



Navigazione a vista: aspetti del romanzo contemporaneo

Giovanni Cara

Occuparsi anche solo di alcuni aspetti del romanzo spagnolo contemporaneo nel tentativo di offrirne una visione unitaria, può avere il senso di una impresa destinata al fallimento a causa di almeno due problemi, rispettivamente di ordine storiografico e metodologico: 1. l'orizzonte ristretto sotto il quale siamo costretti ad osservare la vitalità del XX secolo, con lo sguardo miope di chi lo contempla da una posizione troppo ravvicinata; 2. conseguentemente, la natura mossa e sfocata dell'oggetto, spesso disperso in mille immagini frammentarie. Né è possibile affrontare esaurientemente il tema dei sottogeneri romanzeschi o delle correnti letterarie degli ultimi decenni, comunque le si vogliano chiamare (postmoderno, neobarocco, post-postmoderno o neomodernismo), sia che seguitiamo ad essere immersi nell'epoca del postmoderno, sia che, come alcuni ritengono, ci troviamo ad averla già superata, sia, ancora, che essa non sia mai stata altro che un fantasma critico.

Per C. Magris il romanzo del Novecento è profondamente segnato dalla scissione che lo scrittore avverte fra letteratura e vita, fra realtà e volontà di rappresentazione; la storia letteraria attuale è la storia dei tentativi di colmare questo abisso e della ricerca degli strumenti poetici più adatti perché la visione narrativa si saldi con quella reale. È forse questo il più evidente fra i motivi che hanno condotto gran parte della teoria e della prassi letterarie del XX secolo a discutere la natura del romanzo fondando il problema della letterarietà sulla questione dirimente del linguaggio.

Il romanzo degli ultimi decenni ha proseguito in questa linea verso la estremizzazione manierista del fenomeno che viene oramai generalmente indicato col termine "postmoderno". La sperimentazione avanguardista è divenuta ipersperimentazione ed esaltazione metalinguistica della stessa sperimentazione; il metaromanzo risulta essere, molto spesso, un congegno delicato e complesso; l'intertesto costituisce un labirinto di direttrici, una rete fitta di riferimenti multilinguistici (non solo letterari: anche cinematografici, giornalistici, fumettistici, musicali, pittorici); l'assestamento entro i sottogeneri del sistema letterario (poliziesco, rosa, psicologico, storico, avventuroso) costituisce una vera e propria sfida per il lettore, che deve essere sempre più specializzato e accorto oppure rimanere travolto dal *battage* che si genera attorno ad un nuovo libro (come è stato, in Italia, per i cosiddetti "giovani narratori" cyberpunk, trash, pulp, cannibali, che hanno scatenato una vera e propria *bagarre* multimediale, che ha avuto eco anche in Spagna; e come è attualmente per il noir). Il confronto con la tradizione avviene attraverso processi parodici sempre meno innocenti; alla complessità del mondo corrisponde un senso di inadeguatezza, e al contempo una volontà inesauribile di trovare, per la comunicazione, nuove strade. Dalla coercizione al silenzio si fugge con la parola letteraria, filtrata attraverso la citazione colta e raffinata. La frammentazione di correnti e generi letterari corrisponde alla esplosione della realtà e alla tendenza entropica verso il caos. La rappresentazione romanzesca si profila come una nuova interpretazione di parziali aspetti del mondo, fuori dalla illusione di qualsiasi mimesi naturalistica. Schema e linguaggio divengono, spesso, lo stesso oggetto della rappresentazione in una sorta di cortocircuito: la tecnica romanzesca è divenuta via via più elaborata e sembra oggi il tentativo di rispondere al vuoto del silenzio con la parola narrativa. In tal modo la parola narrativa non è solo testo, ma anche metatesto; e non solo metatesto, ma anche riflessione sul metatesto, in un complicato gioco di specchi. Si ripropone

all'ennesima potenza quella che Magris descrive come caratteristica dell'arte agli inizi del XX secolo: la letteratura si sostituisce alla incapacità della filosofia di trovare una ragione unitaria del mondo. Ma, diversamente da quanto avvenne in epoca di idealismo, il romanzo attuale avrebbe tutt'altre pretese che quella della rivelazione epifanica; solo esisterebbero mille frammenti ricomposti in un altro frammento di specchio che offre una visione parziale, ironica, disincantata di un'altra immagine specchiata in altro frammento.

La principale conseguenza di questo stato di cose, a voler semplicemente osservare la produzione narrativa degli ultimi tempi, consiste nel fatto che non è forse più possibile individuare un genere predominante. Piuttosto, l'editoria sembra rispondere alle richieste del pubblico (o talvolta indirizzarle) con un'intensa e straordinaria diversificazione del prodotto: romanzo di fantascienza, poliziesco, romanzo psicologico e sociale; romanzo e diario-*reportage*; o ancora, bozzetto regionalista e grande romanzo fiume; romanzo storico o autobiografico. Una diversificazione che, spesso, ha come rovescio della medaglia una sorta di divaricazione, che oppone i fautori del cosiddetto romanzo di impegno ai fautori del disimpegno e dell'autonomia dell'arte (è il caso per esempio delle infinite polemiche tra scrittori di polizieschi e scrittori di "storie dell'animo"): ma esiste davvero questa contrapposizione? Non potrebbe darsi che si riproduca per l'ennesima volta l'astrattismo dualistico con il quale si è cimentata molta critica in tutti i tempi, persino con un solo autore (e ricordare il Cervantes delle novelle sarebbe sin troppo facile, così come ovvio sarebbe pensare al caso novecentesco di Pasolini)? Non potrebbe darsi, persino, che tale divaricazione sia in questi tempi il sedimento di una riuscita operazione di marketing, sotto la specie del dettato editoriale e del pre-testo teorico?

Apparentemente l'adozione del termine postmoderno in ambito ispanico ha implicato meno problemi di quanti ne ha suscitati in Italia. Non è chiaro, dato il profilo *movedizo* della realtà attuale, se tale discrepanza abbia caratteristiche apparenti ed esteriori o piuttosto sia sostanziale: ovvero è difficile comprendere quanto in Italia prevalga la *vis* polemica intorno ad un termine talvolta abusato o quanto in Spagna si parli di postmoderno con maggiore consapevolezza. Forse, ma siamo nel campo delle congetture, per la critica italiana valgono ancora alcune pagine di I. Calvino del 1950. Alla critica italiana, diceva Calvino, "non si vuole contestare coerenza e meriti storici e matura civiltà: ma dar conto di quel sospetto di superfluità che sulla sua funzione si fa ogni giorno più insistente. Attenta, comprensiva e ricca d'interessi può sembrare la critica italiana a chi la sorprenda in quel suo abituale atteggiamento, a sguardo aguzzato e orecchie tese. E attenta è, difatti, lo sguardo aguzzato sulla pagina, le orecchie tese a un proprio concetto ideale di perfetta intensità di lettura e di significati: dove pagina ed eco ideale si sovrappongono, là dove il critico trova i suoi momenti e annota. Ne risulta però una critica tutta segni marginali, che può approvare o biasimare riga per riga il testo ma solo attraverso l'addizione di questi segni ottiene un giudizio generale" (I vol., p. 1502). L'autore parlava di certa critica formalista; ma si ha l'impressione che, a tutt'oggi, anche se dietro lo schermo del postmoderno, la frammentazione e il minimalismo letterario abbiano ricondotto la prassi euristica alla freddezza che tiene distanti il lettore, il romanziere e il critico. È pur vero che la stessa narrativa italiana pare meno ricca che in passato, tanto da giustificare lo sconforto della controparte (i lettori, la critica) e la perplessità di fronte alle manifestazioni concrete del postmoderno. C. Segre, in un agile volume di recente pubblicazione, conclude il profilo letterario del Novecento con queste parole sconsolate: "Ci siamo domandati qualche volta, in queste pagine, se la nostra letteratura sia stata in grado di esprimere al meglio i problemi e le angosce del nostro secolo ormai al crepuscolo, e abbiamo dovuto riconoscere che in complesso i nostri scrittori, con eccezioni che abbiamo rilevato, sono apparsi di meno ampio respiro, di più debole capacità di analisi o di immaginazione che quelli di altri paesi. Oggi poi il confronto diventa amplissimo, perché, dopo quelli dell'America latina, hanno autorevolmente invaso la ribalta scrittori indiani e pachistani, sudafricani e giapponesi, israeliani ed egiziani, e così via. È a questi che si deve se la letteratura

sfugge ancora a quell'appiattimento su modelli americani che sembra quasi concluso nelle arti figurative. Ma credo che espressioni di fiducia siano fuori luogo, che la speranza serva solo a condurci meno amareggiati verso la dissoluzione. O verso una palingenesi che non ha ancora nome" (p. 96).

La congrua conclusione di questa analisi dovrebbe portare a dire che giocoforza ad una letteratura di stanco profilo corrisponde una critica confusa: da qui le perplessità di taluni studiosi, per i quali "postmoderno" assume l'accezione negativa di letteratura isolata e minimalista.

In ambito ispanico il mondo della narrativa, dei lettori e della critica sembrano più vivacemente aperti e fra loro comunicanti. B. Periñán, analizzando la critica spagnola degli ultimi anni, ha avuto a dire: "Storia di un vuoto potrebbe essere il sottotitolo di questa comunicazione se di pensiero critico originale in senso stretto si dovesse parlare. Eppure negli anni '70-'80 si assiste in Spagna a un vero boom della pubblicistica pertinente a una proliferazione formidabile delle occasioni collettive di discussione critica. Quella mole deve essere considerata come il tentativo di assimilazione delle diverse metodologie che dal post-strutturalismo portano al postmoderno. Più che una riflessione e una ricerca di sviluppi teorici, molti dei contributi critici sono applicazioni concrete di strumenti e approcci metodologici per la comprensione di un testo, di un genere, di un aspetto dell'attività letteraria, e spesso l'apporto originale, quando c'è, finisce in se stesso senza offrire applicabilità ulteriore ad altre operazioni esegetiche" (p. 775).

Ma proprio questa curiosità, questa disponibilità maggiore alla discussione, che, va detto, ha una rispondenza sul piano della realtà letteraria, può costituire un periodo utile di sperimentazione e acquisizione degli strumenti che fanno presagire ad un futuro decisamente positivo, in cui tali strumenti saranno definitivamente affinati (ciò che Segre sembra non intravedere in ambito italiano). Conclude infatti B. Periñán: "Queste sono, a mio modesto parere, le ragioni dell'ottimismo: il vuoto di pensiero critico originale prima ricordato c'è: ma quella massa di lavori sta a significare un'apertura verso l'esterno che, per la Spagna, è una novità e una conquista. Nessuno potrà più dire con Machado che la Spagna 'desprecia cuanto ignora'. E questi ultimi 10 anni, sono stati un proficuo *confronto letterario*".

Gli stessi scrittori di ambito ispanico, molti dei quali sconosciuti al pubblico italiano pur rappresentando voci di straordinaria forza nell'ambito della narrativa contemporanea, hanno spesso difeso e specificato in prima persona le loro scelte con maggiore chiarezza rispetto agli scrittori italiani, esercitando quello che un tempo, anche in Italia, si sarebbe definito come il ruolo di intellettuale militante. A parte il "caso" di Manuel Vázquez Montalbán, che ha avuto in Italia un exploit corrispondente alla moda del poliziesco, non si spiega per esempio il minor successo di un autore come Eduardo Mendoza (anch'egli scrittore di *novelas policíacas*), che ha segnato una svolta in Spagna, nel 1975, con *La verdad sobre el caso Savolta*, e che da noi è tradotto per Feltrinelli; ma si dovrebbe dire lo stesso per Martín Gaité, per Landero, per Millás, per Cela e per molti altri. Il medesimo Vázquez Montalbán pecca talvolta forse di schematismo: egli giustamente considera uno spartiacque della recente storia letteraria spagnola la morte di Franco che rappresentò "el comienzo de un período de reconstrucción de la razón democrática y por lo tanto de una serie de superestructuras que hacen juego a esa organización democrática de la sociedad. [...] En España la vanguardia al final de los años 50 y 60 asimila, por una parte, técnicas narrativas del *Nouveau Roman* pero, por otra parte, está empeñada en una literatura vinculada a un discurso político, por cuanto se piensa que la literatura es un elemento transformador de la conciencia y por tanto transformador de la realidad. Como reacción a esa situación de confusión, de implicación de la literatura en un discurso político, ideológico, se produce un bandazo que es una regla bastante característica del carácter español y, por lo tanto, de la sociedad literaria española hasta tal punto que las novelas que se escriben en este período, desde los últimos años 60 y los años 70 hasta bien pasada la muerte de

Franco, son novelas en las que prima sobre todo ese merodeo lingüístico, esa búsqueda de una belleza de la construcción y en las que hay una cierta repugnancia al planteamiento de lo histórico o de lo temporal” (pp. 14-18).

Non deve passare inosservata la peculiarità della condizione storica spagnola, se la *novela posmoderna* si inserisce in questo complesso di circostanze. Ma ciò non implica che la cosiddetta *novela ensimismada* configuri il rifiuto per il romanzo d’impegno, prospettando solo la riflessione della letteratura sulla letteratura. In tal caso le conseguenze logiche sarebbero quelle di cui parla Lissorgues: per Lissorgues i romanzi che in qualche modo segnano il passo della narrativa postfranchista e caratterizzano l’inizio del romanzo postmoderno d’impegno, sono specialmente *La verdad sobre el caso Savolta*, *Los mares del sur* e *Ronda del Guinardó*. Tali opere si contrapporrebbero alla tendenza egemonica della “novela totalmente encerrada en sí misma, que no quería ser otra cosa que literatura y que siempre, de una manera u otra, se miraba a sí misma para verse como novela. Cabe decir que este tipo de novela sigue vigente hoy y tiene cultivadores tan excelsos como Juan Benet, José María Merino, Juan José Millás, y otros muchos” (p. 29).

Se Lissorgues apprezza Benet, Merino e Millás, tuttavia sottoscrive una sorta di giudizio di valore che, in quanto tale, può risultare discutibile, specialmente se si considera che esso viene basato su una ambigua concezione del realismo letterario: tanto più ambigua oggi, dopo le acquisizioni poetiche della prima metà del Novecento, nonchè di tutta la discussione sulla mimesi che non solo la stessa narrativa, ma anche la filosofia del linguaggio, la retorica e il dibattito sulle cosiddette scienze deboli hanno sviluppato. Lissorgues giunge ad affermare: “Si bien es verdad que cualquier novela es ficción, es decir simulación, hay notables diferencias entre la ficción en la novela realista y la que es puro producto de la invención imaginativa. Las leyes que rigen la primera son las mismas que las de la realidad no literaria que dicha novela se empeña en imitar, y la ficción, aunque territorio mental, quiere ser ficción mimética. La novela ensimismada no quiere ser más que ficción y para que no haya confusión entre literatura y vida ‘llama la atención hacia su condición de artefacto’ (Sobejano)”.

In realtà, quando cita Sobejano l’autore traccia un percorso che parrebbe a tratti incapace di spiegare la complessità della narrativa contemporanea, *ensimismada* da una parte e *social* dall’altra. E lo stesso Vázquez Montalbán prende posizione contro quelle correnti, che, a sua detta, si impegnarono a “desnovelar la novela, acercándola a la condición de prontuarios para ejercicios prácticos de novelar” (p. 31). Anche se – va detto – il romanziere ha una posizione più sfumata, come si evince da altri suoi interventi (compreso il preliminare contenuto nel medesimo studio a cura di Lissorgues) e ben lungi dal definire i procedimenti narrativi del realismo come leggi identiche a quelle che governano la realtà extraletteraria. Il problema non è secondario e risulta anzi essere centrale per quella che, comodamente, individuiamo come condizione postmoderna e che, come già detto, configura al suo interno filoni diversi nell’ambito di un clima culturale comune. Il presunto realismo ironico nelle opere di Vázquez Montalbán e l’altrettanto presunto autocompiacimento narrativo in quelle di Millás non sono slegati dal medesimo contesto e, spesso, dalle medesime scelte. Lo stesso Sobejano, quando parla di *novela ensimismada*, anche in relazione a Millás, non fornisce alcun giudizio di valore ma si preoccupa esclusivamente di elaborare una utile tassonomia critica (per esempio Sobejano, 1989, pp. 4-6), senza per questo ritenere che *El cuarto de atrás* o *El desorden de tu nombre* siano sottoprodotti di una sottocategoria cui appartengono gli attardati prosecutori dello sperimentalismo, impegnati ancora a smontare i romanzi per renderne evidente il funzionamento agli occhi del lettore.

Sia Vázquez Montalbán che Millás, giocando sulla verità apparente della mimesi realistica o sulla falsità manifesta della mimesi linguistica (perché sempre di mimesi letteraria si tratta e sempre di moltiplicazione semica di specchi si tratta), utilizzano un linguaggio letterario che riconduce ad un extratesto comune. Il primo rivisitando il codice narrativo poliziesco, il secondo metaromanzesco

(ma anche questa risulta una forzatura interpretativa), entrambi usando, significativamente, la retorica costruttiva dell'ironia.

Da questa prospettiva critica, a parte il problema terminologico se sia o no esatto parlare di postmoderno (come tutti, fautori e oppositori, comunque fanno), rimane il fatto che la dialettica tra romanzi avulsi dalla realtà e narcisisticamente rivolti verso se stessi e romanzi realisti corre il rischio di essere una ambigua contrapposizione.

Quando negli anni '70 Lyotard pubblicò il saggio sulla condizione postmoderna, egli intendeva inserirsi in maniera particolare nel dibattito filosofico, entro il quale individuava un preciso percorso: la crisi del pensiero moderno e delle "grandi narrazioni"; la disillusione circa l'organizzazione del conoscere nell'alveo di un grande sistema capace di definire in maniera unitaria le manifestazioni dell'essere. L'autore concepiva la condizione postmoderna come la condizione della dissoluzione di grandi risposte universalmente accettabili, sottolineando insieme il relativismo culturale e filosofico e definendo l'impegno etico come circospetto e delicato equilibrio circostanziale. Ma non tutti sono concordi coi teorici del "pensiero debole" nel tramare un tessuto capace di comprendere i fenomeni più diversi.

In Italia, per esempio, P. Rossi ha ripercorso le tappe di alcuni momenti significativi della storia del pensiero moderno mostrando come realmente sia difficile ipostatizzare un'idea della modernità come quella di un'epoca di assoluti metafisici e di certezze. Rossi sottolinea in particolare due aspetti. 1. In primo luogo, constata che dal momento in cui in Occidente si costituisce un'idea di progresso come continua acquisizione-crescita, si rende sempre più forte la coscienza della precarietà del sapere; si rafforza l'unica certezza che ogni progresso è debole e suscettibile di ulteriore intervento e che la conoscenza è circostanziale. La stessa storia dell'uomo e il suo rapporto col tempo, che nella prospettiva contemporanea, dopo la scoperta dell'inconscio, non avrebbe più senso concepire linearmente e univocamente, vengono concepiti già dai moderni nelle maniere più complesse e non soltanto come un assoluto *continuum*: le idee di circolarità, complessità, slittamenti e sfasature tra tempi interiori e naturali erano presenti anche nell'epoca della modernità, in cui vivevano prima della scoperta dell'inconscio e della separazione fra i diversi livelli di esperienza. 2. Il secondo concetto risulta più utile per l'analisi dei testi letterari. Si tratta del tema ricorrente del naufragio e della coscienza dell'abisso che ogni epoca ha sperimentato di fronte a scoperte o eventi importanti capaci di porre quesiti insolubili o novità incontrollabili (la crisi della Riforma, la scoperta del Nuovo Mondo e l'allargarsi delle conoscenze, la crisi della geometria euclidea...). Questo aspetto, nella sua valenza filosofica e, per quanto qui interessa, tematica, viene ricollegato a molta parte del pensiero occidentale, come un filo ininterrotto che segue zone oscure della nostra storia, che risultano essere spesso le più controverse (l'età di Lucrezio, il Barocco, l'epoca attuale...). È importante osservare come questo filone, con tutta la sua storia, confluisca in epoca contemporanea associandosi ad un altro grande tema della narrativa prima modernista e successivamente postmoderna, tema che i due momenti del nostro secolo affrontano con atteggiamento per certi versi opposto (e con ciò si delinea una contrapposizione rilevante per spiegare i limiti entro cui poter parlare di postmoderno): si tratta del tema del silenzio (e dei temi adiacenti del non-conosciuto, dell'inspiegabile, del nuovo), la cui (paradossale) significazione è parzialmente sovrapponibile a quella del naufragio e dell'abisso. Rossi, in definitiva, non mostra la falsità o l'assenza di un "pensiero debole" in epoca contemporanea, piuttosto ne osserva la presenza anche in epoca moderna. Capovolgendo i termini della contrapposizione tra modernità e postmodernità, l'analisi di Rossi, che non nega la presenza in epoca contemporanea dell'idea di abisso (ipostatizzo il concetto in termini metaforici) ma ne riscontra la persistenza attraverso molte fasi complesse della storia moderna, costringe a calibrare la categoria del postmoderno entro una prospettiva diacronica più ampia: così facendo, pur considerando molteplici fattori e la continuità di

sistema nello sviluppo artistico, realmente esistono alcuni presupposti per verificare una differenziazione e utilizzare efficacemente, in alcuni casi, il termine "postmoderno". Con la consapevolezza che non sempre si possono operare accostamenti incongrui fra decostruzionismo ed ermeneutica, retorica perelmaniana e cultura di massa, telenovelas e *Il nome della rosa*.

G. Ferroni è tornato nel dibattito con uno studio sulla condizione postuma della letteratura, intervenendo in un momento e con un titolo che fanno pensare ad un bilancio di fine millennio travolto dal caos della comunicazione postmoderna cui opporre una forte speranza nella letteratura, un testamento che indichi la strada della emancipazione dalla cultura del pensiero debole. La considerazione preliminare descrive il senso stesso della comunicazione letteraria, che per Ferroni consiste nel suo essere postuma per un duplice motivo: in quanto testimonianza e memoria di una generazione per le generazioni successive per un verso; perchè in relazione con le precedenti esperienze letterarie che costituiscono una sopravvivenza imprescindibile per un altro. Scrivere per la fine è la condizione di ogni autore che voglia operare in qualunque tempo e che si misuri, volontariamente o meno, col passato da una prospettiva privilegiata rispetto alla stessa tradizione. In un itinerario affascinante attraverso la storia, dalla rottura in epoca classica all'avvento della modernità, fino alle esperienze delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie, infine alla postmodernità, Ferroni individua alcune linee di tendenza, soffermandosi con atteggiamento polemico specialmente sugli aspetti che questa condizione precipua della letteratura, ossia il suo essere postuma, ha assunto nel Novecento. Da una parte con l'avanguardia che, con la sua incoercibile tensione verso l'avanti, avrebbe disconosciuto il valore stesso del passato e, negandolo, non avrebbe fatto altro che riaffermarlo. D'altra parte la cosiddetta cultura postmoderna avrebbe ancora una volta contrapposto un complesso di valori nuovo rispetto a quello del passato, decretando la fine della storia, la riduzione a zero dell'esperienza e così via smontando il castello della modernità per ricostruirne un altro su una sola consapevolezza: quella che non esistono consapevolezze.

Sicché, aveva in fondo già ragione I. Calvino, quando polemizzando col gruppo '63 (la cui esperienza, indubitabilmente, in Italia prelude al postmoderno), scriveva già negli anni Sessanta: "Mi vuoi convincere, Beckett e Robbe-Grillet alla mano, che la realtà non ha senso? Io ti seguo, contentissimo, fino alle ultime conseguenze. Ma la mia contentezza è perché già penso che, arrivato all'estremo di questa abrasione della soggettività, l'indomani mattina potrò mettermi -in questo universo completamente oggettivo e asemantico- a re-inventare una prospettiva di significati, con la stessa giuliva aderenza alle cose dell'uomo preistorico che, di fronte al caos di ombre e sensazioni che gli baluginava davanti, a poco a poco riusciva a distinguere e definire: questo è un mammoth, questa è mia moglie, questo è un fico d'india, e dava inizio così al processo irreversibile della storia" (II, p. 1771). Un rischio che già poi intravide Lyotard, polemizzando con una parte del transavanguardismo, quando quest'ultimo tendeva a far coincidere in un globale universo comunicativo indistinto quadri e manifesti pubblicitari, libri e dossier, cinematografia e audiovisivi.

La comunicazione estetica rompe per suo statuto l'immediatezza del linguaggio e si profila necessariamente già come un metalinguaggio. Per Ferroni, Eco è un modello intellettuale negativo perché rappresenta l'illusione della continua percorribilità attraverso una ipotetica semiosfera dove tutto è collegato con tutto: televisione e libri, teatro e media, sport e arte, tutto in un calderone sull'altare del postmoderno. Anche se, nel nome di questa critica, Ferroni corre il rischio di incorrere nell'opposto, travolgendo un po' tutto: oltre gli aspetti deteriori dell'epoca attuale (e le degenerazioni effettive di alcuni teorici del postmoderno) anche il decostruzionismo e l'ermeneutica letteraria, per esempio, per rivendicare il valore e l'autonomia del testo letterario. Ma come l'autore stesso riconosce, la condizione postuma della letteratura è stata inevitabilmente avvertita in alcune epoche più che in altre: in epoche di maggiore tensione, di maggiore sentimento della complessità; in

epoche, si potrebbe dire, di frontiera. Non a caso alcuni riferimenti terminologici, ch'egli contesta, tendono a stabilire una consonanza ideale fra il nostro e altri periodi. Bersaglio implicito dell'autore è infatti anche Calabrese che al termine postmoderno preferisce quello di neobarocco.

Può essere interessante, a margine, una considerazione terminologica sulla definizione di "neobarocco". Il vantaggio che potrebbe offrire è duplice: da un lato il suffisso *neo-* implica un criterio di riferimento al passato e dunque la continuità col passato stesso, mentre parlare di postmoderno significa creare una contrapposizione, una rottura col passato che, d'accordo con Rossi, risulta discutibile. D'altro canto, permette di valorizzare le peculiarità di un momento storico nella sua complessità, come fu per il Barocco, che sperimentò le più diverse vicende culturali, talvolta non unificabili sotto un unico punto di vista. Vi sono delle controindicazioni, che porta con sé la seconda sezione del termine *neo-barocco*, che sottolinea Raimondi e che avverte lo stesso Calabrese, quando osserva che l'uso di tale espressione potrebbe far pensare, erroneamente, ad un ricorso storico (che implica a sua volta il concetto fallimentare di evoluzione/involuzione). Calabrese decide di utilizzare il termine semplicemente come uno "slogan", in esplicita polemica con il "termine *passé-partout*" postmoderno, che si mostra vago e incapace di unificare fenomeni affatto diversi, utilizzato com'è dalle più eterogenee discipline.

Va detto che gli stessi Eco e Calabrese hanno un atteggiamento meno schematico o, nell'ottica di Ferroni, più positivamente contraddittorio. Vero è che Eco descrive la condizione dello scrittore contemporaneo come quella di un intellettuale disincantato rispetto all'epoca in cui vive e agli strumenti che possiede per comprenderla: ma da un lato egli limita la contrapposizione fra avanguardie e postmoderno; da un altro non esclude che la medesima condizione di sgomento di fronte al reale (e dunque ai processi di conoscenza) fosse presente in altre epoche del passato, come nel Manierismo. Ciò che rende peculiare l'esperienza letteraria contemporanea è allora il distacco ironico e la rivisitazione critica del passato, rispetto all'esperienza di rottura drammatica e afasica delle avanguardie. Un distacco che presuppone l'assimilazione e rivisitazione critica della tradizione, come è chiaro nell'atteggiamento simbolico di Pepe Carvalho, il personaggio di Vázquez Montalbán, che col rogo rituale dei libri prima del pasto emblemizza un processo di distruzione preceduto dall'assimilazione.

È necessario dunque calibrare la categoria del postmoderno da una prospettiva storiografica che consenta di non riporvi tutto e il contrario di tutto: e in questo senso Rossi e Ferroni centrano una questione cruciale. In tal modo non si corre il rischio di chiedersi se e in che termini il Barocco fu postmoderno (l'accostamento dell'epoca attuale a quella barocca è sin troppo presente in molte funamboliche letture). Un criterio utile consiste nel restringere i termini dell'impostazione storiografica al nostro secolo e valutare i limiti della contrapposizione non tanto tra Moderno e Postmoderno, quanto, eventualmente, tra modernismo e postmodernismo.

F. Curi ha descritto la condizione modernista come (ancora una volta) sgomento dell'uomo di fronte all'abisso, al caos, alla coazione al silenzio. Parlando di Baudelaire scrive: "l'esercizio della letteratura come critica, nel senso di un'adibizione del *metodo mitico* e della *parodia* è dunque una vera e propria ristrutturazione dell'universo letterario che comporta la sua completa conversione in universo del *già detto* e la riconversione del *già detto* nel *da dirsi*. Non si tratta soltanto della maggior frequenza con cui si compie un'operazione metalinguistica che la letteratura conosce da sempre; si tratta del fatto che là dove l'alienazione ha stravolto ogni verità di senso lo scrittore urta perpetuamente contro la propria interdizione dal linguaggio. In effetti, poiché gli è impossibile cessare di scrivere, a essergli interdetti sono sia la parola che il silenzio" (pp. 32-37). Ma se ancora in Baudelaire persisteva l'idea, o l'ideale, di una conoscenza poetica allegorica dove la frantumazione del reale potesse essere ricomposta nel tentativo di colmare ad un livello di conoscenza supremo (quello estetico, appunto) l'abisso di fronte al quale l'uomo si trovò, nell'epoca immediatamente

successiva, già in Mallarmè, questa utopia viene meno. Esplodono le metafore potenti del caos, dell'abisso, dei frammenti e la "parola utopica" di Baudelaire cambia statuto, non è più "parola plenaria". Si configurano l'impossibilità di raffigurare attraverso la parola poetica l'universo come unità, la poetica del frammento e la crisi dell'allegoria come costruzione metaforica continuata capace di dare un senso alle cose: "è crisi non di uno strumento espressivo né di un singolo scrittore, ma di un rapporto secolare fra parola e mondo, fra costituzione soggettiva del linguaggio e assetto oggettivo della realtà, crisi, anzi, catastrofe della possibilità stessa di nominare le cose" (p. 67).

Afasia, agrafia, silenzio, abisso, caos, frammenti, brandelli. Dentro questa "nuova" separazione fra *res* e *verba* (più volte sperimentata nella storia della letteratura occidentale) coesistono posizioni eterogenee: tra Baudelaire e Mallarmè, tra Pirandello e Unamuno, sussistono differenze evidenti e per alcuni di essi la ricostruzione dell'identità del reale può ancora avvenire in sede utopica, come dice Curi, attraverso la distruzione e la rigenerazione del mondo nella prospettiva di una scrittura ontopoietica.

E. Raimondi affronta il problema del postmoderno citando indirettamente Calabrese. Egli osserva che "[Calabrese] individuava un sistema che si decentrava progressivamente, per il quale, se interpretato in un certo modo, potevano valere per l'appunto il termine e l'analogia del barocco, che è intimamente congiunto nella sua genesi al concetto di moderno e che ora, con l'aggiunta del prefisso 'neo', viene connesso alla nuova età del postmoderno. Non era la prima volta che ciò si verificava: altri avevano già indicato nel neobarocco la possibilità di riconoscere il nostro tempo, osservando che erano proprio la perdita dell'omogeneità e il passaggio da una totalità a una pluralità discordi gli aspetti suscettibili di giustificare il ritorno del termine 'barocco'. A conclusioni molto simili, raggiunte però per altre vie, era arrivato Carlo Emilio Gadda, in alcune pagine che accompagnano la *Cognizione del dolore*. In un'appendice al romanzo si precisava subito che 'il barocco e il grottesco albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna', per cui, invece di dire che barocco è Gadda, bisognerebbe affermare che 'barocco è il mondo, e il Gadda ne ha percepito e ritratto la barocaggine'. Gadda non era ancora chiamato a discutere se il barocco dovesse essere chiamato moderno o postmoderno, ma già sosteneva che si trattava di una categoria del pensiero" (1995, pp. 3-5).

Evidentemente Barocco e postmoderno individuano due epoche ben distinguibili: la produttività di un'analogia consiste nei fatti di linguaggio e nella complessità manieristica con la quale il linguaggio stesso rimanda alla condizione pre-testuale. In questo senso, superato l'equivoco inesistente se il Barocco sia moderno o postmoderno, rimane la tendenza manieristica che è metastorica e può appartenere a Millás, a Gadda (per ragioni storiche parzialmente comuni), a Cervantes (per ragioni storiche affatto distanti) o a Lucrezio (in un contesto ancora diverso).

In questo quadro il termine postmoderno in riferimento alla letteratura attuale viene ridimensionato entro un ambito insieme vastissimo e preciso. Vastissimo, perché consente di individuare atteggiamenti comuni; preciso, perché il riscontro di una ricerca linguistica che rimanda ad un "clima neobarocco" non impedisce di ribaltare l'utilità euristica del termine e di pensare a sottogeneri diversi per ciascuna esperienza narrativa, in attesa di trovarsi ad una distanza storica che consenta una visione diacronica della letteratura degli ultimi decenni. Romanzo *prevalentemente* storico; romanzo *prevalentemente* sociale o politico; romanzo *prevalentemente* poliziesco. Piuttosto che a una definizione categoriale di Postmoderno, al pari di altre categorie storiche del passato, alcune ugualmente insufficienti, si può pensare ad un problema di linguaggio e di riflessione sul linguaggio poetico che, come dice Magris, caratterizza il romanzo del Novecento. Come a dire che si tratta piuttosto di una rinnovata riflessione sull'*impasse* che tante volte l'uomo ha sperimentato nel corso della storia (quella del disagio di fronte all'abisso, direbbe Rossi; della costrizione al silenzio, direbbe Curi), che di una categoria storica vera e propria. La riflessione sul linguaggio che conduce a

soluzioni metanarrative, la tecnica del *pastiche* che permette di connettere sottogeneri differenti, l'uso della parodia, l'intertestualità, la citazione, l'ironia e tutti gli espedienti narrativi che si qualificano come postmoderni, configurano un discrimine rispetto all'epoca del Modernismo: ma la soluzione che si profila per l'uomo contemporaneo è la rivisitazione disincantata del passato. Ciò che non impedisce di pensare, ancora una volta con Rossi, che lo scarto realtà-conoscenza-linguaggio possa già essere stato avvertito in passato nei termini in cui lo avverte oggi il postmoderno. Così pare poco convincente L. Hutcheon quando osserva: "In the past, of course, history has often been used in novel criticism, though usually as a model of realistic pole of representation. Postmodern fiction problematizes this model to query the relation of both history to reality and reality to language" (1986, p. 15): ma fino a che punto, infatti, è ancora attendibile una concezione della mimesi nel passato come fotografica adesione al reale? Fino a che punto è possibile sostenere che già in passato non esistessero numerosi esempi di consapevolezza dello scarto che intercorre fra realtà, conoscenza e linguaggio? In effetti, per esempio, "Solo un grossolano fraintendimento ha fatto sì che la *mimesis* aristotelica sia stata confusa con l'imitazione della copia. Se la *mimesis* comporta una referenza iniziale al reale, questa referenza non designa altro che il regno stesso della natura rispetto a tutte le produzioni. Ma questo movimento di referenza è inseparabile dalla dimensione creatrice. La *mimesis* è *poiesis* e viceversa" (cfr. P. Ricoeur, p. 55).

La posizione di Ferroni concorda in apparenza con quella di recenti interventi in ambito ispanico, in cui alcuni autori hanno evidenziato novità nel panorama stanco del dibattito sul postmoderno. Navajas, in particolare, addirittura parla di una svolta silenziosa che cinema e letteratura starebbero operando, nel seno dello stesso postmoderno, verso il neomodernismo. Con Navajas, anche Saúl Yurkievich è intervenuto per evidenziare una svolta della poesia contemporanea, che avrebbe finalmente superato l'*impasse* del naufragio postmoderno. L'autore si occupa in realtà di poesia e in particolare della poesia modernista, con un occhio a quella della propria generazione. Egli apre e chiude il suo saggio con alcuni riferimenti polemici nei confronti del postmoderno, definito come prassi conservatrice e artefice di una letteratura piatta, priva di innovatività, iperminimalista e isolata. Dato che "el catálogo de las variantes formales parece agotado por una era de experimentación y de extrema mutabilidad, lo posmoderno no puede sino retroceder, rescatar, reponer, recomponer" (p. 12). Per Yurkievich gli intellettuali postmoderni sono disimpegnati, asfitici, privi di disegno e ideali forti e la cultura di riferimento, dopo la ventata di innovazione delle generazioni precedenti, conosce un ripiegamento conservatore: "pierde ese diseño capaz de concatenar la simultaneidad de acontecimientos dispares infundiéndoles cohesión y coherencia. La noción de experiencia personal queda relegada al fuero privado, al reino interior" (pp. 13-14).

Opinione analoga è stata espressa da Manuel Brito, che si occupa prevalentemente di poesia nordamericana (in Álvarez ed., 1994). Per Brito, come per Navajas, gli autori post-postmodernisti (quelli, pare di capire, che Navajas chiama neomodernisti), stanno iniziando a superare le aporie dei postmoderni, che avevano fino ad oggi strutturato il loro sistema sulle ambiguità e le contraddizioni prive di una qualsivoglia forma di autogiustificazione. I poeti post-postmoderni, in forza dell'esperienza precedente, riconsiderano il drammatico scarto *res-verba* da una prospettiva nuova, rivalutando le possibilità, seppure precarie e soggettive, che il linguaggio poetico possiede per ricomporre la frattura e consentire una conoscenza non frammentaria del mondo.

Ma così come risultano spesso improduttive le variazioni sul tema terminologico come *postmoderno* e *neobarocco*, potremmo in realtà considerare pleonastici i neologismi neomodernismo o post-postmoderno per descrivere una nuova realtà, aldilà del postmoderno. Scrive Navajas, per esempio: "la nueva estética se plantea su relación con el pasado de modo diferencial. No ignora el pasado al modo en que lo plantea el posmodernismo pero al mismo tiempo no emprende el combate

con él que determinaba la orientación de la novela mimético-representacional. El pasado existe pero no hay con él una relación unívoca, como ocurría con opciones previas de la ficción anterior. La nueva estética recupera el pasado pero lo hace de modo subjetivo filtrando la objetividad de la reflexión histórica a través de la mirada personal de un observador que altera su conexión con ese pasado por medio de la transfiguración de sus procesos mentales personales” (Navajas 1996, p. 28). L’interpretazione che il critico fornisce del postmoderno (che egli stesso ha contribuito a teorizzare) sembra coincidere con quella di quanti invece mettono in rilievo la fecondità di un impegno letterario presente nella maniera postmoderna. I tratti di ciò che Navajas chiama neomodernismo e Brito post-postmodernismo, dipinti per contrasto rispetto al postmoderno come tratti di un’epoca di rinnovamento letterario e rivitalizzazione del passato, sono in realtà elementi già presenti in tutto il Novecento. Osserva ancora Navajas: “La nueva estética de la aserción parcial neomoderna no rechaza o descalifica los supuestos posmodernos; por el contrario sigue incorporándolos a su visión ya que los considera un descubrimiento genuino y todavía altamente significativo. Si los períodos anteriores rechazaban el pasado el posmodernismo lo ha ignorado más bien por no considerarlo suficientemente vital” (pp. 21-27).

L’autore sembra non considerare l’opera letteraria che egli stesso ascriverebbe cronologicamente all’epoca postmoderna, che non solo non ignora il passato, ma anzi con esso dialoga e discute, e che possiede già le caratteristiche che lo studioso consegna al romanzo neomodernista. Equivoco, questo, che in gran parte radica negli eccessi dei teorici del postmoderno: la maniera novecentesca, lungi dal cercare tout court la rottura col passato, stabilisce con esso un rapporto di profondo legame. Il silenzio consente allo scrittore anche di ascoltare le voci della tradizione, il naufragio avviene nella tempesta intertestuale che molti romanzi attuali tematizzano e il libro, ancora una volta nella storia, può essere assaporato come il racconto di altri racconti, come *el cuento de nunca acabar*: “Un cuento contado con verdadera afición, si no mediara la fatiga, no tendría porqué acabar, sería un perenne estado placentero discurriendo hasta la hora de la muerte, única hora ‘de la verdad’ capaz de poner en cuestión y quebrar las infinitas posibilidades de la palabra. Bautizo, pues, estos apuntes míos, aun antes de ponerme a ordenarlos, con un título que, más que a su contenido, alude a su condición irremediabilmente fragmentaria. Porque, aunque es probable que el cuento de ahora llegue a acabarlo si lo empiezo -como parece que estoy haciendo ya- sospecho que se tratará de un final contingente y no realmente necesario. Y, por supuesto, estoy convencida de que quedará incompleto, aun cuando tenga la impresión de haberlo rematado” (p. 31).

Risulta convincente l’analisi di Rossi, che non nega l’esistenza del panorama tracciato dai teorici del postmoderno, ma dimostra che altre epoche conobbero le medesime difficoltà. Considerati gli elementi che caratterizzano la complessità del secondo Novecento, sempre in linea con Rossi (ma direi, a questo punto, anche con Raimondi e certo Eco), ricordando, fra i tanti al riguardo, lo studio di Curi, è bene limitare i confini cronologici nell’uso del termine postmoderno entro gli ultimi decenni, senza retrodatarne *ad placitum* le manifestazioni. Sembra più produttivo non configurarlo come una vera e propria categoria storiografica, dove si possano comodamente riporre gli oggetti più diversi, quanto come una qualifica abbastanza ambigua per consentire ulteriori precisazioni. In questo senso quella che per Calabrese è vaghezza, in fin dei conti finisce per essere comodità produttiva, perché consente di cadere in verticale dentro un testo, rilevandone ulteriori specificazioni, in attesa che lo sguardo dell’osservatore sia abbastanza distante nel tempo da cogliere la coerenza di ciò che per noi è ancora davanti agli occhi.

Il romanzo oggi, si dice, costituisce un tentativo ironico e disincantato di conoscere e rappresentare il caos: ma il mondo rimarrà per suo statuto in-comprensibile e frammentario e la dialettica l’unica sua rappresentabilità. La stessa Hutcheon dice più esplicitamente che anche nel *Quijote* o in Shakespeare si verificano fenomeni di consapevolezza autorappresentativa, tuttavia

“what is newer is the constant attendant irony of the context of the postmodern version of these contradictions and also their obsessively recurring presence as well” (pp. X-XI). A voler portare alle estreme conseguenze tali osservazioni, dovremmo concludere che Cervantes e Shakespeare non colgono le contraddizioni del sistema di riferimento, non usano l'ironia come artificio strutturale, la parodia come rivisitazione e ri-creazione (nell'ambito del processo che il dialogo con l'intertesto instaura, spostando continuamente i termini definitivi di un genere). Questa impostazione, in accordo ancora con le critiche di Ferroni e Rossi nei confronti di taluni teorici del postmoderno, rimane impraticabile, ove non si tengano in considerazione le peculiarità epistemologiche di ogni epoca e il processo di rispecchiamento di tali peculiarità nei testi letterari che, in epoca postmoderna come in altre età, subiscono manipolazioni manieristiche. Nella *Tempesta* shakespeariana, prima che in quella contemporanea di Greenaway (*The Prospero's books*, 1991, regia di Peter Greenaway, riletture da *The Tempest* di William Shakespeare), l'autore riflette non solo sul senso del proprio lavoro presente, ma anche di quello passato e sulle potenzialità del linguaggio letterario nel riprodurre la realtà; la coscienza finale è quella della operazione di *fiction*, dello scarto implicito già nel linguaggio rispetto alla conoscenza che l'uomo può avere del mondo: la coscienza dell'inganno artistico che rende ancora una volta problematica la dinamica vita-arte.

L'applicazione della categoria “postmoderno” risulta insomma produttiva qualora non si ritengano assolute e mai sperimentate le sue caratteristiche pur nella originale storicità del sistema epistemologico di riferimento. Il sistema di rappresentazione barocco è diverso da quello contemporaneo, ciò non impedisce di pensare che la consapevolezza della relatività linguistica della conoscenza (da cui l'ironia, la citazione, la rivisitazione parodica del passato, l'intertestualità) fosse presente anche in altre epoche, in epoche di *naufragi*. Se (ovviamente) cambiano il contesto e gli strumenti per comprenderlo, che la letteratura sia definita postuma, postmoderna o neobarocca in fondo non muta la sostanza del discorso critico; il distanziamento ironico dal passato non è prerogativa postmoderna; il sorriso amaro tantomeno; la parodia in nulla. Sembra che ci si muova nel terreno franoso della terminologia senza puntellare quello solido dei testi, senza tenere presente che qualunque termine si pone invariabilmente in relazione col passato, senza considerare la presunta rottura (qui sì, insieme terminologica ed epistemologica) che manifestavano – anche contraddittoriamente – le avanguardie storiche. La Generazione del 27 è in questo senso consapevole e illuminata, se per contestare *l'académico crustáceo*, come il nano sulle spalle del gigante, cerca l'imprimatur gongorino. Si tratta di un'operazione di grandissima profondissima lucidità metapoetica, sulla quale non ci si è forse sufficientemente soffermati.^[1]

Note

[1] A titolo puramente indicativo, i titoli che è possibile considerare schermo generale delle riflessioni qui sopra (disposti in ordine cronologico; nei casi di traduzione, fa fede l'ed. italiana):

G. Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1975; C. Magris, *Enciclopedia del Novecento*, Treccani, 1979, voce “romanzo”; AA.VV., *Immagini del post-moderno*, Venezia, Cluva, 1983; C. Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar*, 1983; L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox*, New York and London, Methuen, 1984; L. Hutcheon, *A theory of parody. The teachings of Twentieth-Century art forms*, Methuen, New York and London, 1985; AA.VV., Baltasar Gracián. *Dal Barocco al Postmoderno*, “Aesthetica/Pre print”, Palermo, 1987; F. Curi, *Parodia e utopia*, Napoli, Liguori, 1987; U. Eco, *Postille al Nome della Rosa*, in *Il nome della Rosa*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 507-533; G. Navajas, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Edicions Del Mall, 1987; G. Vattimo, *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*, Milano, Garzanti, 1987; L. Hutcheon, *A poetics of postmodernism. History, theory fiction*, Routledge, New York and London, 1988; G. Sobejano, *Sobre la novela y el cuento dentro de una novela*, in “Lucanor”, n. 2, dic., pp. 73-93, 1988; AA.VV., *La novela en España, hoy*, in “Ínsula”, 512-513, agosto-septiembre, 1989; P. Rossi, *Paragone degli ingegni moderni e postmoderni*, Bologna, Il Mulino, 1989; G. Sobejano, *Novela y metanovela en España*, in “Ínsula”, 512-513, agosto-septiembre, 1989, pp. 4-6; M.C. África Vidal, *Hacia una patafísica de la esperanza. Reflexiones sobre la novela posmoderna*, Alicante, Universidad, 1990; I. de Castro, L. Montejo, *Tendencias y*

procedimientos de la novela española actual (1975-1988), Madrid, U.N.E.D., 1990; G. Vattimo, P.A. Rovatti, (a cura di), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1990; Y. Lyssorgues (a cura di), *La renovation du roman espagnol depuis 1975*, Presses Universitaires du Mirail, 1991; A. Tagliapietra, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1991; U. Volli, *Apologia del silenzio imperfetto. Cinque riflessioni intorno alla filosofia del linguaggio*, Milano Feltrinelli, 1991; O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza, 1992; AA.VV., *Pensamiento literario y Fin de siglo* ("Actas", Madrid, 13 maggio-10 giugno, 1993), in "Página", Número 20 (Año VII, núm. 2); G. de Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche Editrice, 1993; A. Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid, Visor, 1993; R. Álvarez, ed., *La presencia ausente: perspectivas interdisciplinarias de la posmodernidad*, Cáceres, Universidad, 1994; L. Dallenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche editrice, 1994; F. Jarauta (ed.), *Otra mirada sobre la época*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/Librería Yerba/Cajamurcia, 1994; E. Raimondi, *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994; D. Brolli (ed.), *Cavalieri elettrici. La prima antologia post-cyberpunk*, Roma-Napoli, Theoria, 1995; I. Calvino, *Saggi*, II, (M. Barenghi ed.), Milano, Mondadori, 1995; B. Perrián, *La critica spagnola dell'ultimo decennio*, in "Il Confronto Letterario", XII, 24, Nov. 1995, pp. 775-783; A. Pulgarín, *Metaficción. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Espiral Hispano Americana, 1995; E. Raimondi, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, Il Mulino, 1995; P. Rossi, *Naufragi senza spettatore. L'idea di progresso*, Bologna, Il Mulino, 1995; V. Scorpioni Coggiola, *Tempo di silenzio e tempo di parola. Incursioni nel romanzo spagnolo dalla fine della guerra civile ai primi anni '90*, Torino, Il Segnalibro, 1995; D. Brolli, *Cuori elettrici. L'antologia essenziale del cyberpunk*, Torino, Einaudi, 1996; G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996; L. Manzor Coats, *Borges/Escher Sarduy/CoBrA: un encuentro posmoderno*, Madrid, Pliegos, 1996; G. Navajas, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, 1996; J. Vicente Selma, *Imágenes de naufragio: Nostalgia y mutaciones de lo sublime Romántico*, Valencia, Generalitat, 1996; S. Yurkievich, *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1996; C. Segre, *La letteratura italiana del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1998; O. Barrero, *¿La falsificación de la historia de la literatura contemporánea?*, in *Del 98 al 98. Literatura e historia literaria en el Siglo XX hispánico*, V. García Ruiz, R. Fernández Urtasun, D. K. Herzberger (eds.), "Rilce", 15.1, Pamplona, 1999, pp. 61-73; G. Petronio, M. Spanu (eds.), *Postmoderno?*, Roma, Gamberetti, 1999; AA.VV., *Mappe della letteratura europea e mediterranea. Da Gogol' al Postmoderno*, Milano, Mondadori, 2001; AA.VV., *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, Bologna, Pendragon, 2002; Carla Benedetti, *Il tradimento dei critici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 2, (gennaio - giugno 2003), sezione Addenda

© Artifara

ISSN: 1594-378X

