano dalle culture giovanili e del precariato in particolare, alla *popular culture* del *noir* alle complesse culture della memoria in un'Italia divisa. Ha co-organizzato vari convegni all'interno dell'ICOJIL (International Conferences on Jewish Italian Literature) e per la Stichting Luigi Pirandello, e ha co-curato i volumi per la collana Italianistica Ultraiectina (Igitur Utrecht Publishing & Archiving) e per la collana Il corvo di Mizzaro (Cesati). È direttore delle collane Moving Texts (PIE Peter Lang) e Pronto Intervento (Transeuropa). È caporedattrice di *Incontri. Rivista europea di studi italiani*.

Filippo La Porta. Critico letterario. Collabora regolarmente a «Corriere della sera», «Repubblica XL», «Messaggero», «Domenicale» del «Sole 24 ore».

Publicazioni: *La nuova narrativa italiana* (1995, e nuova edizione 1999) Bollati Boringhieri. *Non c'è problema. Divagazioni morali su modi di dire e frasi fatte*, Feltrinelli 1997. *Manuale di scrittura creativa* Minimum Fax 1999. *Narratori di un Sud disperso* L'Anch'ora 2000. *Pasolini, uno gnostico innamorato della realtà* Le Lettere 2002. *L'autoreverse dell'esperienza. Euforia e abbagli della vita flessibile* (Bollati Boringhieri 2005). *Maestri irregolari* (Bollati Boringhieri 2007); vincitore del premio De Lollis di Chieti. *Dizionario della critica militante*, con Giuseppe Leonelli (Bompiani 2007). *Diario di un patriota perplesso negli Usa* E/O 2008. *E' un problema tuo*, Gaffi, 2009. *Uno sguardo sulla città* (Donzelli) – *23 interviste a scrittori italiani sulla loro città* (Donzelli 2010) Ristampa (con nuova nota) di *Pasolini, uno gnostico innamorato della realtà* (Le Lettere 2010). *Meno letteratura, per favore* (Bollati Boringhieri, 2010).

Stefano Magni est Maître de Conférences à l'Université de Provence Aix-Marseille 1. Il a publié des articles concernant la littérature et l'opéra. En littérature, il s'est occupé en particulier du XX^e siècle. Suivant un ordre chronologique, il s'est intéressé aux romans ayant pour sujet les guerres mondiales, mais aussi aux carnets et aux mémoires de guerre. Dans ce cadre, il a étudié les avant-gardes. Il a ensuite écrit des articles concernant la Post-avant-garde et la révolution culturelle des années 1960-1970. Enfin, il s'est occupé du postmodernisme et des dernières tendances littéraires. Sur ce sujet il a publié le livre *Réécrire dans la (post)-modernité: Benni, Folgore, Macchiavelli, Manganelli, Vassalli*, EUE, 2010. Dans le domaine du spectacle, il a publié des articles concernant le théâtre et l'opéra des XVIII^e-XX^e siècles.

Florian Musgnug (BA Oxon, MSt Oxon, Perf. Scuola Normale Superiore Pisa) insegna letteratura moderna e contemporanea presso il Dipartimento di Italiano e presso il Dipartimento di Letterature Comparate di University College London. È membro del direttivo della British Comparative Literature Association (BCLA), del Réseau Européen d'Etudes Littéraires Comparées (REELC) e dei comitati di redazione di Italian Studies e di Contemporanea. Collabora con L'Indice, con il Times Literary Supplement e con Synapsis: European School for Comparative Studies. Le sue pubblicazioni includono *The Eloquence of Ghosts: Giorgio Manganelli and the Afterlife of the Avant-Garde* (2010), *Postmodern Impegno* (2009, with Pierpaolo Antonello), *Folly. Special Issue of Comparative Critical Studies* (2008, with Lucia Boldrini). Principali ambiti di ricerca: letteratura sperimentale e nuove

avanguardie; teoria della letteratura e filosofia del linguaggio; teorie del postmoderno; letteratura apocalittica.

Federico Pellizzi ha insegnato Letteratura italiana e informatica umanistica all'Università di Bologna. Si occupa principalmente di teoria della letteratura e di letteratura contemporanea. Nel 1995 ha fondato la prima rivista online italiana di critica letteraria, «Bollettino '900», che tuttora dirige. Ha pubblicato numerosi saggi e volumi e ha organizzato convegni e seminari su letteratura contemporanea, teoria letteraria e immaginario mediale. Collabora al progetto ICoN (Italian Culture on the Net), e sta per pubblicare il volume: *Michail Bachtin: un'antropologia letteraria*. Ha recentemente curato un grande convegno internazionale su Michail Bachtin (Bertinoro, 4-8 luglio 2011) e partecipa al progetto PRIN "Scrittori italiani in Russia".

Antonello Perli est Professeur d'italien à l'Université de Nice-Sophia Antipolis. Ses travaux portent sur la prose d'idées, la poésie et la prose poétique du début du XX^e siècle et sur la littérature narrative contemporaine; les domaines privilégiés de ses recherches sont la méthodologie de la critique, la poétique des genres, la théorie du roman et l'éthique littéraire. Parmi ses publications, les volumes *La parola necessaria. Saggio sulla poetica di Sbarbaro* (2008), *Oltre il deserto. Poetica e teoretica di Michelstaedter* (2009), *Auctor in fabula. Un essai sur la poétique de Tabucchi* (2010), *Giorgio Bassani. La poesia del romanzo, il romanzo del poeta* (2011), *La morale della forma. Etica letteraria nel primo Novecento* (2012: sous presse). Il dirige chez Giorgio Pozzi Editore les collections «Gallica-Italica» et «Bassaniana».

Ugo Perolino è ricercatore di Letteratura italiana moderna e contemporanea nella Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara. A sua cura sono usciti il *Saggio sulla filosofia delle lingue* di Melchiorre Cesarotti (Pescara, Campus, 2001), *Il Peccato* di Giovanni Boine (Bologna, Millennium, 2003), *Vortice* di Alfredo Oriani ((Bologna, Millennium, 2007). A sua firma la Postfazione a *Furia serena: Opere scelte* di Alfredo Giuliani (Verona, Anterem, 2004). E' autore della monografia *Oriani e la narrazione della nuova Italia* (Massa, Transeuropa, 2011).

Gilda Policastro è studiosa di Letteratura italiana contemporanea e di Teoria e critica letteraria. Ha pubblicato il volume *In luoghi ulteriori:*

catabasi e parodia da Leopardi al Novecento (Giardini, Pisa-Roma 2005) e la monografia *Sanguineti*, Palumbo editore, Palermo 2009, oltre a numerosi articoli su Leopardi, Pirandello, Pavese, Manganelli, Pasolini, Balestrini. Collabora con riviste e periodici letterari, tra cui «Alfabeta2», «Allegoria», «L'Indice dei libri del mese», «Alias».

