

Postmodernismo o post-avanguardia?

Sappiamo tutti che i concetti piú problematici e – direi – piú precari che usiamo sono quelli che riguardano la periodizzazione della storia sia letteraria, sia artistica sia di cultura in generale. Va da sé che nelle scienze umane nessun concetto può considerarsi oggettivo, cioè fondato nei soli dati della realtà. Si tratta piuttosto di risultati che derivano da un lavoro di costruzione e di compromesso. Questo carattere di precarietà proprio in linea di principio di tutti i nostri concetti si dà tuttavia in gradi diversi. Disponiamo di concetti che si definiscono in maniera pressoché univoca; si pensi per esempio ai concetti di metrica, sonetto, endecasillabo e così via. Già meno chiari risultano certi concetti di genere; si potrebbe discutere lungamente sull'appartenenza di certi testi al genere della satira, della poesia burlesca, della pasquinata. Il grado piú alto di precarietà spetta però ai concetti di periodizzazione. Raramente sapremmo parlare di tali concetti secondo criteri di verità, e di solito li giudichiamo piú modestamente secondo criteri di opportunità, o per adoperare un termine caro alla cosiddetta teoria sistemica, secondo la loro *Anschlußfähigkeit*.

In questo senso, cioè tenendo conto della loro costitutiva precarietà, mi sono proposto di parlare oggi dei concetti di «postmodernismo» (o postmodernità o postmoderno) e «postavanguardia». Nella prima parte della mia relazione vorrei trattare i problemi legati al concetto di postmoderno; nella seconda vorrei spiegare perché ritengo opportuno sostituire il termine «postmoderno», in alcuni casi e piú particolarmente nel settore della letteratura, con un altro termine, quello di «post-avanguardia». Questa proposta non risulta da un rifiuto categorico del concetto di postmoderno, bensì dall'evidente difficoltà di trovare dei parametri che permettano di delimitare senza equivoci i rispettivi campi del moderno e del postmoderno in letteratura. Mi appare invece piú facile tracciare una linea di distinzione fra letteratura d'avanguardia e letteratura di post-avanguardia. Quando si tratta di problemi di periodizzazione, l'importante è infatti non il concetto preso per sé, ma la configurazione di almeno due concetti che si prestino ad una serie di nette distinzioni.

Ora, quali sono le difficoltà, o piú precisamente: quali sono gli equivoci che sorgono quando adoperiamo il termine di post-modernismo? La prima difficoltà, cioè il primo equivoco, deriva, come in altri casi analoghi, proprio dal successo che ha avuto il concetto di «postmoderno». Il successo l'ha trasformato in un concetto per così dire di prestigio che gli conferisce una notevole forza di attrattiva. Se

una volta si trattava di «etre résolument modernes» (per parlare con Rimbaud), ora, dopo la pubblicità ottenuta dal concetto di «postmoderno», pochi letterati e pochi artisti si contenterebbero di rimanere nei ranghi di una modernità che si consideri superata. Così, il prestigio di cui gode un concetto di periodizzazione rischia di togliergli, nella misura del suo successo, la sua facoltà di delimitazione.

Più importanti risultano tuttavia gli equivoci generati dall'uso del termine «postmoderno» secondo la diversità delle discipline e delle culture. Il concetto viene infatti inteso diversamente in filosofia e nelle scienze sociali da un canto, in architettura o in letteratura dall'altro canto. In filosofia l'uso più frequente sottolinea quella «incrédulité à l'égard des métarécits» di cui parla Jean-François Lyotard, rifiutando la normatività di un solo processo storico e postulando contemporaneamente l'accezione (la tolleranza) di una pluralità di sensi, cioè di racconti, che si può dare alla storia. La pretesa ad una tale pluralità può apparire come un motivo di rottura in filosofia, ma ha sempre formato un motivo specifico dell'arte e della letteratura moderne. Si pensi, per esempio, ad Octavio Paz che scrive in *Los hijos del limo* che «la literatura moderna es una apasionada negación de la modernidad» (p. 57), sostenendo inoltre: «No, la historia no es una: es plural» (p. 215). E, nella stessa filosofia, abbiamo il caso emblematico di un filosofo come Adorno, generalmente considerato spiccatamente moderno, che però, nella *Dialettica dell'Illuminismo*, protesta proprio contro il «métarécit» di una sola storia illuministica ed eurocentrica, sviluppando delle tesi che, nel senso di Lyotard o di Foucault, sarebbero post-moderne *avant la lettre*.

A ciò si aggiungano le diversità che nascono dalle differenze tra varie letterature e culture nazionali. Esse rimandano il più delle volte alla polisemia del concetto di «moderno» o di «modernismo», alla polisemia cioè dell'*ante* a cui si riferisce il *post* di «postmoderno» o «postmodernismo». Quando si tratta di quell'*ante*, c'è ad esempio la enorme distanza che separa il concetto di «Moderne» come lo si usa nel mondo germanico e il concetto di «Modernism» proprio del mondo anglosassone. Il concetto di «Moderne» viene di solito investito, nel mondo germanico, di uno straordinario pathos, nel senso di un famoso saggio di Habermas che parla del «moderno» come di un «progetto incompiuto» («Die Moderne – ein unvollendetes Projekt»; cfr. anche il capitolo «Der normative Gehalt der Moderne – in *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt, 1985, pp. 390–425). Per Habermas, come per molti intellettuali tedeschi, il «moderno» non indica un'epoca, ma un progetto di emancipazione e liberazione che è considerato come un compito storico ancora da realizzare. Così si spiega il particolare accanimento che ha caratterizzato il dibattito tedesco sul «post-moderno»: giacché il «moderno», nel senso di Habermas, rappresenta un concetto altamente moralizzato, i rappresentanti del post-moderno (i fautori) devono necessariamente apparire come gente priva di morale e in ogni modo profondamente reazionaria.

Del tutto diverso è invece il contenuto semantico del concetto anglosassone di «modernism». Qui «modernism» serve non a denominare un progetto, un movimento di lunga durata, ma un'epoca appunto conclusa, cioè un'epoca letteraria rappresentata da autori come T.S. Eliot, Virginia Woolf, Aldous-Huxley, Ezra Pound e così via. Si tratta dell'epoca fra le due guerre, e infatti un critico letterario la riassume come segue: «To be sure, modernism had come to be perceived as a closed historical epoch, and this is a perception that dates from as early as the 1940s»(R. Todd, «Confrontation within convention: On the character of british postmodernist fiction», in T. D'haen-H. Bertens, *Postmodernist Fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam/Antwerpen, 1988, pp. 115–125, qui p. 115). Ancora più chiara risulta la diversità dei concetti se pensiamo al «modernismo» come denominatore di un'epoca della letteratura spagnola e ispano-americana. Nell'ambito iberico il concetto di «modernismo» si riferisce a scrittori come Rubén Darío o il primo Valle-Inclán, scrittori dunque che storicamente e tipologicamente sono paragonabili a D'Annunzio, di modo che arriviamo all'equazione paradossale e un po' preoccupante: «modernismo» spagnolo come sinonimo di «decadentismo» italiano.

Dalla diversità dei concetti di «Moderne», «Modernism» o «Modernismo» consegue inevitabilmente che intellettuali tedeschi, americani o spagnoli intendono anche i concetti di «Postmoderne», «Postmodernism» o «Postmodernismo» in un modo assai diverso. Se partiamo dal concetto spagnolo di «modernismo», diventa «postmodernista» già la letteratura degli anni Venti e Trenta, la poesia – diciamo – di Garcia Lorca, Jorge Guillén o Rafael Alberti. Se partiamo dal concetto inglese (americano) di «modernism», praticamente tutta la letteratura del dopoguerra che abbia qualche pretesa di avanguardismo viene ad appartenere alla categoria del «postmodernism». Qui è altamente significativo il fatto che molti americanisti (come il tedesco H. Ickstadt) hanno la tendenza a definire il «postmodernism» non mediante un'eventuale opposizione al «modernism», ma addirittura per la sua antinomia al realismo. Così Ickstadt scrive: «Der Roman der amerikanischen Postmoderne hat alle Gewißheiten des literarischen Realismus radikal problematisiert» (cfr. K. W. Hempfer: *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*, Stoccarda, 1992, p. 42: «Il romanzo del postmodernismo americano ha radicalmente problematizzato, sospeso, tutte le certezze del realismo letterario»). Se partiamo finalmente dal concetto di «Moderne» come lo intende Habermas, la categoria di «Postmoderne» si dissolve in una sorta di ossimoro, o detto meglio: risultano «postmoderni» solo scrittori dichiaratamente conservatori che si impegnano in un progetto considerato da Habermas come anti-emancipatorio.

Nel vasto campo dei fraintendimenti che sono sorti durante gli anni Ottanta, cioè nell'epoca dei dibattiti più accesi sul moderno e sul postmoderno, mi sembrano particolarmente impressionanti le tavole elaborate anzitutto da critici americani, per esempio da Ihab Hassan, intese a distinguere i territori

del moderno e del postmoderno mediante una serie di opposizioni concettuali. Una di queste tavole presentata da Brian McHale secondo Helmut Lethen ricorre ad una struttura di otto opposizioni, ordinata come segue:

Hierarchy – Anarchy
Presente – Absence
Genital – Polymorphous
Narrative – Antinarrative
Metaphysics – Irony
Determinacy – Indeterminacy
Construction of a World-Model – Deconstruction of a World-Model
Ontological Certainty – Ontological Uncertainty

Ora, se volessi prendere sul serio queste opposizioni e confrontarle colle poetiche della storia letteraria del Novecento, risulterebbe che il prototipo del postmoderno presentato da questa tavola verrebbe a coincidere proprio colla poetica moderna dei grandi movimenti di avanguardia. Elementi come «anarchia», «(sessualità) polimorfa», «indeterminazione», «decostruzione» rimandano infatti alle cosiddette avanguardie storiche del Futurismo, del Dadaïsme o del Surréalisme. Particolarmente irritante mi sembra la caratteristica «Antinarrative» che si presenta, nelle tavole americane, sempre sul versante del Postmodernism. Una tale classificazione dimentica del tutto che proprio la critica della narrazione e di qualsiasi atteggiamento narrativo è stata uno dei motivi fondamentali di praticamente tutte le poetiche del moderno. Si pensi ai sarcasmi di Paul Valéry dedicati alla frase tipicamente romanzesca e narrativa «La Marquise sortit á cinq heures», o piú generalmente agli sforzi della storiografia moderna di sostituire una «histoire événementielle» (ritenuta premoderna) con una «histoire des mentalités» e una «histoire des structures» che sarebbero non piú narrative e pertanto veramente moderne.

Così il prototipo del «postmoderno» come viene inteso secondo la maggioranza delle tavole americane si identifica paradossalmente con un complesso poetologico che nel mondo europeo viene considerato come il prototipo del moderno (postmoderno americano – moderno europeo). Ancora piú strana mi sembra tuttavia la scelta delle caratteristiche intese a designare nelle tavole americane il prototipo del moderno. Si tratta di un complesso costituito da tratti come «gerarchia», «presenza (metafisica)», «narrazione» (narrativa), «metafisica», «determinazione», «costruzione di una visione del mondo» (Weltanschauung), «certezza ontologica». Un testo che riunisce queste qualità non saprebbe evidentemente essere un testo di Breton o di Marinetti, ma non corrisponderebbe nemmeno alle poetiche di un Joyce, di un Kafka o di un Proust. Piú vicino mi appare invece il modello della *Comédie humaine* di Balzac o dei *Promessi sposi*, e la stessa *Iliade* di Omero sarebbe un esempio pienamente convincente

del testo moderno come lo intendono Ihab Hassan e altri. Si dà così una strana equivalenza fra testo «moderno» e testo idealmente tradizionale, di modo che può sorgere il sospetto che il postmodernismo sappia raggiungere lo scopo della sua modernità solo trasformando il suo *ante*, cioè il «modernismo», nel concetto proprio della tradizionalità.

Ciononostante, penso sempre che la categoria del postmoderno non sia del tutto inutile. In ogni modo, mi pare che la categoria abbia una sua importanza storica come sintomo. La stupenda carriera del concetto di «postmoderno» mostra in maniera sintomatica una situazione di «impasse», una situazione cioè in cui il mercato culturale continua a richiedere qualcosa di radicalmente nuovo senza poter disporre delle risorse necessarie, cioè di contenuti e di scopi autenticamente nuovi. In questa situazione l'aggiunta del prefisso *post* sembra il mezzo più adatto, e anche quello più comodo, per prendere la distanza da concetti che appaiono ormai esauriti senza però sapere esattamente con quali concetti e con quali contenuti sostituire i concetti e i contenuti che si vogliono superare.

Dietro il dibattito sul moderno e sul postmoderno si nasconde tuttavia anche un altro motivo a mio parere più serio che permette una distinzione forse meno equivoca. Mi riferisco alla distinzione fra avanguardia e post-avanguardia, una distinzione cioè che non si estende a tutti i campi del sapere ma che resta più precisamente circoscrivibile a quelli delle arti e della letteratura. Se preferisco parlare di post-avanguardia invece di postmoderno, non è che i contenuti e le forme designati dal termine post-avanguardia mi siano molto più simpatici di quelli designati dal termine postmoderno. Voglio dire che vedo i vantaggi del concetto di post-avanguardia non nella qualità intrinseca dell'estetica o della filosofia legata generalmente a questo concetto, ma nella relativa chiarezza, nella relativa univocità dell'opposizione storica e tipologica che è legata a questo concetto. Per caratterizzare questa opposizione, diamo una breve occhiata alla narrativa degli ultimi decenni, alla narrativa cioè dopo il *Nouveau roman* e il *Nouveau nouveau roman* dell'avanguardia francese. Allora risulta infatti evidente che la nuova narrativa non si vanta più della sua modernità in un senso che ancora per il *Nouveau roman* era qualcosa di naturale, un orgoglio di modernità che formava per così dire il presupposto di tutte le innovazioni formali e ideologiche. Si direbbe che la narrativa degli ultimi decenni abbia congedato quell'orgoglio di modernità, quell'orgoglio di essere all'avanguardia di un progresso teleologicamente inteso a superare tutti gli elementi di tradizione e di convenzione veicolati da un'opera d'arte o da un testo letterario.

Per un cambio di mentalità fra avanguardia e post-avanguardia non mancano infatti gli indizi, anzi ce ne sono con un *embarras de richesse*. Su un livello elementare li possiamo osservare nell'evoluzione di certi autori che, una volta, si proclamavano di avanguardia e che, poi, dopo una sorta di conversione poetologica, praticarono una scrittura narrativa e romanzesca decisamente di post-avanguardia. Conosciamo tutti uno degli autori più intelligenti e più versatili del nostro secondo Novecento, famosissimo come capo teorico della neoavanguardia del '63 e poi ancora più famoso (e

non a torto) come romanziera altamente leggibile la cui carriera su scala mondiale cominciò negli anni Ottanta. Il caso di Umberto Eco, teorico dell'opera aperta e romanziera di *Il nome della rosa*, sarebbe meno significativo se fosse un caso unico. Si tratta invece di un fenomeno diffuso e altamente rappresentativo se guardiamo all'evoluzione del romanzo francese dopo il *Nouveau roman*. Si pensi per esempio a Julia Kristeva e al suo romanzo *Les Samourais* che, evidentemente, non ha nulla a che vedere con una *révolution du langage poétique*. Pubblicato nel 1990, esso è raccontato come una replica al romanzo *Les Mandarins* di Simone de Beauvoir, e cerca di sviluppare l'attrattiva di un *roman à clef*, di un romanzo a chiave, che ci presenta – per così dire, – il *Tout Paris* intellettuale e accademico (da Barthes fino Foucault o Lacan), come una volta Mlle de Scudéry ci presentò il mondo dei salotti e della corte nel travestimento dei suoi romanzi eroico-galanti. Ancora più suggestivo, sotto questo aspetto, il caso di Philippe Sollers, protagonista storico di una letteratura severamente autoreferenziale e anti-mimetica, che ha vissuto la conversione forse più radicale da una letteratura di avanguardia ad una letteratura di post-avanguardia. Giacché Sollers è un letterato particolarmente eloquente (per non dire: chiacchierone), si è espresso su quella conversione parecchie volte nel corso di interessanti interviste, sostenendo decisamente la fine e l'esaurimento dell'avanguardia. Cito, ad esempio, da un'intervista dell'anno 1980 raccolta nel volumetto *Improvisations*:

«Mais, aujourd'hui, dire que cette expérience d'avant-garde se poursuit, c'est fallacieux. C'est devenu académique, l'avant-garde, vous comprenez. Le poète d'avant-garde est parfaitement prévu sur l'échiquier, il n'a plus aucune fonction subversive, on lui demande de faire son petit truc et de ne pas poser de questions, d'être un tout petit peu hermétique, érotique, ésotérique, formaliste, mais de ne pas poser de questions gênantes. C'est pour ça que je ne suis plus d'accord avec ce concept d'avant-garde. [...] L'art est toujours contestataire; il l'était en 1920–25 sous la forme de l'avant-garde; il ne l'est plus au jourd'hui sous cette forme» (P. Sollers, *Improvisations*, Paris, 1991, p. 175).

E come l'intervistatore gli obietta: «Vous êtes classé dans le Robert comme écrivain d'avant-garde [...]», Sollers non esita a rispondere: «Justement, si le dictionnaire le dit, c'est que c'est faux», per aggiungere ancora, con un effetto di sorpresa per tutti quelli che lo conoscevano e ammiravano come capo del gruppo Tel Quel: «Je suis un romancier à la Balzac!» (*Improvisations*, op.cit., p. 176).

L'esempio di Philippe Sollers è forse il più idoneo a spiegare i motivi che hanno condotto alla crisi e all'esaurimento di una letteratura di avanguardia e alla disinvoltura con cui gli ex-avanguardisti sono soliti dichiarare (annunciare) una loro posizione di «post». Con ragione Sollers parla ad esempio del potenziale sovversivo che aveva l'avanguardia negli anni Venti. Se quel potenziale sovversivo si è man mano dissolto, la colpa spetta paradossalmente proprio alla fortuna, cioè al successo storico, dei movimenti di avanguardia. Si pensi a tutto ciò che una volta aveva costituito, per i Futuristi italiani,

materiale di slogan rivoluzionari. Nella stessa misura in cui quegli slogan sono diventati realtà, essi hanno evidentemente perso il loro prestigio e si sono banalizzati. Si è realizzata «la guerra sola igiene del mondo»; si è realizzata la programmatica distruzione della natura (una richiesta come «ogni bosco di pini pazzamente innamorato della luna ha una strada futurista che lo attraversa da parte a parte» è ormai realtà e non più utopia); assistiamo all'onnipresenza della pubblicità (sognata da Marinetti con «Cartelloni multicolori sul verde dei prati») e assistiamo 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 quale conseguenza di successo eccessivo». Questo fenomeno riguarda anzitutto le cosiddette avanguardie storiche, Futurismo e Surréalisme. Ne soffrono però 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 possiamo analizzare sia sotto il punto di vista della ricezione, sia sotto quello della produzione. Sotto l'aspetto della ricezione, l'aporia dell'avanguardia consiste nell'impossibilità di conservare a lungo le sue risorse di imprevedibilità. Anche qui ha ragione Sollers quando sostiene: «Le poète d'avantgarde est parfaitement prévu sur l'échiquier, [...] on lui demande de faire son petit truc». Si tratta infatti dello stigma della prevedibilità che l'artista di avanguardia cerca di superare producendo effetti di choc e di trasgressione. Ora, l'effetto di trasgressione rimane inevitabilmente legato all'esistenza di una determinata 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 porre la seguente domanda: Cosa succede all'avanguardia quando, nell'orizzonte di attesa di un pubblico altamente specializzato, si prevede proprio la sua primordiale imprevedibilità? Succede che tutti i procedimenti che pretendono ad un effetto di choc in rapporto ad altri settori culturali 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, almeno al lettore specializzato ed esperto che non ne viene più irritato, ma vedrebbe invece qualcosa di obsoleto e sconveniente nella vecchia consistenza diegetica di un Balzac o di un Manzoni. Si capisce pertanto come uno scrittore particolarmente smalzato – Umberto Eco – concepisse l'idea di osare, nel 1980, un effetto di choc in direzione inversa. L'effetto di choc consisteva nel suo caso non in

una mossa dal «texte lisible» al „texte scriptible», come – nel senso di Roland Barthes – sarebbe stato 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. È stato proprio Adorno che ha visto – benché lui stesso esponente di una estetica avanguardistica – la dialettica che comporta la legge dell'innovazione in letteratura e più generalmente nelle arti. Secondo Adorno, ogni innovazione artistica non è soltanto un arricchimento aggiunto al repertorio delle tecniche espressive di cui disponiamo; ogni innovazione ha, allo stesso tempo, come conseguenza anche una riduzione del repertorio, perché trasforma altre tecniche in procedimenti ormai superati. Con ogni innovazione artistica si allarga dunque il campo dei procedimenti che devono esser lasciati indietro perché divenuti convenzionali in rapporto alla nuova tecnica. Quando Adorno parla di questo meccanismo dell'evoluzione dei mezzi espressivi, usa spesso il concetto di un «canone dell'interdetto» (*Kanon des Verbotenen*). Questo concetto non rimanda all'intersezione di un'eventuale censura morale o politica, ma alla censura che opera all'interno della letteratura, del sistema letterario stesso. È un concetto che coincide ad esempio col concetto barthesiano di quello che non è più «scriptible»: un insieme di procedimenti che sono vietati 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, assorba e consumi inevitabilmente le sue stesse risorse. Quanto più le possibilità artistiche si innovano, tanto più si allarga contemporaneamente l'arsenale dei procedimenti che risultano colpiti dallo stigma di apparire convenzionali. È facile osservare come di fronte a questa aporia l'arte radicalmente moderna si sia avvicinata sempre di più al silenzio; si pensi al caso di Samuel Beckett oppure, per quanto riguarda la musica, a Anton Webern, o anche allo stesso Adorno compositore. In questa situazione di *impasse* va ricercato a mio parere il motivo più profondo di quelle tendenze di produzione artistica che siamo soliti chiamare postmoderni e che preferisco designare col termine 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 di post-avanguardia (con altre parole: l'arte postmoderna) cerca di recuperare un *minimum* di comunicatività, che – letterariamente – vuol dire leggibilità e referenzialità.

In un saggio che ho pubblicato alcuni anni fa ho cercato di spiegare come questo scopo di una nuova leggibilità venga per lo più ricercato, e delle volte raggiunto, mediante il riuso del materiale comunicativo inerente a generi e forme della tradizione letteraria.

In questo senso, potremmo tracciare la linea di demarcazione fra letteratura di avanguardia e letteratura di post-avanguardia come fra una letteratura che, mirando a un radicale nominalismo del testo unico, cerca di abolire i generi e l'idea stessa di genere e un'altra letteratura che – delle volte anche

ironicamente – non disprezza il riuso di materiali generici, e anzi se ne serve per elaborare, partendo da questi materiali, dei giochi combinatori e intertestuali che raggiungono delle volte un alto grado di complessità. Sarebbero di post-avanguardia dunque testi come *La vie – mode d'emploi* di Georges Perec, *Le Secret* di Philippe Sollers seconda maniera, e – ben inteso – di Italo Calvino *Se una notte*, testo di cui non saprei dire se sia opportuno considerarlo come postmoderno o moderno, ma che in ogni modo non è di avanguardia, ma di post-avanguardia. Se ripenso al mio saggio di alcuni anni fa, vorrei comunque aggiungere un altro argomento che allora ho lasciato da parte: l'argomento della traducibilità come motivo direttamente poetologico.

Penso infatti che nella distinzione fra avanguardia e post-avanguardia giochi, sul versante della post-avanguardia, un ruolo molto importante anche l'aspetto o, meglio, la qualità della traducibilità.

Se parliamo, nell'ambito dell'economia, di un processo di «globalizzazione», il suo analogo in letteratura sarebbe un processo di omologazione che richiede da qualsiasi testo una disposizione alla traducibilità, idealmente una traducibilità all'inglese. La traducibilità ormai non è più un momento accidentale del testo, ma lo costituisce – per così dire come uno dei suoi elementi strutturali. Coll'ascesa della traducibilità a valore poetologico diventano però marginali quei testi di avanguardia che mirano ad una autonomia dei loro significanti in quanto, evidentemente, quei significanti rifiutano una traduzione. Questa regola valeva già per i movimenti di avanguardia i cui manifesti facilmente traducibili suscitarono un interesse molto maggiore di quello piuttosto scarso suscitato dai loro testi in senso stretto, cioè dalle «parole in libertà» o dall'*écriture automatique*. Lo stesso rapporto di ricezione può essere osservato per quanto riguarda i testi del *Nouveau roman* o del *Nouveau nouveau roman* alla maniera di Jean Ricardou. Si tratta di testi accolti con interesse dai *French Department* delle università, ma praticamente ignorati dai lettori delle case editrici, perché difficilmente traducibili. Forse proprio l'estremo pathos del significante non traducibile, proprio del gruppo Tel Quel, rappresenta un ultimo tentativo di protesta e di ribellione contro quel processo di omologazione culturale che è caratteristico dell'attuale vita letteraria sotto l'insegna di un'industria culturale ormai diventata onnipotente. Si spiegherebbe così la stranissima congiuntura, nell'ideologia Tel Quel, di un'emancipazione del significante dal significato, di un marxismo trasformato in un estremismo di sinistra e di una mitizzazione della cultura cinese elevata a mito proprio perché ritenuta profondamente ermetica. Non c'è dubbio che questa ideologia, che ha rappresentato qualcosa come l'ultima fase della protesta di una modernità estetico-letteraria contro una modernità tecnico-industriale ormai è praticamente scomparsa dalla scena letteraria. Ma almeno Philippe Sollers pare aver tirato le conseguenze dell'insuccesso dell'ideologia Tel Quel; da parecchio tempo infatti lo osserviamo impegnato in un secondo tentativo di conquista del mondo. Se il primo tentativo aveva come scopo – mediante una poetica dell'*écriture* intraducibile – la rivoluzione mondiale,

il secondo tentativo mira – mediante una poetica della traducibilità – piuttosto al mercato mondiale: un'evoluzione, quella dalla rivoluzione al mercato, che forse è emblematica del percorso compiuto da tutta una generazione letteraria.