

## Critica e recupero dei generi

### Considerazioni sul „Moderno“ e sul „Postmoderno“

Lo scopo della mia relazione di oggi non è altro che la proposta di una distinzione. Essa riguarda un problema storico-tipologico di cui si è molto discusso alcuni anni fa. Mi riferisco alla distinzione fra moderno e postmoderno, modernità e postmodernità. Ora, questa discussione ha sempre sofferto della fondamentale ambiguità, anzi della polisemia del concetto di «moderno», «modernità», «modernismo». (Va da sé che, se non sappiamo esattamente che cosa intendiamo parlando di «moderno», risulta anche difficile dare una definizione del suo «post». Se non è chiaro il significato dell'«ante», altrettanto oscuro deve restare il «post»). Tale polisemia del concetto di «moderno» deriva tra l'altro dalla diversità del suo contenuto semantico e della sua funzione discorsiva nelle diverse culture nazionali. Nella cultura germanica, ad esempio, il concetto di «moderno» viene, di solito, investito di uno straordinario pathos, nel senso di un famoso saggio di Jürgen Habermas che parla del «moderno» come di un «progetto incompiuto» («Die Moderne – ein unvollendetes Projekt»). Per Habermas come per molti intellettuali tedeschi vale dunque sempre la parola d'ordine di Rimbaud: «Il faut être absolument moderne», perché per loro il «moderno» non rappresenta un'epoca, ma un progetto di emancipazione e liberazione che è considerato come un compito storico ancora da realizzare. Nel mondo anglosassone, il concetto di «modernism» ha invece un significato del tutto diverso. Qui «modernism» serve non a denominare un progetto, un movimento di lunga durata, ma un'epoca appunto compiuta, cioè un'epoca letteraria caratterizzata da autori come T.S. Eliot, Virginia Woolf, Ezra Pound e così via. Ancora più chiara risulta la diversità dei concetti se pensiamo al «modernismo» come denominatore di un'epoca della letteratura spagnola e ispanoamericana. Nell'ambito iberico il concetto di «modernismo» si riferisce a scrittori come Rubén Darío o il primo Valle-Inclán (il Valle-Inclán delle *Sonatas*), scrittori dunque che storicamente e tipologicamente sono paragonabili a D'Annunzio, di modo che arriviamo all'equazione un po' preoccupante: «modernismo» spagnolo come sinonimo di «decadentismo» italiano.

Evidentemente deriva da qui la maggior parte dei fraintendimenti nel dibattito, qualche volta assurdamente acceso, sul postmoderno. Se partiamo dal concetto inglese (americano) di «modernism», praticamente tutta la letteratura del dopoguerra che ha qualche pretesa di avanguardismo appartiene alla categoria del «postmodernism». Se partiamo dal concetto spagnolo di «modernismo», diventa

«postmodernista» già la letteratura degli anni Venti e Trenta, la poesia lirica di García Lorca, di Jorge Guillén o di Rafael Alberti. Se partiamo dal concetto di «Moderne» come lo usa Habermas, la categoria di «Postmoderne» si dissolve in una sorta di ossimoro, oppure risultano «postmoderni» solo scrittori dichiaratamente reazionari che si impegnano in un progetto antiemancipatorio, i più oscuri nemici cioè della tradizione illuministica.

Nel vasto campo dei fraintendimenti che così si sono creati mi hanno colpito particolarmente le tavole elaborate anzitutto da critici americani, per esempio da Ihab Hassan, intese a distinguere i due territori del moderno e del postmoderno mediante una serie di opposizioni concettuali. Queste tavole presentano, sul versante del moderno, categorie come «gerarchia», «presenza», «narrativa», «metafisica», «certezza ontologica», sul versante del postmoderno invece le categorie antinomiche di «anarchia», «assenza», «anti-narrativa», «ironia», «incertezza ontologica» (prendo l'esempio da Brian Mc Hale, «Some Postmodernist Stories», in: *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam 1988, pp. 13–25, qui p. 19; la tavola citata si deve al critico tedesco-olandese Helmut Lethen). Ora, se volessi prendere sul serio quelle opposizioni, il prototipo del moderno che vuol dire «gerarchia», «presenza», «narrativa», «metafisica», «certezza ontologica» sarebbe certo Omero o al massimo Balzac. Allora già Flaubert si situerebbe sul versante del postmoderno, e postmoderni sarebbero i protagonisti delle cosiddette avanguardie storiche, del Futurismo e del Surréalisme. Qui si mostra forse la confusione più disturbante del dibattito che risiede nel fatto che i critici americani, di solito, chiamano «postmoderno» tutto quello che per i critici europei, francesi o germanofoni, costituisce invece il prototipo del «moderno».

Ciononostante, penso sempre che la categoria del postmoderno non sia del tutto inutile. Essa è certo sorta, tra l'altro, dai bisogni del mercato culturale che non cessa di richiedere slogan e parole d'ordine che promettano delle novità. Se malgrado il bisogno dell'innovazione artistica ne mancano però le risorse, allora può servire il metodo più facile che consiste proprio nell'uso del prefisso post. Così, il concetto di postmoderno ci aiuta almeno a capire una situazione di *impasse* storica: la richiesta del nuovo in un momento in cui i materiali del nuovo sembrano esauriti. Si giunge così – come la richiesta vuole – al superamento programmatico del moderno, senza peraltro sapere in quale direzione un tale superamento ci conduca e con quali contenuti, con quali forme esso sia da raggiungere.

Dietro il dibattito sul moderno e sul postmoderno si nasconde tuttavia anche un altro motivo a mio parere più serio. Questo secondo motivo è appunto quello del mio titolo, il motivo cioè della critica e del recupero dei generi, ed è di questo motivo che vorrei parlarvi, il più brevemente possibile, compito non facile perché si tratta di una vasta materia. Vorrei dunque proporre una nuova distinzione fra moderno e postmoderno, una distinzione che mi pare meglio adatta alla realtà della letteratura del nostro secolo e che risulta inoltre più specifica dell'attività letteraria e artistica, cioè meno genericamente orientata verso

categorie vagamente filosofiche di «Geistesgeschichte». Come già avrete indovinato, la mia distinzione fa coincidere il moderno con una «longue durée» di critica, spesso anche di rifiuto, dei generi letterari, mentre vede il postmoderno come un tentativo di recupero dei generi e più specialmente dei generi narrativi. La narratività fu, per così dire, la bestia nera della letteratura e della filosofia moderna: si pensi ai sarcasmi di Valéry sulla famigerata «marquise qui sortit à cinq heures»; si pensi all'ambizione della stessa storiografia di sostituire la storia narrativa, «événementielle», con una storia nonnarrativa delle strutture sociali e della mentalità.

Ora, se partiamo da questa distinzione, la «longue durée» della letteratura moderna comincia infatti col superamento di quel sistema dei generi che costituiva in qualche modo l'«Ancien Régime» della letteratura europea, cioè la letteratura classica. Quel sistema si era formato nel corso del Cinquecento italiano, basato sui presupposti della poetica aristotelica, e aveva raggiunto il suo apogeo nella letteratura del Classicismo francese. Ciò che lo contraddistingue forse più profondamente è il suo ordinamento verticale, «stratificatorio», un'architettura «generica» che si regge sulla distinzione fra generi bassi e generi alti, livelli di stile comico e livelli di stile tragico (epico), condizioni di borghesi o più generalmente «roturiers» e condizioni di nobili. È evidente anche per uno storico che non aderisce a un sociologismo intransigente che in quel sistema generico, ordinato in senso verticale, si rispecchia la struttura di una società anch'essa ordinata in un sistema stratificato (a «differenziazione stratificatoria», come direbbero i nostri sociologi).

Ora, la critica e finalmente la negazione di quel sistema letterario si elabora necessariamente come una critica e finalmente una negazione dei generi, anzi – come nel caso dell'estetica crociana che ne forma in qualche modo la conclusione e la sintesi – come un rifiuto del concetto stesso di «genere letterario». Sarebbe dunque possibile e, di più, opportuno ricostruire il processo della letteratura post-classica come un processo di superamento dei generi e, alla fine, del «generico» come tale. Nel corso di questo processo potremmo distinguere diverse tappe o, più precisamente, diverse varianti: preferisco qui varianti a tappe perché esse resistono a un semplice ordinamento cronologico. Mi piacerebbe dunque parlare di tre varianti in quell'evoluzione (omnia bona sunt trina): un'emancipazione della rappresentazione del *reale*; un'emancipazione *dell'espressione* ritenuta individuale; un'emancipazione del *significante* linguistico. È evidente che le tre varianti dell'emancipazione dai presupposti e dalle norme del generico comprendono un arco di tempo che va dal Romanticismo e dal Realismo fino alle avanguardie storiche e all'idea dell'avanguardia autonoma cara all'estetica di Adorno.

La prima variante che mira alla totalizzazione del reale non ha ancora come scopo l'abolizione dei generi, ma si limita a progetti di fusione dei generi. Il programma più esplicito di una tale fusione dei generi lo offre la poetica del dramma romantico elaborato da Victor Hugo, specialmente nella famosa «préface» del lungo dramma storico *Cromwell*. Hugo vi si impegna in una polemica contro

la drammaturgia classica il cui debole sarebbe infatti l'arbitraria distinzione dei generi («l'arbitraire distinction des genres»), anzitutto quella che separa tragedia e commedia. Per trasformare il dramma in un modello di «poésie complète», si tratta di riunire commedia e tragedia, perché solo nella fusione del comico e del tragico si raggiungerebbe la completezza, la totalità del reale. La fusione dei generi forma così la tesi centrale del messaggio poetologico di Hugo, e il dramma romantico si presenta pertanto come la simultaneità di quello che nella drammaturgia classica rimaneva genericamente separato, tragedia dunque e allo stesso tempo commedia, o per parlare con Hugo che per la sua nuova poetica si serve anche di concetti nuovi: simultaneità del «grotesque» (comico) e del «sublime» (tragico).

Per il Realismo di Stendhal o Balzac vale, visto sotto questa prospettiva, pressapoco lo stesso programma di una fusione dei generi per raggiungere la completezza di un'immagine totalizzante del reale. È merito di Auerbach aver scoperto l'affinità del Realismo e del Romanticismo francese nel superamento comune della classica distinzione dei generi. Come sapete, la tesi centrale di Auerbach, sviluppata in *Mimesis*, è la seguente. Nell'«Ancien Régime» della letteratura europea i temi della vita quotidiana richiedevano uno stile basso, comico o satirico. Lo stile tragico e patetico era invece riservato a temi non-quotidiani dell'esistenza aristocratica, temi cioè della guerra, dell'amore «eroico» e dell'esercizio del dominio. Nei romanzi di Stendhal e Balzac si assiste dunque alla rottura di un regime semiotico che fino allora aveva più o meno controllato tutta la letteratura occidentale. Per la prima volta l'esistenza quotidiana e storicamente determinata di un protagonista di non eccelso rango sociale, di Julien Sorel, di Eugénie Grandet, del cugino Pons, viene investita dal pathos della tragedia. Nella prospettiva hegheliana [sic!] di Auerbach, è questa la rivoluzione veramente decisiva del sistema letterario perché nel romanzo realista alla fusione dei generi (alla maniera di Hugo) si aggiungerebbe la fusione degli stili che cerca di rendere patetica la stessa prosa della vita moderna.

Più radicale nel suo atteggiamento critico verso il sistema dei generi si presenta la seconda variante, quella cioè che mira più a un'emancipazione dell'espressione che a una visione della totalità del reale. Se la prima variante di cui ho parlato può essere legata – teoricamente – al nome di Auerbach (e, dietro di lui, a Hegel), il protagonista della seconda variante è senz'altro Benedetto Croce. Per un'estetica in cui l'espressione del sentimento è quello che importa, tutte le convenzioni «generiche» della poesia diventano per così dire un peso morto, quel lato essenzialmente negativo di un testo che limita l'espressione del sentimento invece di stimolarla e darle autenticità o – come si diceva nell'epoca di Croce – «schiettezza». Si spiega così lo strano aspetto antologico che è caratteristico della critica crociana. Mi riferisco al fatto che qualsiasi saggio critico di Croce segue il procedimento fondamentale di una scelta antologica, di una scelta cioè che coglie fra le molte erbe della non-poesia di un testo i pochi fiori che sono i suoi momenti di poesia. Una tale scelta antologica si rende necessaria perché da Croce l'espressione del sentimento è sempre vista limitata e circondata da elementi meramente convenzionali.

Questi elementi convenzionali sono appunto quelli richiesti dalle istituzioni generiche, e si tratta pertanto di liberare dal loro peso – dal peso della struttura che appare come qualcosa di morto – la bellezza della poesia che appare come qualcosa di eternamente vivo.

Anche questa variante di un'estetica anti-generica ha le sue radici nel Romanticismo: non in quello alla Hugo che rimane in fondo un anti-classicismo nell'interesse di una visione panoramica della realtà, ma nella più larga corrente soggettivistica del Romanticismo (anche se Croce stesso ha sempre rifiutato la sua affinità o vicinanza tipologica con le tradizioni di un'estetica romantica). Per quanto riguarda il procedimento antologico della sua critica, vedo per esempio una vicinanza assai significativa con certi passi del famoso saggio di Edgar Allan Poe: *The Philosophy of Composition*. In quel saggio, Poe sostiene che solo un poema breve sarebbe capace di raggiungere degli effetti intensamente poetici, mentre nel genere del poema lungo, cioè dell'epopea, gli effetti poetici verrebbero neutralizzati da lunghi tratti prosastici. E così Poe si mette a distinguere nel *Paradise Lost* di Milton elementi di poesia e elementi di prosa, pressapoco nella stessa maniera in cui Croce distingue nella *Divina Commedia* fra prosa ossia struttura e – sempre isolati – momenti di poesia: «Per questa ragione» – dice Poe – «almeno una metà del *Paradise Lost* è essenzialmente prosa – una successione di eccitamenti poetici che sono inevitabilmente mescolati a altrettante depressioni» («For this reason, at least one – half of the *Paradise Lost* is essentially prose – a succession or *poetical* excitements interspersed, *inevitably*, with corresponding depressions»).

L'estetica che ricerca la liberazione dell'espressione da tutti i vincoli delle convenzioni generiche conduce dunque necessariamente a una sorta di nominalismo poetologico che vorrebbe rifiutarsi a qualsiasi concetto generale. Nel contesto di un tale nominalismo va collocata un'evoluzione che va infatti dal romanzo o dai vari generi della poesia lirica all'idea del «Livre», idea cara ai simbolisti francesi, e finalmente al puro «testo», la negazione cioè di qualsiasi determinazione generica. Qui la seconda variante si incontra colla mia terza variante di un'emancipazione del significante. Già nella poetica del «Livre» (si pensi a Mallarmé) e più ancora nella poetica del «testo» e della «scrittura», il significante si libera non soltanto dalle «regole» di una poetica prescrittiva, ma dal suo significato, cioè dalla sua funzione mimetica e rappresentativa. Entriamo così nell'epoca e nel settore di una letteratura dell'avanguardia nel senso forte della parola. Penso, da un canto, alle, avanguardie cosiddette storiche, alle «parole in libertà» del Futurismo e all'«écriture automatique» del Surréalisme, dall'altro canto all'avanguardia dell'assoluta autonomia artistica che, da Mallarmé fino al «Nouveau Roman» di Jean Ricardou, cerca di divenire sempre più autoriflessiva e anti-rappresentativa, rifiutando, in una vertiginosa spirale di narcisismo, tutto ciò che sarebbe esteriore al testo.

Ora, mi pare che proprio con quest'ultima tappa dell'emancipazione del significante dal significato la lunga durata della letteratura moderna sia giunta alla sua fine, o almeno al punto di una sua crisi decisiva. Potremmo dire che quel complesso movimento che ha condotto alla critica, alla negazione

e all'abolizione dei generi si è finalmente fermato, in un momento storico che sembra accorgersi di un fenomeno che vorrei chiamare l'esaurimento dell'avanguardia. Questo è anche il motivo che mi fa parlare più volentieri di una distinzione «avanguardia-postavanguardia» che di una distinzione «moderno-postmoderno». Se da alcuni decenni assistiamo a un recupero dei generi che fino a un certo punto smentisce la tendenza principale della poetica moderna, questo recupero dei generi si deve infatti essenzialmente all'esaurimento non solo delle avanguardie operanti, ma anche dell'idea stessa di avanguardia artistica. Questo fenomeno non significa, ben inteso, che scrittori e artisti che si considerano di avanguardia abbiano smesso di lavorare. Naturalmente, nelle metropoli come anzitutto in provincia, l'avanguardia tradizionale (mi si scusi questo concetto un po' paradossale!) sa sopravvivere, anche grazie alle sovvenzioni, ai finanziamenti statali (un fatto particolarmente importante nella cultura austriaca). L'esaurimento dell'avanguardia riguarda meno la sua semplice esistenza che la sua intima «raison d'être», cioè la sua capacità di suscitare l'interesse del pubblico, creando scandalo. Si direbbe che l'avanguardia si è esaurita perché non le riesce più di scandalizzare nessuno.

Questo fatto (dialetticamente e triste e lieto) si spiega con diverse ragioni. Senza dubbio, c'è per qualcosa la rovina di quelle certezze politiche e morali derivate una volta da una filosofia della storia di tipo hegheliano [sic!] e marxiano. Da alcuni anni, forse da alcuni decenni, non crediamo più così automaticamente al progresso come garanzia della ragione storica. A ciò si aggiunga un altro motivo della crisi delle avanguardie che consiste paradossalmente appunto nella loro fortuna, nel loro successo storico. Penso per esempio a tutto ciò che una volta, per i Futuristi italiani, aveva costituito il materiale di slogan rivoluzionari. Nella stessa misura in cui quegli slogan sono diventati realtà, essi hanno evidentemente perso il loro prestigio carismatico. Si è realizzata «la guerra sola igiene del mondo», cioè la guerra totale e totalmente industrializzata sognata da Marinetti; si è realizzata la programmatica distruzione della natura (richieste come «ogni bosco di pini pazzamente innamorato della luna ha una strada futurista che lo attraversa da parte a parte» sono ormai realtà e non più utopia); assistiamo all'onnipresenza della pubblicità (sognata da Marinetti con «Cartelloni multicolori sul verde dei prati») e alla drammaturgia del «teatro di varietà» futurista che trionfa nell'estetica del Telegiornale (descritta profeticamente da Marinetti come un «cumulo di avvenimenti sbrigati in fretta e di personaggi spinti da destra a sinistra in due minuti»).

C'è dunque un fenomeno che potremmo chiamare banalizzazione come conseguenza di successo eccessivo. Questo fenomeno riguarda in primo luogo le avanguardie storiche, non solo il Futurismo ma anche la «scrittura automatica» del Surréalisme che si è trionfalmente diffusa nell'incontrollato autobiografismo di buona parte della letteratura contemporanea. Ne soffrono tuttavia anche le

avanguardie che, da Mallarmé all'estetica di Adorno, puntano tutto sull'idea dell'autonomia artistica. Esse pure sembrano giunte a una situazione aporetica che può essere analizzata sia sotto la visuale della ricezione, sia sotto quella della produzione.

Sotto l'aspetto della ricezione, l'aporia dell'avanguardia consiste nell'impossibilità di conservare le sue risorse di imprevedibilità. Cerco di spiegarmi. Qualsiasi arte di avanguardia che si rispetti ha come suo scopo lo choc e la trasgressione. Ora, l'effetto di trasgressione rimane inevitabilmente legato all'esistenza di una norma e dovrà perdere la sua forza quando, in un settore certo ben ristretto, non c'è più nessuna norma da combattere e, anzi, la trasgressione stessa si trasforma in una nuova paradossale sorta di convenzione. Nei termini dell'estetica della ricezione potremmo formulare la seguente domanda: Cosa succede all'avanguardia quando, nell'orizzonte di attesa di un pubblico altamente specializzato, si prevede proprio la sua primordiale imprevedibilità? Penso che succederà qualcosa di analogo al comportamento che il lettore alquanto smaliziato non può non seguire in rapporto ai meccanismi del romanzo poliziesco di tipo inglese. Se conosce le regole del genere, saprà che, nell'enigma da risolvere, il colpevole si identifica sempre nel personaggio meno probabile, nella «most unlikely person». Divenuta regola, l'improbabilità al livello della mimesi si trasforma però in estrema probabilità al livello della struttura del testo e della sua lettura. Per risolvere l'enigma, il lettore esperto non avrà altro da fare che ricercare, tra i personaggi del giallo, il candidato più improbabile alla punizione-premio del «Whodunit» e troverà in lui l'assassino paradossalmente più probabile, più prevedibile secondo le regole del genere.

Evidentemente, l'invecchiamento delle avanguardie si compie in una maniera non molto dissimile. In effetti, tutti i procedimenti che pretendono ad un effetto di choc e rottura in rapporto ad altri settori letterari e sociali, si trasformano, all'interno del settore avanguardistico-sperimentale, in una serie di tecnicismi che ubbidiscono alle regole particolari del settore e adempiono le attese del suo pubblico specializzato. Così, la voluta inconsistenza diegetica che, ad un certo momento del «Nouveau Roman», era intesa come denuncia del carattere artificioso e convenzionale del romanzo cosiddetto realistico, deve ormai apparire come una nuova forma di consistenza al suo lettore esperto che non ne viene più irritato, ma vedrebbe invece qualcosa di obsoleto e sconveniente nella vecchia consistenza diegetica propria del realismo narrativo. Si capisce pertanto come uno scrittore particolarmente smaliziato – Umberto Eco – concepì l'idea di osare, nel 1980, un effetto di trasgressione in direzione inversa. L'effetto di choc imprevedibile consisteva nel suo caso non in una mossa dal «texte lisible» al «texte scriptible», come – nel senso di Roland Barthes – era da aspettarsi da un rappresentante della neoavanguardia del 1963, ma nella riconversione alla leggibilità del «texte lisible», rottura e improbabilità che potremmo dire di secondo grado.

Dal punto di vista della produzione, l'invecchiamento dell'avanguardia si manifesta nel rischio di una progressiva afasia. Esso si spiega colla legge specificamente moderna dell'innovazione e del progresso dei mezzi artistici. È stato proprio Adorno chi ha visto – benché lui stesso esponente di una poetica avanguardistica – la dialettica dell'innovazione in letteratura e più generalmente nelle arti. Secondo Adorno, ogni innovazione non è soltanto un arricchimento aggiunto al repertorio delle tecniche espressive di cui disponiamo; bisogna vedere allo stesso tempo che ogni innovazione trasforma altre tecniche in procedimenti ormai superati. Con ogni innovazione artistica si allarga dunque il campo dei procedimenti lasciati indietro perché divenuti convenzionali in rapporto alla nuova tecnica. Quando Adorno parla di questo meccanismo dell'evoluzione dei mezzi espressivi, usa volentieri il concetto di un «canone dell'interdetto» («Kanon des Verbotenen»). Questo concetto non si riferisce agli interdetti di un'eventuale censura morale o politica, ma alla censura che opera all'interno della letteratura stessa. Esso coincide per esempio col concetto barthesiano di quello che non è più «scriptible»: un insieme di procedimenti che si proibiscono allo scrittore programmaticamente moderno perché considerati troppo usati, convenzionali, banalizzati.

Si vede così come proprio la legge dell'innovazione, cioè la legge fondamentale del moderno, assorbe e consumi inevitabilmente le sue stesse risorse. Quanto più le possibilità artistiche si innovano, tanto più si allarga contemporaneamente (e necessariamente) l'arsenale dei procedimenti che ci risultano convenzionali. Si osserva come di fronte a questa aporia l'arte radicalmente moderna si è avvicinata sempre di più al silenzio, si pensi all'esempio di Samuel Beckett oppure, per quanto riguarda la musica, a Anton Webern, anche al compositore Adorno stesso che attualmente viene riscoperto (per un pubblico di specialisti, ben inteso). In questa situazione di *impasse* va ricercato a mio parere il motivo essenziale di quelle tendenze di produzione artistica che siamo soliti chiamare postmoderni e che preferisco designare col concetto di post-avanguardia. Di fronte all'estremo nominalismo dell'arte moderna e di fronte al rischio di afasia che rappresenta il «canone dell'interdetto», l'arte postmoderna (di postavanguardia) cerca di recuperare i generi, esponendosi – ben inteso – all'altro rischio del convenzionale e del banale.

Questo recupero viene peraltro facilitato dal fatto che i generi, anche se rifiutati dall'arte enfaticamente moderna, non sono mai scomparsi. Essi si sono ritirati, certo, dal settore della letteratura avanguardistico-sperimentale, cioè dal settore considerato come quello più nobile durante la «longue durée» dell'arte moderna. A un livello considerato come più basso, nel settore della letteratura di intrattenimento, i generi si sono però fortificati e moltiplicati in diversi modelli di estrema leggibilità, compensando così la programmatica illeggibilità (nel senso di Barthes) della letteratura avanguardistico-sperimentale. Ciò che attualmente succede nella letteratura più recente significa dunque non solo un recupero dei generi che, prima, erano colpiti dal «canone dell'interdetto». Col recupero dei generi si realizza allo stesso tempo anche un riavvicinamento del settore avanguardistico-sperimentale alla



letteratura di intrattenimento, cioè ai suoi generi preferiti: i romanzi storici, di avventura, di spionaggio, polizieschi, erotici e via dicendo. È proprio questo fatto del riavvicinamento alla letteratura di intrattenimento (alla letteratura «di massa») colla folla dei suoi generi specialmente narrativi che viene spesso criticato, dai severi partegiani del moderno, come mancanza di serietà e come qualcosa di deplorabilmente ibrido.

Una tale critica, a mio parere, ha insieme ragione e torto. Essa ha ragione in quanto colpisce infatti una rinuncia, la rinuncia all'ambizione eroica – propria di un Baudelaire o di un Rimbaud – di raggiungere i valori dell'autentico e dell'assolutamente nuovo. Essa ha torto perché trascura che, in questa nuova letteratura postmoderna ispirata tra l'altro da Borges, alla rinuncia si accompagna anche una scoperta, la scoperta cioè che l'autentico in fondo è tanto irraggiungibile quanto il convenzionale è inevitabile (altrimenti non vi sarebbe comunicazione). A ciò si aggiunga la considerazione che il recupero dei generi nella letteratura postmoderna si produce, almeno nei testi più interessanti, non nella maniera di un semplice recupero, ma con sapienti giochi combinatori, anzi spesso con un intento addirittura enciclopedico di repertorio del narrabile. Per fare tre esempi che mi sembrano emblematici di una narrativa postmoderna, vorrei ricordare il drastico cambio di poetica romanzesca operato da Philippe Sollers, una volta capo e teorico-guida del gruppo Tel-Quel. Prima protagonista di una poetica del testo assoluto che si rifiutava a qualsiasi leggibilità, da un romanzo come *Femmes* sembra che abbia riscoperto le attrattive e gli stimoli di una varietà di generi che in *Femmes* vanno appunto dal romanzo erotico-libertino della tradizione settecentesca al romanzo intellettuale degli anni venti (alla maniera di Aldous Huxley o del Thomas Mann della *Montagna incantata*). Penso poi a un libro che trovo mirabile (forse il più bel libro del dopoguerra francese) come *La vie – mode d'emploi* di Georges Perec dove il vecchio oulipista continua, da un lato, i suoi giochi avanguardistico-sperimentali di una «littérature potentielle» che conducono però, dall'altro lato, a una vera enciclopedia delle forme narrative fra le quali tanto il lettore specialista quanto il lettore non-specialista e letterariamente più ingenuo troveranno degli aspetti vicendevolmente avvincenti. Lo stesso discorso vale, per fare un ultimo esempio, per il meta-romanzo di un altro oulipista, cioè *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Esso offre, di nuovo, una costruzione romanzesca di tipo avanguardistico-sperimentale che è insieme il pretesto per una riflessione sui rapporti fra produzione e ricezione letteraria, e all'interno di quella costruzione sapientemente elaborata (con tanti rimandi poetologici) presenta quei dieci frammenti narrativi che, senza dubbio, non appartengono più esclusivamente ad una fascia di letteratura avanguardistico-sperimentale, ma recuperano diversi generi della letteratura anche di intrattenimento: la science-fiction, il hard-boiled novel, il romanzo pornografico, il romanzo latinoamericano letto come romanzo d'avventura e così via.

Certo che un romanzo combinatorio di questo tipo si espone alla critica che gli è stata infatti mossa di non saper decidersi, di rimanere nell'ambiguo, di mirare a un compromesso in qualche modo opportunistico fra pretesa d'arte e successo editoriale: penso alle critiche di Gian Carlo Ferretti (*Il best seller all'italiana*, RomaBari 1983) o dell'amico Gianpaolo Borghello («Il fascino discreto del best seller», in : *Livelli e linguaggi letterari nella società delle masse*, Trieste 1985, pp. 131–145). Ciò che sotto l'angolo visuale di quelle critiche può apparire ibrido, si rivela però, visto sotto un'altra prospettiva, come più complesso e più completo perché più vicino alla realtà affatto ibrida della vita letteraria attuale, degli atti di lettura e di scrittura che le sono specifici. E mi pare che il fenomeno dell'ibrido deplorato da Ferretti o Borghello comporti anche una provocazione, disturbante ma insieme salutare, alla critica letteraria. Ne consegue infatti l'impossibilità di giudicare i testi della nuova narrativa post-moderna in un modo generico, cioè secondo la presunta appartenenza di un testo ad una determinata fascia del campo letterario, sia alla letteratura dichiaratamente avanguardistico-sperimentale, sia alla letteratura di intrattenimento (o con altre parole «di massa»). Non resta altro da fare che giudicare, con oculata pazienza, caso per caso, testo per testo, aiutandoci colla «discrezione» nel senso del Guicciardini dal momento che le «regole» (dei diversi campi letterari) evidentemente non funzionano più.