

Paolo Simonetti
“Sapienza” Università di Roma

Postmoderno / Postmodernismi:
Appunti bibliografici di teoria e letteratura dagli Stati Uniti

Abstract

This essay is a review of the main theories associated with the Postmodern literary aesthetic, especially with respect to post-war U.S. fiction. The essay takes into account issues of periodization, formal devices, plots, and epistemology, providing an inclusive, as well as open-ended, introduction.

1. *Cos'è il postmoderno? E soprattutto, è mai esistito?*

I am, like, overthinking myself into brainfreeze, here.
Thomas Pynchon

Il titolo di questo saggio è un omaggio all'importante volume collettivo curato da Giovanni Cianci nel 1989 – intitolato *Modernismo / Modernismi* – cui va il merito di aver affrontato il modernismo anglo-americano «nelle sue composite, complesse, diversificate articolazioni e correlazioni»¹. Ponendo il fenomeno nel «contesto più ampio delle sollecitazioni, delle poetiche e dei movimenti»² del periodo e «disegnando la trama effettuale delle proposte, delle polemiche, delle intersezioni, dei prestiti e delle interazioni che alimentavano la tumultuosa sperimentazione in atto»³, Cianci si proponeva di «analizzarne i caratteri, gli aspet-

¹ Giovanni Cianci (a cura di), *Modernismo / Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni trenta e oltre*, Principato, Milano, 1989, p. 5.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

ti e le tendenze costitutive [...], lasciando parlare i singoli modernismi storici nella loro specifica essenza e particolarità, senza sacrificarli a un astratto, tassonomico Modernismo»⁴. Il presente saggio non può e non vuole, ovviamente, porsi un così ampio e importante compito per quanto riguarda il fenomeno che è stato variamente definito, non senza polemiche e controversie, postmoderno (o postmodernismo). Tuttavia, rintracciare alcuni elementi per quanto possibile paradigmatici dell'episteme del periodo e seguirne le implicazioni e gli esiti nei diversi ambiti culturali, con particolare riferimento alla teoria letteraria, può rivelarsi utile per tracciare una mappa bibliografica – necessariamente incompleta, lacunosa e soggettiva – del territorio accidentato e in larga parte ancora inesplorato della postmodernità.

Cianci specifica sin dal primo paragrafo che «il termine “modernismo” (“modernism”, “high modernism” nella critica americana) si è imposto nella critica inglese a significare quello che altrove, e soprattutto nella nostra cultura, è chiamato avanguardia storica»⁵. Una simile precisazione terminologica è necessaria anche per quanto riguarda il postmodernismo. Negli Stati Uniti si è soliti distinguere tra *postwar fiction*, che comprende la letteratura che va dal 1945 fino ai primi anni Ottanta circa, e *contemporary fiction*, che abbraccia invece il periodo dagli anni Ottanta fino ad oggi e che nelle università è insegnata con minor frequenza, anche per via della difficoltà di trattare in maniera obiettiva e scientifica fenomeni che interessano la contemporaneità e che riguardano autori viventi, la cui opera è in continua evoluzione. Se in Italia quando parliamo di ‘letteratura contemporanea’ comprendiamo generalmente un vasto periodo che va più o meno dalla Seconda Guerra Mondiale fino ad oggi, troppo spesso negli Stati Uniti la *postwar fiction* viene identificata *tout-court* con la letteratura postmodernista. Tuttavia, nonostante l'arco di tempo in cui il postmodernismo si sviluppa e compie la sua parabola negli Stati Uniti coincida a grandi li-

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

nee con la cosiddetta letteratura del dopoguerra, tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta coesistono diverse sensibilità artistiche, che prevedono, oltre ai tratti caratteristici del postmodernismo, anche tratti più tradizionali, come ad esempio forme di realismo e scritture autobiografiche o introspettive. Se non quella più diffusa, però, certamente la letteratura postmodernista è quella che più si è posta come avanguardia e che a tutt'oggi non smette di suscitare un vivace (e spesso controverso) dibattito critico.

Mark McGurl ha proposto di recente un'intelligente e innovativa catalogazione della *postwar fiction* negli Stati Uniti; in *The Program Era* (2009) distingue «three relatively discrete but in practice overlapping aesthetic formations» che comprendono: un «high cultural pluralism», di cui fanno parte quei testi che uniscono la sperimentaltà del modernismo a un fascino verso l'eterogeneità e l'autenticità delle voci etniche, troppo spesso relegate ai margini; un «lower-middle-class modernism» che prende sovente la forma del racconto minimalista, e infine quello che McGurl definisce «technomodernism», che, nell'enfatizzare il rapporto tra letteratura e tecnologia dell'informazione, comprende alcuni tratti caratteristici di solito associati al postmodernismo⁶. Secondo McGurl, l'auto-riflessività di questo tipo di letteratura è fortemente caratterizzata e influenzata dall'ambiente accademico in cui operano gli autori, nell'ambito dei programmi di scrittura creativa che fioriscono proprio in quel periodo nelle maggiori università americane e in cui lavorano come insegnanti alcuni dei più importanti scrittori postmodernisti.

Il libro di McGurl dimostra come, dopo oltre quarant'anni di dibattito critico, a tutt'oggi non ci sia accordo sulla definizione, sulla periodizzazione e sugli attributi estetici del postmodern(ism)o, tanto più ora che le dichiarazioni riguardo la fine di questa sensibilità sono diventate un luogo comune critico. Sin dagli anni Novanta, infatti, nei va-

⁶ Mark McGurl, *The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Harvard University Press, Cambridge MA, 2009, p. 32.

ri ambiti culturali, le innovazioni estetiche di quella che fino a poco prima era ancora percepita come un'avanguardia vengono assorbite dalla cultura di massa fino a rivelarsi riproducibili e commercializzabili proprio come quel tipo di arte contro cui tali avanguardie si scagliavano criticamente. Inoltre, il postmodernismo non si è mai costituito come un vero e proprio movimento, anche se gli studiosi oggi considerano alcuni testi particolarmente significativi alla stregua di manifesti. Com'è inevitabile, ogni etichetta di genere – *reductio ad unum* di elementi complessi e per forza di cose sempre mutevoli – tende a rivelarsi volatile e artificiale, soprattutto quando si pone come descrizione di un fenomeno che si propone di smantellare ogni definizione, da cui ci separa poca – se alcuna – distanza critica e che per forza di cose è impossibile osservare con lo sguardo distaccato dello storico o dello scienziato.

A seconda degli aspetti che ci si prefigge di sottolineare, il prefisso 'post' nel termine 'postmodernismo' può indicare sia una posteriorità cronologica (ciò che viene dopo il modernismo), sia una violenta reazione (ciò che si contrappone al modernismo, o che lo sorpassa), ponendosi sin dall'inizio come neutra descrizione temporale o come parziale giudizio valutativo. Si può discutere sulla validità di una o di entrambe le accezioni del termine; è un fatto però che la sensibilità estetica postmodernista resti indissolubilmente ancorata al modernismo, da cui tuttavia si distingue per alcune importanti caratteristiche. Il passaggio dall'alienazione della modernità alla frammentazione della postmodernità è stato più volte sentito come un momento di significativa rottura, con l'individuo che vive la nuova condizione in maniera contraddittoria, a metà tra euforia isterica e angoscia cognitiva.

Rifiutando ogni opposizione binaria che nasconda una gerarchia di valori, il postmodernismo si pone in un rapporto contraddittorio e paradossale rispetto al modernismo, criticandone alcuni aspetti, come la proclamata autonomia dell'arte rispetto alla vita e l'opposizione elitaria nei confronti della cultura di massa e della vita borghese, ma al tempo

stesso portandone alle estreme conseguenze altri, come la frammentazione e l'auto-riflessività dell'arte, la valorizzazione di stati mentali estremi come la schizofrenia e l'allucinazione, nonché un relativismo soggettivo e sistematico. Durante il discorso critico sono emerse, in linea generale, due scuole di pensiero che vedono la letteratura postmodernista come espressione di una rottura radicale con quella che la precede – dovuta a un esaurimento di temi e strutture ormai usate e abusate – o come estensione e intensificazione della stessa⁷.

Una delle caratteristiche principali della sensibilità postmoderna – ciò che maggiormente si avvicina a un principio generale e riassuntivo – è che non esistono gerarchie, nulla è univoco o definitivo e, di conseguenza, nessuna teoria è migliore o meno appropriata di un'altra: le parole d'ordine sono *pluralità* e *differenza*. Pluralità e differenza, però, se da un lato garantiscono una visione il più possibile aperta e inclusiva, che implica una rivalutazione dei fenomeni di margine, uno smascheramento dei costrutti sociali coercitivi e totalizzanti che permeano ogni posizione soggettiva, una valorizzazione delle singole voci non più perse in un sistema unilaterale canonico e repressivo, dall'altro possono generare risultati diametralmente opposti, che rischiano di sfociare in pericolose derive negazioniste o populiste.

Nella maggior parte degli studi, sin dagli anni Settanta si è avvertita un'urgenza profonda di classificazione che si è puntualmente scontrata con la caratteristica aleatorietà del fenomeno. I termini 'postmoderno' e 'postmodernismo' sono stati spesso usati indiscriminatamente per indicare la stessa manifestazione senza distinzioni significative tra i suoi diversi aspetti. Il tentativo di rintracciare le origini storiche del termine conduce a un vicolo cieco, in quanto sin dalle sue prime apparizioni non è mai associato a un significato specifico e unitario. La parola 'postmoderno' viene usata dal critico Federico de Onís già nella prima metà degli anni Trenta nella sua antologia di poesia spagnola e ispa-

⁷ Cfr. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York, 1988.

noamericana per indicare una minore reazione al modernismo letterario in America latina⁸. In seguito il termine 'postmodern' è ripreso dallo storico Arnold Toynbee alla fine degli anni quaranta nel suo monumentale *A Study of History* e dal poeta Charles Olson, che in un saggio autobiografico del 1955 intitolato *The Present is Prologue* afferma:

I am an archaeologist of morning. And the writing and acts which I find bear on the present job are (I) from Homer back, not forward; and (II) from Melville on, particularly himself, Dostoevsky, Rimbaud, and Lawrence. These were the modern men who projected what we are and what we are in, who broke the spell. They put men forward into the post-modern, the post-humanist, the post-historic, the going live present, the "Beautiful thing"⁹.

Con la parola 'post-modern' Olson intende, però, qualcosa di molto diverso dal significato del termine cui si è abituati oggi. Nonostante egli sia stato il primo a legare una teoria estetica a una «storia profetica»¹⁰, indicando alle arti una via per l'immediato futuro, tuttavia il «postmoderno arcaico» come è stato definito quello di Olson, resta strettamente legato, nelle intenzioni dell'autore, a un forte senso di moralità, che lo avvicina in qualche misura a una forma di socialismo. Risulta chiaro, quindi, che il termine, seppur usato sporadicamente già durante la prima metà del secolo, è servito a indicare fenomeni generali o marginali che hanno poco in comune con il significato attuale.

Irving Howe usa il termine 'postmodern' in un saggio del 1959 incluso nell'importante raccolta sulla *postwar literature* curata da Marcus Klein dieci anni dopo, ma in senso prettamente negativo per segnalare

⁸ Se è vero, come afferma Matei Calinescu, che il termine 'Modernism' viene usato per la prima volta, nel contesto della sperimentazione poetica, da John Crow Ransom nel 1924, allora paradossalmente la nascita del modernismo è anteriore solo di qualche anno al postmoderno. Cfr. Giovanni Cianci (a cura di), *Modernismo / Modernismi*, cit., p. 16.

⁹ Charles Olson, *The Present Is Prologue*, in Donald Allen e Benjamin Friedlander (eds.), *Collected Prose*, University of California Press, Berkeley, 1997, p. 206.

¹⁰ Cfr. Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*, Verso, New York, 1998.

con disappunto la perdita di vigore e prestigio della letteratura modernista sperimentale e d'avanguardia. Anche per lui il postmoderno rimane una categoria temporale piuttosto che formale, il che gli permette di includere nel novero opere di autori come Bernard Malamud, J. D. Salinger o Saul Bellow che oggi non vengono considerati postmodernisti. Dagli anni Settanta in poi il termine viene usato di continuo nelle università, negli articoli di giornale, nei dibattiti culturali e nelle recensioni critiche, fino a diventare un'etichetta alla moda da associare a qualunque cosa che si percepisca – o si voglia presentare – come innovativa, rivoluzionaria o semplicemente *cult*.

Nelle università americane il postmodernismo emerge come seria materia di dibattito intorno alla metà degli anni Sessanta, quando il termine è ancora usato prevalentemente in senso dispregiativo. Nel 1967 John Barth lamenta, in un saggio che è assurto a ruolo di manifesto, intitolato *The Literature of Exhaustion*, un esaurimento delle forme e delle possibilità dell'estetica del modernismo, per definire però soltanto nel 1979 il postmodernismo come fautore di una «letteratura della pienezza» vitale e assertiva:

The word is not yet in our standard dictionaries and encyclopedias, but since the end of World War II, and especially in the United States in the latter 1960s and the 1970s, “postmodernism” has enjoyed a very considerable currency, particularly with regard to our contemporary fiction¹¹.

In ambito letterario il termine caratterizza, sin dalle prime apparizioni, una generale ma imprecisata tendenza della letteratura americana contemporanea. Il fatto che la parola «non si trovi sull'enciclopedia» sottolinea quanto l'ambiguità terminologica sia immediatamente avvertita insieme alla crepuscolarità e all'instabilità del fenomeno, al punto che

¹¹ John Barth, *The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction*, in *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1997 (1984), p. 194.

lo stesso Barth ironizza di nuovo in un successivo saggio sempre del 1979:

I'll consider this authorial self-consciousness in only one category of fiction: namely, what's called postmodern or postmodernist fiction (the terms are used so interchangeably that I've come to think of it myself as P.M. fiction; it is after all a phenomenon of the evening of our century, and I happen to do most of my reading after supper)¹².

In ambito italiano non c'è meno confusione sulla terminologia usata, né c'è, ovviamente, unanimità nei tentativi di periodizzazione. Basti ricordare, come esempio, la definizione che Umberto Eco dà del «post-moderno» nelle *Postille a "Il nome della Rosa"* del 1983:

Malauguratamente "post-moderno" è un termine buono *à tout faire*. Ho l'impressione che oggi lo si applichi a tutto ciò che piace a chi lo usa. D'altra parte sembra ci sia un tentativo di farlo slittare all'indietro: prima sembrava adattarsi ad alcuni scrittori o artisti operanti negli ultimi vent'anni, poi via via è arrivato sino a inizio secolo, poi più indietro, e la marcia continua, tra poco la categoria del post-moderno arriverà a Omero.

Credo tuttavia che il post-moderno non sia una tendenza circoscrivibile cronologicamente, ma una categoria spirituale, o meglio un *Kunstwollen*, un modo di operare. Potremmo dire che ogni epoca ha il suo post-moderno¹³.

Eco mette così in discussione addirittura l'esistenza di un paradigma della postmodernità, considerando invece il fenomeno come una contro-tendenza della letteratura, rintracciabile in ogni periodo storico.

Ancora nel 1989 la confusione è tutt'altro che sopita, dal momento che Ihab Hassan gioca proprio su questa ambiguità nel titolo di un suo saggio, provocatoriamente intitolato: *POSTmodernISM: A Paracritical*

¹² John Barth, *The Self in Fiction, or, "That Ain't No Matter. That Is Nothing"*, in *The Friday Book*, cit., p. 208.

¹³ Umberto Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, in *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1983, p. 528.

Bibliography. Per Hassan il postmoderno è una dissonanza all'interno della modernità; nella sua importante caratterizzazione e identificazione del fenomeno, è il moderno a scoprire nel suo centro il postmoderno quando emerge una linea dissonante che la tradizione del moderno non riesce più a contenere. Anche in ambito giornalistico e divulgativo, il termine è presto diventato una sorta di contenitore in grado di racchiudere tutto e il contrario di tutto, poco più di un'etichetta alla moda¹⁴. Nel 1990 Jacques Derrida, in una conferenza tenuta a Irvine, in California, intitolata provocatoriamente *Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and other Small Seismisms*, critica con spietato sarcasmo la proliferazione degli '-ismi' nel discorso accademico della teoria letteraria in America, considerandola una banale strategia culturale:

C'è stato un tempo in cui titoli e carte intestate seguivano la costituzione dell'istituzione e il lavoro dei suoi soci fondatori. Oggi sappiamo che talvolta è meglio iniziare con la carta intestata e l'autorappresentazione. Tutti i fondatori di istituzioni lo fanno. È un dettaglio decidere se titoli in "neo" siano più efficaci di quelli in "post" [...]. È fondamentale lo stesso gesto, lo stratagemma culturale come sottoprodotto del più antico degli storicismi¹⁵.

Ulteriore ironia e riprova della confusione tra i termini è il fatto che la conferenza è stata stampata e tradotta in italiano con il titolo *Come non essere postmoderni*.

Infine, in un seminario del 1991, John Barth, nel tentativo di fare un po' di chiarezza nell'intricata e ormai ventennale questione nomenclativa, propone quella che è forse la distinzione più interessante:

¹⁴ Ad esempio, in un articolo satirico apparso su un numero della rivista *Spy*, intitolato *Post-postmodernism*, Bruce Handy rivela i risultati di una statistica sulle apparizioni della parola *postmodern* dal 1980 al 1987 in una selezione di importanti quotidiani americani, che includono, tra gli altri, il *New York Times*, il *Washington Post* e il *Los Angeles Times*: se nel 1980 si contavano ventuno apparizioni, già nel 1987 balzano a 247. Bruce Handy, *Post-Postmodernism*, in *Spy*, aprile 1988, p. 102.

¹⁵ Jacques Derrida, *Come non essere postmoderni. "Post", "neo" e altri ismi*, Medusa, Milano, 2002, pp. 26-27.

Thus I shall try to use the adjective “Postmodernist” when speaking of contemporary aesthetics, and the adjective “Postmodern” when speaking of other aspects of our contemporary culture [...]. And I shall use the uppercase noun “Postmodernism” when speaking of the latter-twentieth-century aesthetic phenomenon, and to hell with the rest, for the inarguable reason that postmodernism as a condition, like post-industrialism, looks queer to me in the upper case¹⁶.

Prendendo spunto dalla distinzione proposta da Barth è quindi opportuno, come precisazione di partenza, definire ‘postmoderno’ il paradigma culturale, sociale ed economico che è andato evolvendosi dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale in tutti gli ambiti della cultura, dalla scienza all’informazione, dalla filosofia alle arti, in contrapposizione al paradigma della modernità. Questo paradigma, o «campo di forze», per riprendere la definizione di Fredric Jameson, è risultato dominante e si è imposto, con modalità, intensità e tempi diversi, nelle specifiche discipline, e in tal senso può essere identificato come la logica culturale della seconda metà del secolo, sia essa caratterizzata dal tardo capitalismo delle multinazionali, come afferma Jameson sulla scorta della classificazione di Ernest Mandel, dal villaggio globale informatizzato teorizzato da Marshall McLuhan, o ancora dalla preponderanza dell’ambiente accademico nella produzione letteraria proposta da McGurl. In conseguenza – e in concomitanza – di ciò, nei vari ambiti artistici dove dominava un’estetica ‘modernista’ si è gradualmente passati a un’estetica ‘postmodernista’, allo stesso tempo superamento e reazione, espansione e collasso del modernismo. Con ‘postmodernismo’, quindi, sarà utile indicare la nuova dimensione *estetica* assunta dalle varie arti.

¹⁶ John Barth, *Postmodernism Visited: A Professional Novelist’s Amateur Review*, in *Further Fridays. Essays, Lectures, and Other Nonfiction, 1984-1994*, Little, Brown and Co., Boston, New York, Toronto, London, 1995, pp. 293-94.

2. Ha senso parlare di un 'paradigma' postmoderno?

Non abbiamo inventato nulla,
salvo la disposizione dei pezzi.
Umberto Eco

Secondo la nota definizione di Thomas Kuhn, un paradigma stabilisce i problemi da risolvere all'interno di una data comunità scientifica, ed è spesso implicato direttamente nella creazione di un apparato teorico in grado di risolvere il nuovo problema che viene posto¹⁷. Quando sorgono delle anomalie nella ricerca e il paradigma corrente entra in crisi è sintomo che sta per avvenire una rivoluzione scientifica. Solo allora il vecchio paradigma viene soppiantato da uno nuovo più adatto a spiegare i dati sensibili emersi e a indirizzare la ricerca futura. Il problema, quando ci si riferisce a una categoria come il postmoderno, è che la comunità scientifica che condivide gli stessi modelli interpretativi e conoscitivi è tutt'altro che omogenea e nettamente definita. La sensibilità postmoderna incoraggia l'interdisciplinarietà e si avvale di commistioni e interpolazioni di generi e approcci a volte diversissimi, ed è quindi praticamente impossibile stabilire con certezza se e quando avviene il cambio di paradigma.

Una delle maggiori accuse mosse all'effettiva esistenza di un *post-modern breakthrough* è che il postmoderno continui a usare le stesse categorie della modernità, a volte estremizzandole, altre volte destabilizzandole o facendole implodere, senza però creare nulla di veramente nuovo. Ma è lo stesso Kuhn a precisare che

¹⁷ «The term "paradigm" is used in two different senses. On the one hand, it stands for the entire constellation of beliefs, values, techniques, and so on, shared by the members of a given community. On the other, it denotes one sort of element in that constellation, the concrete puzzle-solutions which, employed as models or examples, can replace explicit rules as a basis for the solution of the remaining puzzles of normal science», Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago, 1996 (1962), p. 237.

Since new paradigms are born from old ones, they ordinarily incorporate much of the vocabulary and apparatus, both conceptual and manipulative, that the traditional paradigm had previously employed. But they seldom employ these borrowed elements in quite the traditional way. Within the new paradigm, old terms, concepts, and experiments fall into new relationships one with the other¹⁸.

Le nuove suggestioni del postmoderno traggono i loro spunti e trovano il loro riflesso non solo nelle mutate condizioni storico-politiche (in particolare negli Stati Uniti, che escono dalla guerra trasformati in potenza militare ed economica, in contrasto con la Russia per il controllo dell'Europa), ma anche nelle nuove teorie scientifiche e filosofiche che proprio dalla metà del ventesimo secolo rivoluzionano il modo di pensare dell'occidente. Il relativismo, il principio di indeterminazione di Heisenberg, la fisica quantistica, la matematica seriale, il concetto di entropia e la teoria del caos segnano la fine dell'universo newtoniano stabile e fisso, definibile con precisione attraverso formule descrittive, per inaugurare un universo relativo, soggettivo, probabilistico e discontinuo già teorizzato da Einstein, Bohr e Plank.

Allo stesso modo il poststrutturalismo, la decostruzione e le altre teorie letterarie e filosofiche che si susseguono sin dai primi anni del Novecento segnano, pur con modalità e intensità diverse, la fine del pensiero logico-lineare e indeboliscono le fondamenta della metafisica occidentale su cui si è retto per secoli l'umanesimo. Tutto ciò rende legittimo ritenere che un cambiamento sia effettivamente avvenuto nel periodo immediatamente successivo alla seconda guerra mondiale, e che il nuovo paradigma sia strettamente legato alla nuova sensibilità estetica e filosofica che si viene delineando nei diversi campi culturali.

Se si volesse stabilire una data di 'consacrazione popolare' del postmoderno negli Stati Uniti, qualcosa di equivalente alla 'scena primaria' della psicanalisi freudiana, una buona ipotesi sarebbe fissarla

¹⁸ *Ibid.*, p. 211.

proprio il 22 novembre 1963 a Dallas, durante i fatidici sette secondi in cui un imprecisato numero di spari è stato sufficiente a uccidere, insieme al presidente John F. Kennedy, le residue certezze della nazione. Dal cinema alla letteratura, dalla sociologia alla criminologia, dagli organi di informazioni alle dettagliate ricostruzioni storiche e scientifiche, l'evento – ri-creato e immaginato, analizzato e riprodotto da ogni punto di vista e con ogni mezzo – non è mai stato ricondotto a una narrazione univoca e coerente, contribuendo ad accentuare la cultura del sospetto dell'epoca e segnando la fine della percezione tradizionale della storia come serie logica di eventi. Proprio l'omicidio presidenziale inaugura l'era del predominio mediatico, in quanto si configura, nelle parole di Fredric Jameson, come «a unique collective (and media, communicational) experience, which trained people to read such events in a new way». Anche Jameson fa risalire all'evento «the moment of a paradigm shift toward the linguistic and the communicational», caratterizzandolo come «the shock of a communicational explosion»¹⁹.

La morte di Kennedy finisce col rappresentare, in senso più generale, la fine dell'individualismo e della fiducia romantica nel genio creatore, inaugurando così quella che Jameson definisce «corporate, collectivized, post-individualistic age»²⁰. La figura carismatica, il leader politico, il grande scrittore, non reggono più il confronto con le organizzazioni corporative, il sistema economico globale, il consumismo. La vicenda politica e sociale di Kennedy, che si era posta come *la* grande narrazione della storia nazionale, viene improvvisamente a mancare come qualsiasi altro *grand recit*, lasciando una quantità di significati inconciliabili e mai definitivi a riempire il suo vuoto. In questo modo, l'evento suggerisce la proliferazione infinita di narrazioni sull'impossibilità di un'unica affabulazione coerente, che ben si sposa

¹⁹ Fredric Jameson, *Postmodernism. Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham and London, 1991, p. 114.

²⁰ *Ibid.*, p. 306.

con la sfiducia postmoderna in una risoluzione finale della trama della storia e, di riflesso, del romanzo²¹.

Tra il 1962 e il 1963, inoltre, si assiste alla pubblicazione concomitante di alcuni testi fondamentali che rivoluzionano i rispettivi campi di studio; oltre a *The Structure of Scientific Revolutions* (1962) di Thomas Kuhn, è bene ricordare *La pensée sauvage* (1962) di Claude Lévi-Strauss, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (1962) di Marshall McLuhan, *Naissance de la clinique: Une archéologie du regard médical* (1963) di Michel Foucault e l'altrettanto importante *Preface to Plato* (1963) di Eric Havelock, che contribuisce alla nascita degli studi su oralità e scrittura.

Influenti studiosi hanno fornito, nel corso degli anni, alcune importanti coordinate teoriche e filosofiche riguardo al fenomeno. Secondo Jean-François Lyotard²² la condizione postmoderna è contraddistinta dalla perdita di fiducia nelle grandi narrazioni totalizzanti della storia e della teoria, come il Cristianesimo, il Marxismo, l'Hegelismo e il Liberalismo, che hanno una pretesa legittimante per la loro presunta universalità. Il discorso sociale del postmoderno è caratterizzato, secondo il filosofo, da una trama in cui si intrecciano diversi giochi linguistici, governati da regole differenti. L'innovazione all'interno del discorso si produce proprio attraverso il dissenso, la parzialità, la differenza. L'immaginazione creativa è la molla che fa progredire il sistema, che permette l'invenzione di 'mosse' linguistiche sempre nuove in grado di cambiare le regole del gioco culturale. La legittimazione del discorso narrativo non avviene più, quindi, attraverso metanarrazioni che si autolegittimano, né attraverso il consenso della comunità, quanto attra-

²¹ Per un'analisi comprensiva del tema del complotto e della paranoia come strategie narrative e interpretative della letteratura postmodernista, cfr. Paolo Simonetti, *Paranoia Blues. Trame del postmodern americano*, Aracne, Roma, 2009.

²² Cfr. Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano, 1981.

verso un'«eteromorfia», un consenso locale e provvisorio che dura fino alla creazione di una nuova mossa linguistica.

Lo stesso vale per il sapere scientifico. Secondo Lyotard, ogni affermazione che concerne la realtà è considerata vera in quanto avallata da scienziati e studiosi. Rimane però il problema di stabilire quali, tra tutte le affermazioni, vengono poste al vaglio della scienza e da quali esperti; Lyotard, infatti, è uno dei primi a intuire che l'informazione è un atto non solo politico ma soprattutto commerciale e lucrativo. Il sapere viene prodotto per essere venduto, e il valore di scambio supera il valore d'uso quando ciò che è più importante è la traducibilità del sapere in informazione, piuttosto che la sua validità.

L'approccio di Lyotard, però, se da un lato favorisce maggiore consapevolezza e pluralità, dall'altro rischia di rivelarsi pericoloso. La non accettazione delle grandi narrazioni 'ufficiali', infatti, può favorire una proliferazione di versioni soggettive del reale, mettendo in dubbio la garanzia dell'interpretazione consensuale – finanche teleologica – della storia, e contrapponendovi ogni personale versione idiosincratca. Quella di Lyotard è una visione intrinsecamente positiva, che tende a vedere la condizione postmoderna come scaturita dal cuore stesso del paradigma moderno, la cui dissoluzione è conseguente alla sua stessa logica: l'universalità e la totalità perseguite nella modernità sono necessariamente impossibili da ottenere, per via dello statuto sempre particolare del loro costituirsi, e non possono che frantumarsi nella diversità dei discorsi del postmoderno.

Non la pensa così Jürgen Habermas, che dalla sua posizione tradizionalmente marxista vede nel postmoderno un'abdicazione delle istanze progressiste e illuministe dell'età moderna; il progetto moderno sarebbe rimasto incompiuto a causa del prevalere della razionalità tecnico-strumentale e della conseguente frammentarietà e specializzazione imposte dalla società industriale. Il filosofo tedesco definisce provocatoriamente il postmoderno come un neo-conservatorismo, un ritorno, sotto certi aspetti, a una condizione pre-moderna; a esso pone l'accusa

di accettare passivamente la realtà con cui si trova a contatto, senza tentare di criticarla o modificarla. Il ruolo dell'arte, secondo Habermas, dovrebbe essere quello di colmare lo iato tra politica, etica e sapere²³. Per Lyotard, al contrario, ogni esperienza totalizzante porta pericolosamente vicino al totalitarismo, ad Auschwitz e a forme di coercizione basate sul terrore. Nel suo saggio di risposta a Habermas rende chiara la sua visione quando afferma perentoriamente di voler dichiarare una metaforica «guerra alla totalità»²⁴.

Jean Baudrillard caratterizza il discorso postmoderno in termini decisamente meno ottimistici, sfiorando toni apocalittici nella sua definizione dell'età contemporanea in termini simili ai peggiori immaginari cyberpunk:

[S]iamo, con la promiscuità immanente e l'eterna connessione di tutte le reti nella comunicazione e nell'informazione, in una nuova forma di schizofrenia [...], una prossimità troppo grande di tutto, una promiscuità infetta di qualsiasi cosa, che lo investe e lo penetra [il soggetto] senza alcuna resistenza, senza che nessun alone, nessuna aura, neppure quella del proprio corpo lo proteggano. Lo schizofrenico è aperto a tutto contro la sua volontà, vive nella più grande confusione [...]. Ciò che lo caratterizza non è tanto la perdita del reale, come si dice abitualmente, quanto questa prossimità assoluta e questa istantaneità totale delle cose, questa sovraesposizione alla trasparenza del mondo²⁵.

I simulacri originati dalla scienza, dalla società dei consumi e dell'intrattenimento 'precedono' e soffocano letteralmente la realtà che dovrebbero rappresentare o significare, negando di conseguenza ogni referenza al segno originario. Ciò che segue è la totale scomparsa di ogni significato profondo. Nell'era della virtualità la simulazione genera un «reale senza realtà», un «iperreale». L'immagine, da riflesso di una

²³ Cfr. Jürgen Habermas, *Il discorso filosofico della modernità*, Laterza, Bari, 1997.

²⁴ Cfr. Jean-François Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Feltrinelli, Milano, 1987.

²⁵ Jean Baudrillard, *L'altro visto da sé*, Costa & Nolan, Genova, 1987, pp. 17-18.

realtà profonda (rappresentazione), passa a nascondere, snaturandola, questa realtà profonda, arrivando poi a celare proprio l'assenza di tale realtà; infine l'immagine smette di avere ogni relazione con la realtà, facendosi vuota simulazione e diventando essa stessa un simulacro. Queste successive fasi di relazione tra realtà e immagine segnano, per Baudrillard, un cambiamento importante:

Il passaggio dai segni che dissimulano qualcosa ai segni che dissimulano che non c'è niente, segna la svolta decisiva. I primi rimandano a una teologia della verità e del segreto (di cui faceva ancora parte l'ideologia). I secondi inaugurano l'era dei simulacri e della simulazione, in cui non c'è più Dio per riconoscere i suoi, né Giudizio Finale per separare il vero dal falso, il reale dalla sua risurrezione artificiale, poiché tutto è già morto e risuscitato in anticipo²⁶.

I segni che non sono più in rapporto con un referente reale frustrano lo spirito critico dell'osservatore, generando in lui un senso di ansietà, un'incapacità di risalire a una verità che si fa segreta, nascosta, inaccessibile. È questo uno dei motivi per cui un'immaginazione cospiratoria e 'paranoica' si sostituisce all'ermeneutica di svelamento e interpretazione che aveva caratterizzato l'età moderna.

Baudrillard considera il parco di divertimenti come perfetta esemplificazione della sua teoria del simulacro; paragonando la sua visita al parco di Disneyland, in cui i cocodrilli e gli animali apparivano 'a comando' divertendo e intrattenendo i visitatori, a un viaggio in barca nelle paludi in Florida, in cui gli animali restavano nascosti e non 'recitavano' la loro parte, racconta di essere paradossalmente rimasto deluso dalla realtà. Le conclusioni a cui giunge sono che, attraverso la ricostruzione artificiale di un ambiente, siamo rassicurati del fatto che esiste una realtà 'autentica' (quella che appunto il parco simula) e che questa realtà è proprio come noi ci aspettiamo (e vogliamo) che sia:

²⁶ Jean Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, PGreco, Roma, 2009, p. 66.

Disneyland è lì per nascondere che il paese “reale” tutta l’America “reale” non sono altro che Disneyland [...], Disneyland è posta come immaginario al fine di far credere che il resto è reale, mentre tutta Los Angeles e l’America che la circonda già non sono più reali, ma appartengono all’ordine dell’iperreale e della simulazione. Non si tratta più di una rappresentazione falsa della realtà (l’ideologia), si tratta di nascondere che il reale non è più il reale, e dunque di salvare il principio di realtà²⁷.

Come è facile immaginare, il discorso di Baudrillard, spinto all’eccesso, può rivelarsi pericoloso; all’inizio degli anni Novanta, infatti, l’autore attira su di sé diverse critiche per una serie di articoli, quando in seguito all’invasione irachena del Kuwait, pubblica su una rivista francese un saggio intitolato: *La guerra del Golfo non avrà luogo*; allo scoppio della guerra scrive un secondo articolo: *La guerra del Golfo non sta realmente accadendo* per poi scrivere, dopo il cessate le ostilità, un nuovo articolo intitolato: *La guerra del Golfo non c’è mai stata*. Di certo la guerra ha avuto luogo, con centinaia di persone uccise e perdite da entrambe le parti, ma Baudrillard vuole provocatoriamente porre l’accento sulla distanza tra lo ‘spettacolo’ della guerra ‘pulita’ vista in televisione, così simile a uno spettacolo pirotecnico, e la guerra ‘sporca’ che effettivamente ha avuto luogo²⁸; così facendo, però, rischia di banalizzare un evento tragico e ricco di conseguenze per la storia, svuotandolo di qualsiasi significato.

Tanti ancora sono i contributi di teorici francesi che negli anni Settanta hanno grande risonanza nel dibattito critico americano sul postmoderno e che concorrono a minare le fondamenta della filosofia tradizionale. Basti ricordare in questa sede Gilles Deleuze e Félix Guattari, che prendono in prestito dalle scienze naturali il concetto di rizoma per indicare come caratteristico del sapere postmoderno un tipo di si-

²⁷ *Ibid.*, p. 75.

²⁸ Cfr. Mario Perniola (a cura di), *Guerra virtuale e guerra reale: riflessioni sul conflitto del Golfo*, Mimesis, Milano, 1991.

stema a struttura diffusiva, reticolare, senza inizio o fine né gerarchie interne, che sostituisce la tradizionale metafora occidentale della conoscenza verticale, a forma di albero, i cui rami riconducono a una radice centrale. Questi sistemi complessi raggiungono un ordine attraverso sequenze frammentarie pur evitando di porsi come antitetici rispetto ai modelli tradizionali, bensì allargando all'infinito le loro possibilità di espansione.

A sua volta Michel Foucault identifica il superamento della «lunga serie costituita dal progresso della coscienza, o dalla teleologia della ragione, o dall'evoluzione del pensiero umano» nelle scienze storiche a favore della «individuazione di serie differenti, che si giustappongono, si succedono, si accavallano, s'incrociano senza che si possano ridurre a uno schema lineare»; la discontinuità, da «stimmata della dispersione temporale che lo storico aveva il compito di sopprimere» diventa così «uno degli elementi fondamentali dell'analisi storica»²⁹.

Una vera e propria scuola di pensiero, la decostruzione, si sviluppa a Yale intorno alla figura carismatica di Jacques Derrida, che si propone di decostruire le opposizioni binarie della tradizione logocentrica sentita ormai come 'naturale', che ha portato a privilegiare un sistema etnocentrico bianco, europeo, fortemente connesso con la greco-classica; un sistema che esalta la parola come presenza e degrada la scrittura a riproduzione (in assenza) della parola, in cui la voce gode di uno statuto superiore rispetto alla scrittura, caratterizzata come supplemento in assenza. Derrida parla della *différance* (allo stesso tempo differenza e differimento) del senso nel linguaggio discorsivo, diviso tra significato fonetico e significante mentale. La grammatologia che dà il titolo al suo lavoro più importante si pone come scienza della scrittura, che studia gli effetti della *différance* che la metafisica occidentale ha represso nel corso dei secoli. La scrittura si dà solo come *supplément* (aggiunta e sostituto); la decostruzione mira a individuare le «forze di signifi-

²⁹ Michel Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano, 1999, pp. 12-13.

cazione» all'interno di un testo, smantellando ogni pretesa di sopravvento di un modo di significato definitivo rispetto a un altro. Il linguaggio, lungi dall'essere trasparente, rimanda continuamente a ulteriori segni, a loro volta traccia di altri segni, attraverso una catena metonimica che ricorda la teoria di Jacques Lacan sull'inconscio, strutturato come un «linguaggio senza codice».

Secondo Derrida non si tratta, quindi, di elaborare teorie o concetti stabili, bensì di mostrare connessioni, rivelare cornici tra le parole, i fonemi e i significati attraverso l'analisi di termini a doppio senso, di un livello figurativo che sarà sempre diverso rispetto a quello letterale, anche quando queste particolari caratteristiche non siano consciamente volute dall'autore. La retorica di un'asserzione, per il filosofo, non è necessariamente compatibile con il suo significato esplicito; anche sotto questo aspetto il pensiero di Derrida, allargando esponenzialmente (ma, come chiarisce l'autore stesso, non infinitamente) il significato oltre la volontà autoriale, si inserisce nella tradizione dell'«Opera aperta» di Eco e della critica *reader-oriented*, dalla narratologia alla teoria della ricezione. Tuttavia l'estrema aleatorietà e frammentarietà della decostruzione ha attirato su di essa – e sul suo principale teorico – non poche critiche. È ormai celebre l'affermazione riportata dal filosofo e matematico statunitense Hilary Putnam, per cui «in the opinion of most analytic philosophers, trying to criticize deconstruction is like trying to have a fistfight with a fog»³⁰.

Il principale teorizzatore del postmoderno negli Stati Uniti resta però indiscutibilmente Fredric Jameson, che nel 1984 pubblica *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, unione di due saggi apparsi precedentemente, dove affronta il problema del postmoderno sia dal punto di vista estetico che politico. Lo scritto verrà poi pubblicato di nuovo con molte aggiunte e una nuova prefazione dell'autore nel 1991, e diventerà l'opera 'canonica' e monumentale che conosca-

³⁰ Hilary Putnam, *Renewing Philosophy*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1992, p. 109.

mo ora. In un certo senso il discorso sul postmoderno si configura come un punto di arrivo della riflessione sui generi letterari svolta da Jameson nelle sue opere precedenti, in quanto l'età postmoderna, oltre a segnare la fine del *work of art* e l'inizio del *text*, segna per l'autore l'avvento dell'era del video.

Nel suo studio Jameson identifica il postmoderno come la logica culturale dominante del tardo capitalismo, analizzandone molteplici forme culturali, dalla letteratura cosiddetta 'elevata' alla musica popolare, dall'architettura alla *science fiction*, dalle pellicole cinematografiche ai video sperimentali, dalla pittura all'urbanistica e identificando gli elementi principali della nuova situazione culturale. Jameson, operando all'interno di un'ottica teorica neomarxista, caratterizza la sensibilità postmoderna come una profonda modificazione della cultura dovuta alla ristrutturazione sociale operata dal sistema tardo-capitalistico; non un vero e proprio stile, quindi, ma un «sistema periodizzante» che mette in correlazione l'emergenza di nuove forme culturali al nuovo tipo di ordine economico.

Tra le qualità specifiche, estetiche e politiche, che per Jameson caratterizzano la sensibilità postmoderna ci sono: una nuova concezione e percezione dello spazio e del tempo, con una maggiore valorizzazione del primo a discapito del secondo; un'intensificazione del valore di scambio rispetto al valore d'uso; l'uso estensivo del pastiche come pratica neutrale senza impulso satirico o conoscitivo (come avveniva invece nelle opere moderniste di James Joyce o T.S. Eliot) attraverso una pratica che non cita gli altri testi, ma li 'incorpora' cancellando i confini tra un testo e l'altro; la caduta della divisione tra cultura elevata e cultura di massa, che Jameson vede come un aspetto democratico e popolare del paradigma postmoderno; la perdita di un senso di storicità accompagnata a un fascino per l'immagine come simulacro di un passato stigmatizzato; la frammentazione del soggetto e l'appiattimento dello spazio, che va di pari passo con la perdita di distanza critica tra soggetto e oggetto; la scomparsa di un canone e l'impossibilità dei 'grandi

monumenti culturali', poiché tutti i testi coesistono insieme sullo stesso piano, così come gli artisti; la messa in crisi dei concetti di interpretazione, intenzione autoriale e significato.

Ciò che soprattutto caratterizza il postmoderno è, secondo lo studioso, una «perdita del passato radicale», la scomparsa di storicità a favore di un piatto «storicismo», che si configura come «cannibalizzazione» casuale degli stili e dei discorsi di un passato che viene sempre più «messo tra virgolette» finché di esso rimangono soltanto dei «testi», con conseguente proliferazione di linguaggi e discorsi privati, parziali, contraddittori³¹. I confini tra testi diversi si sfaldano, i discorsi del passato non vengono citati né riprodotti con intenti satirici, ma generano un *pastiche* di scritture assemblate, l'una sovrapposta all'altra attraverso varie intertestualità, successioni di frammenti, *collage* di superfici multiple senza centro o direzione univoca. Ciò che segue è l'inevitabile abolizione di ogni distanza critica, l'intromissione di una dimensione sincronica di immanenza dello spazio nella tradizionale temporalità diacronica.

In seguito all'avvento della televisione, lo schermo, con la sua pura immanenza e la piatta superficie non riflettente, ha rimpiazzato per Jameson il libro come forma culturale primaria, negando allo spettatore qualsiasi senso di profondità o riflessività. Nell'era postmoderna non può esserci trascendenza. La televisione rappresenta perfettamente le reti di comunicazione, i network, il cyberspazio, le innumerevoli connessioni che circondano l'individuo isolato, il quale perde ogni contatto con la realtà. Il video è la forma egemonica culturale del postmoderno, che incessantemente riversa sullo spettatore quello che Jameson chiama «flusso totale» di dati e informazioni che non permettono alcuna distanza critica allo spettatore, immerso in una continua produzione di immagini, senza possibilità di memoria né senso della storia.

³¹ Si vedrà, però, come questa definizione è valida solo in parte, dal momento che il postmodernismo è caratterizzato da un forte senso della storia, che però recupera sotto forme inaspettate e diverse rispetto al romanzo storico tradizionale.

È proprio in tali affermazioni perentorie che è possibile rintracciare il punto debole del ragionamento critico di Jameson. Alcune definizioni appaiono troppo lapidarie e totalizzanti per un discorso che si propone come aperto e pluralistico. Ogni discorso teorico sul postmoderno che abbia la pretesa di porsi come onnicomprensivo, infatti, corre il rischio di ripiegare in una sterile involuzione, di diventare un'ennesima metanarrazione, un paradigma totalizzante che predilige alcune letture a discapito di altre ugualmente valide ma opposte e contraddittorie e che si auto-nega nel momento in cui viene enunciato. Anche Jameson è conscio di questo limite quando afferma che ogni definizione teorica è in un certo senso un'arma a doppio taglio, una logica in cui «vince chi perde»:

[T]here is a strange quasi-Sartrean irony – a “winner-loses” logic – which tends to surround any effort to describe a “system”, a totalizing dynamic [...]. What happens is that the more powerful the vision of some increasingly total system or logic [...] the more powerless the reader comes to feel. Insofar as the theorist wins, therefore, by constructing an increasingly closed and terrifying machine, to that very degree he loses, since the critical capacity of his work is thereby paralyzed, and the impulses of negation and revolt, not to speak of those of social transformation, are increasingly perceived as vain and trivial in the face of the model itself³².

È interessante notare quanto i termini usati da Jameson (così come quelli di Baudrillard) ricordino il linguaggio cospiratorio e paranoico di molti romanzi postmodernisti, con la menzione di un «sistema chiuso» come una «macchina terrificante» e il senso di «paralisi» che nega ogni «impulso di rivolta» permettendo al teorico una «vittoria» che rappresenta in realtà una «sconfitta».

È anche per questo che alcuni commentatori, tra cui Hans Bertens e Sean Homer, considerano fallito il tentativo di Jameson di colmare lo spazio – tradizionalmente incolmabile – tra la critica marxista del capi-

³² Fredric Jameson, *Postmodernism*, cit., pp. 5-6.

tale e l'esaltazione delle differenti esperienze individuali dei vari gruppi sociali e culturali propugnata dal postmoderno. I vari conflitti di *gender*, razza, sessualità tendono ad essere generalizzati sotto l'etichetta a volte riduttiva di 'conflitti di classe', favorendo arbitrariamente un aspetto a sfavore degli altri³³. Altre critiche sono state rivolte da Steven Best e Douglas Kellner al suo «too monolithic model of postmodernism as a hegemonic form of contemporary culture» che «exaggerates some tendencies – such as hyperreality or schizophrenia – which [...] apply to limited sectors of contemporary social life [...], thereby failing to analyze each sector in its specificity»³⁴. È innegabile, comunque, che l'apporto di Jameson – che in seguito ha ulteriormente articolato la sua analisi con l'inclusione di saggi sul rapporto tra marxismo, società dei consumi e capitalismo (*The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*) o sconfinando nei *cultural studies* con l'analisi di film di Stanley Kubrick e Alfred Hitchcock (*Signatures of the Visible*, 1992) – resti a tutt'oggi un punto di riferimento fondamentale per qualsiasi riflessione sul postmoderno.

In ambito italiano, oltre ai lavori seminali di Umberto Eco, un forte contributo alle teorie postmoderne è venuto da Gianni Vattimo, che nel 1983 ha introdotto il concetto di «pensiero debole» come caratteristico dell'età postmoderna, per distinguerlo dal «pensiero forte», totalitario e totalizzante del moderno. Guardando al postmoderno come a una svolta verso la democratizzazione della società grazie al superamento dell'illusione dell'oggettività, Vattimo descrive il pensiero «postmetafisico» come «risultato, da una parte della dissoluzione del pensiero fondativo a opera della scienza e della tecnica, e dall'altra della nichilistica presa di congedo dalla metafisica in seguito all'annuncio nie-

³³ Cfr. Hans Bertens, *The Idea of the Postmodern. A History*, Routledge, London, New York, 1995 e Sean Homer, *Fredric Jameson: Marxism, Hermeneutics, Postmodernism*, Routledge, New York, 1998.

³⁴ Steven Best e Douglas Kellner, *Postmodern Theory. Critical Interrogations*, The Guilford Press, New York, 1991, pp. 187-88.

tzschiano della morte di Dio»³⁵. Come fanno notare i suoi oppositori, però, Maurizio Ferraris in primis, la liberazione dai vincoli di una realtà troppo monolitica, compatta, perentoria non è riuscita, in quanto è sfociata in «un populismo mediatico, dove (purché se ne abbia il potere) si può pretendere di far credere qualsiasi cosa»³⁶.

Secondo Terry Eagleton, infine, la contraddizione insita nel post-moderno è che si configura come «radical and conservative at the same time»³⁷. Ricordando che «what goes at the level of ideology does not always go at the level of the market», il teorico marxista accusa il post-moderno di essere «politically oppositional but economically complicated»³⁸:

If the system has need of the autonomous subject in the law court or polling booth, it has little enough use for it in the media or shopping mall. In these sectors, plurality, desire, fragmentation and the rest are as native to the way we live as coal was to Newcastle before Margaret Thatcher got her hands on it³⁹.

Per questo ed altri motivi il postmoderno, secondo i suoi detrattori, si è rivelato un'illusione, un progetto irrealizzato, un'abdicazione delle responsabilità storico-politiche a favore di un vuoto e inconcludente relativismo.

³⁵ Gaetano Chiurazzi, *Il postmoderno*, Bruno Mondadori, Milano, 2002, p. 41.

³⁶ *Ibid.*, p. 48.

³⁷ Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, Blackwell, Oxford, 1996, p. 131.

³⁸ *Ibid.*, p. 132.

³⁹ *Ibid.*, p. 133.

3. ...E la letteratura? Quali sono le innovazioni del postmodernismo letterario?

I don't think the ideas were "in the air" [...]; rather, all of us found ourselves at the same stoplights in different cities at the same time. When the light changed, we all crossed the streets.

Steve Katz

Secondo Remo Ceserani, autore della più completa e articolata analisi in lingua italiana del postmodernismo, vanno distinte tre fasi dello sviluppo del fenomeno negli Stati Uniti, che vale la pena citare per intero:

La prima fase è quella che ha registrato, già alla fine degli anni Cinquanta, un senso abbastanza diffuso di stanchezza, ripiegamento, esaurimento delle forme espressive della modernità. [...] La seconda fase coincide con gli anni Sessanta. In quel periodo una serie di novità investirono il costume, i gusti, le espressioni artistiche di molti paesi, a cominciare dagli Stati Uniti. La *pop art* di Robert Rauschenberg e James Rosenquist, la poesia *beat* di Lawrence Ferlinghetti e Allen Ginsberg, i libri presto divenuti *cult* di scrittori come Jean Genet, Jack Kerouac, William S. Burroughs, Donald Barthelme e le opere sperimentali di William Gass, Karl Vonnegut, John Barth, John Hawkes, Thomas Pynchon, Stanley Elkin, i saggi di filosofi e "guru" come Norman O. Brown e Marshall McLuhan, gli esperimenti musicali di John Cage, i film di Godard e Antonioni, della *nouvelle vague* e del *New American Cinema*, di Woody Allen e dei vari Dennis Hopper, Peter Bogdanovich e compagni si presentarono come forme diverse, ma convergenti, di aperta ribellione contro l'espressionismo astratto, le ironie snobistiche, le geometrie formali, i razionalismi architettonici e le serialità musicali dell'ultima fase, ormai accademica, del moderno, e svilupparono nuove tendenze: un piacere quasi erotico di immergersi nelle forme e negli stili, di mescolare nei testi letterari, nelle costruzioni architettoniche, nei pezzi musicali e filmici generi e modi, di incorporare il *Kitsch*, le immagini, le movenze della cultura popolare⁴⁰.

⁴⁰ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997, pp. 31-32.

Negli anni Settanta, infine, grazie soprattutto al lavoro di Ihab Hassan, si assiste secondo Ceserani al «battesimo vero e proprio del postmodernismo in letteratura» nonché alla prima «ricostruzione del suo *pedigree*»⁴¹; nella seconda metà degli anni Ottanta, poi, Matei Calinescu, proseguendo nel lavoro di periodizzazione e sistemazione del postmoderno, propone di distinguere «cinque diverse “facce della modernità”: modernismo, avanguardia, decadenza, *Kitsch* e postmodernismo»⁴².

Dai ripetuti tentativi di classificazione e definizione emerge prepotentemente il diffuso stato di ansia interpretativa che investe il dibattito critico sul postmoderno, fra equivoci, confusione e disaccordo, polemiche e ironie a volte anche feroci. Per questo, piuttosto che avventurarsi in percorsi teorici che rischiano troppo spesso di rimanere irrisolti, per cogliere un fenomeno così instabile e fluttuante è in alcuni casi più costruttivo rivolgersi alla letteratura, che rappresenta lo spirito e le contraddizioni dell'epoca in maniera più immediata rispetto alla teoria o alla filosofia. L'artista, infatti, riesce naturalmente a fissare nei suoi testi concetti non riconducibili a costruzioni logiche o coerenti. Il rapporto tra teoria e letteratura in epoca postmoderna, inoltre, è più che mai biunivoco. Se Jameson e Baudrillard utilizzano termini 'romanzeschi' per descrivere la condizione postmoderna, è altrettanto vero che la lettura di alcune opere del periodo è spesso in grado di illuminare di luce nuova l'opera di molti filosofi e teorici della postmodernità⁴³.

Su un doppio livello tematico e strutturale, la nevrosi è protagonista assoluta di gran parte dei testi postmodernisti. I personaggi ne soffrono

⁴¹ *Ibid.*, p. 34.

⁴² *Ibid.*, p. 36.

⁴³ A questo proposito Jon Simons propone una «pynchonesque reading of Jameson», leggendo la definizione jamesoniana di paranoia e cartografia cognitiva attraverso *The Crying of Lot 49* di Thomas Pynchon e mostrando in che modo «Pynchon's novels [...] can be used to critique significant aspect of Jameson's approach and are instructive about its costs», piuttosto che viceversa. Jon Simons, *Postmodern Paranoia? Pynchon and Jameson*, in *Paragraph*, Vol. 23, 2, July 2000.

sia a causa della loro situazione personale che delle circostanze politiche o storiche in cui si trovano a operare, intrappolati in cospirazioni cosmiche o private, reali o immaginarie, o tutte e due insieme. Si compongono scenari fortemente destabilizzanti di sorveglianza e controllo, fantasie apocalittiche, proiezione di mondi immaginari, cosmologie persecutorie che riflettono la coscienza labirintica e la frammentazione interiore dell'individuo contemporaneo.

La struttura stessa di molte opere postmoderniste è configurata in maniera tale da mimare stati paranoici, il cui *plot* appare sempre più cospiratorio e repressivo, un sistema chiuso da cui è impossibile uscire; anche nel linguaggio si accumulano ripetizioni e reiterazioni quasi psicotiche. La narrazione lega esplicitamente la scrittura, e soprattutto la lettura, a processi maniacali, incoraggiando una modalità di pensiero schizofrenica e rifiutando di sciogliere ogni tensione interpretativa anche dopo l'ultima pagina. Allo stesso tempo, però, ogni *plot*, fedele al doppio significato etimologico della parola, rimane sempre aperto, un cerchio mai perfettamente chiuso, un asintoto che tende alla risoluzione senza mai raggiungerla. Il testo fornisce più domande che risposte, la trama si apre in direzioni sempre nuove e sconosciute, si ramifica e germoglia in digressioni, sottotrame e *spin-off*, senza alcuna possibilità di scioglimento alla fine della lettura.

A livello extratestuale è accentuata la dimensione voyeuristica – e quindi maniacale – della scrittura. Il lettore finisce per diventare un osservatore esterno alle spalle dell'autore; si fa detective ma resta sempre un passo indietro, in balia della trama ordita dallo scrittore che lo anticipa ed elude di continuo. Nel momento in cui subisce, con i personaggi, il collasso dell'ordine simbolico, lo iato incolmabile tra segno e significato, il lettore viene inevitabilmente spinto verso la paranoia dal sospetto che le cose, e il linguaggio che le descrive, abbiano ulteriori significati rispetto alla realtà che sembrano apparentemente riflettere. Ed è così invitato a diventare egli stesso *plotter*, a unire come in un disegno infantile i puntini sulla mappa per formare connessioni che non vengo-

no mai confermate o smentite, rimanendo fluttuanti costrutti provvisori e soggettivi, nello spazio vuoto, o sin troppo pieno, tra testo ed extratesto.

A livello intertestuale, infine, sono molteplici i rimandi, più o meno puntuali, ad altri testi e discorsi, invece che a una realtà fenomenica condivisa e oggettiva. Tali echi sono molto spesso usati a scopo decostruttivo, critico, o semplicemente ludico, e provocano un disorientamento ulteriore. La narrazione si dà sotto forma di *pastiche*, mescolando elementi di generi letterari diversi, sfoggiando citazioni elevate ma anche rimandi alla cultura popolare e commerciale. Il testo si allarga a dismisura sfociando nell'enciclopedismo, facendo perdere il lettore nel labirinto di un'impossibile ricerca delle fonti. Oppure si riduce a scheggia minimale, brandello di tessuto narrativo, rimanda ad altri testi, anche dello stesso autore, anelando a una completezza mai raggiunta; elude qualsiasi tentativo di interpretazione disseminandosi in collegamenti nascosti tra testi diversi o tra le parti eterogenee e frammentarie dello stesso: un modo schizofrenico di pensare che si radica profondamente nell'ossatura delle opere.

Altro elemento chiave della letteratura postmodernista è legato agli scarti, a quegli elementi che hanno esaurito la loro funzione originaria, rifiuti materiali costantemente legati a rifiuti verbali, nomi che non riescono più a descrivere le cose e che testimoniano di un'inevitabile erosione del linguaggio; la scrittura si sfalda fino a lasciare solo frammenti inutilizzabili, scorie di senso. Non solo si riciclano i rifiuti, allora, ma anche i racconti, le storie, le parole, recuperate in un processo intertestuale ciclico e perpetuo, quasi organico. I termini stessi diventano incomprensibili, antiquati, inutilizzabili, perdono la propria funzione nominativa nel momento stesso in cui vengono enunciati, separati per sempre dall'oggetto che dovrebbero designare.

È inevitabile che il cambio di paradigma conseguente al profondo cambiamento del modo di pensare, organizzare e rappresentare la conoscenza abbia influito enormemente in ambito estetico, se è vero che

l'arte nasce sempre all'interno di un contesto storico, lo riflette e ne promuove l'evoluzione. Già nel 1962, nel suo studio pionieristico *Opera aperta*, Umberto Eco sottolineava nelle opere letterarie contemporanee la ricerca comune di modelli che giustificassero le ambiguità, il crescente disordine scaturito dal nuovo orizzonte epistemologico nato dalle suggestioni provenienti dalle altre scienze, e causa dunque della rottura di un modello che si credeva immutabile e definitivo. La finalità esplicita di tali opere 'aperte' è di esporre un messaggio ambiguo, di veicolare una pluralità di significati sia attraverso l'argomento trattato (livello narrativo) che attraverso la stessa struttura delle opere (livello metanarrativo), facendo trasparire da essa una diversa struttura del mondo. Eco prende in prestito alcuni principi dalla teoria dell'informazione per affermare che gli elementi di disordine nel messaggio accrescono l'informazione che esso fornisce, dal momento che l'ordine dato dalla ridondanza delle regole sintattiche e grammaticali fonda anche la prevedibilità e banalità. L'arte contemporanea si configura quindi come organizzazione originale del disordine (alla maniera del rizoma di cui parlano Deleuze e Guattari), al fine di accrescerne le possibilità d'informazione. In questo modo il fruitore dell'opera aperta è indotto a letture sempre più ricche, più varie e mai definitive.

Nel suo studio del 1971, *The Dismemberment of Orpheus*, Ihab Hassan traccia una linea disarmonica che va da Sade a Beckett passando per Genet, Hemingway, Kafka, la patafisica e il surrealismo, rintracciando provocatoriamente una corrente di «antiletteratura» o, sempre secondo la sua definizione, «letteratura del silenzio». L'arte, il linguaggio e la coscienza, secondo Hassan, cercano una forma di trascendenza nella pienezza del silenzio, nell'introversione della volontà alienata, nel vuoto della morte, nel linguaggio dell'omissione, nell'ambiguità dei giochi sintattici. Il silenzio diventa metafora di un linguaggio che esprime il bisogno di autodistruzione e, contemporaneamente, di trascendenza. Tra i tratti caratteristici di questa nuova sensibilità artistica

si trovano: una parodica sovversione delle forme tradizionali, l'allontanamento dalla 'natura' attraverso la perversione di processi erotici o vitali, un volontario distacco dalla ragione, dalla società e dalla storia, la predilezione per stati mentali estremi come la pazzia, l'estasi, la trance mistica, l'allucinazione.

Anche William Spanos preferisce considerare il postmodernismo come un motivo ricorrente nella storia della letteratura occidentale, una forza decostruttiva e disgregante nei confronti della tradizione ufficiale. Per lui il postmodernismo consiste in:

A "postmodern" urge to art throughout the literary history of the West [...], a certain marginalized (or colonized) literature informed by the polyglotic "parodic-travesty" impulse of the lowly folk imagination, a literature that [...] has existed from the beginnings of Western civilization to mock and de-destroy the utterly completed, linear yet circumscribed, monoglotic, distanced, hierarchical, and timeless world not simply of the official genres – epyc, lyric, tragic, etc. – but also of the socio-political authority they legitimated and were legitimated by⁴⁴.

Nel definire «l'occasione postmoderna», Spanos tenta di liberarsi dell'idea tradizionale di una trama della storia della letteratura che permetta di descriverne cronologicamente le successive fasi: «the postmodern occasion is not fundamentally a chronological event in a developing plot but rather an inherent mode of human understanding that has become prominent in the present (de-centered) historical conjuncture»⁴⁵.

Tra i più importanti contributi alla definizione e articolazione del postmodernismo in letteratura, comunque, vanno sicuramente citati i lavori seminali di Brian McHale e Linda Hutcheon. In *Postmodernist Fiction* (1987) e nella raccolta di saggi *Constructing Postmodernism* (1992), McHale riprende il concetto jakobsoniano di «dominante» in-

⁴⁴ William Spanos, *Repetitions. The Postmodern Occasion in Literature and Culture*, Louisiana State University Press, Baton Rouge and London, 1987, p. 193.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 194.

teso come componente focale di un'opera d'arte – in grado di guidare, determinare e trasformare tutti gli altri componenti – estendendolo all'analisi del medium poetico in generale; ogni tipo di analisi, quindi, pone l'accento su un diverso dominante rispetto al discorso culturale analizzato. Secondo McHale il passaggio dal modernismo al postmodernismo è rintracciabile proprio nel cambiamento da un dominante epistemologico a uno ontologico. La letteratura modernista si pone principalmente problemi di tipo epistemologico, in quanto si interroga su come sia possibile conoscere e interpretare il mondo di cui il soggetto è parte, e sulle modalità attraverso cui il soggetto si pone in relazione a esso. Di qui alcune delle principali caratteristiche dell'estetica modernista, come la moltiplicazione e giustapposizione delle prospettive, la focalizzazione dei fatti attraverso uno o più punti di vista, il monologo interiore e il discorso indiretto libero. In molte opere moderniste, infatti, il dubbio epistemologico e l'oscurità del testo vengono strutturati attraverso il ricorso, più o meno esplicito, a una cornice interpretativa simbolica extratestuale⁴⁶. È per questo che, secondo Brian McHale, al genere 'letterario' del romanzo modernista fa da contrappunto il genere 'popolare' del romanzo poliziesco, genere epistemologico per eccellenza.

La letteratura postmodernista, al contrario, privilegia l'aspetto ontologico, interrogandosi su come sia costruito un mondo e in che modo possano coesistere e intersecarsi mondi diversi e contraddittori, articolando e sviluppando queste domande attraverso la continua violazione di confini intertestuali, la mescolanza e interpolazione di identità e soggetti appartenenti a diverse dimensioni testuali. Per questo il suo equi-

⁴⁶ Cfr. le cornici mitiche che, pur se con diverse accezioni, strutturano testi come *Ulysses* di Joyce, *The Waste Land* di Eliot, i *Cantos* di Pound, o il complicato sistema filosofico e simbolico entro cui Yeats racchiude la sua opera poetica. Allo stesso modo nei romanzi di Woolf, Faulkner e lo stesso Joyce, gli avvenimenti narrati vengono filtrati dalla coscienza o dal linguaggio di un particolare personaggio, e sta al lettore ricostruire un mondo fittizio servendosi della sua precedente conoscenza della realtà.

valente 'popolare' è la fantascienza, genere in cui mondi, universi e forme di vita il più delle volte incompatibili vengono a contatto tra di loro. In fin dei conti – e questo è il punto più interessante della teoria di McHale – la narrativa postmodernista risulta essere mimetica non del contenuto della realtà, ma della *forma* di essa; imita infatti il paesaggio pluralistico delle culture industrializzate, permeato di realtà secondarie come quelle sviluppate dai mass-media, che costringono l'individuo a continue (e spesso violente) transizioni da mondi fittizi alla realtà e viceversa.

McHale definisce «zone» questi spazi eterotopici in cui coesistono frammenti di diversi mondi senza legge o geometrie stabili. I testi postmodernisti costruiscono e decostruiscono di continuo tali spazi attraverso giustapposizioni, interpolazioni e sovrapposizioni tra lo spazio fisico della pagina, lo spazio concettuale del linguaggio e lo spazio intertestuale dei rimandi citazionali. Eventi, personaggi o interi brani e capitoli del testo vengono messi «sotto cancellatura», costringendo il lettore a uno stato costante di esitazione ontologica. In altre parole, un evento dapprima presentato come un sogno o un'allucinazione di un personaggio, in seguito viene spostato sul piano della realtà, destabilizzando ogni tentativo di lettura lineare; oppure avvenimenti palesemente grotteschi, irrealistici o improbabili sono trattati nella trama, o considerati da uno o più personaggi, come perfettamente normali, logici e coerenti; questa ed altre simili strategie narrative sono usate spesso da autori sperimentali come Thomas Pynchon, Robert Coover, John Barth e Donald Barthelme nelle loro opere (per non parlare dei precursori di tali tecniche, come, appunto, Kafka o Beckett). Spesso la narrativa postmodernista utilizza il repertorio di generi considerati popolari (come il thriller, l'horror, la pornografia, ecc.) per spingere il lettore a crearsi un'aspettativa o a investire emozionalmente nella lettura, facendo leva su sentimenti primordiali come il terrore, la curiosità, la stimolazione sessuale o il fascino verso i tabù; procedendo nella lettura, però, il brano viene progressivamente 'cancellato' e il lettore resta sospeso tra

la presenza ‘desiderata’ dell’elemento e lo shock – spesso seguito dal disappunto – dell’assenza ‘rimpianta’.

Una lettura strettamente teleologica o indiziaria si è rivelata strategia interpretativa necessaria e indispensabile per avvicinarsi a quei testi modernisti che incoraggiano il lettore a cercare tra le pieghe della scrittura gli elementi in grado di unificarne i frammenti sparsi. La struttura di queste opere presuppone spesso che il lettore, per riuscire a penetrare la superficie apparentemente incomprensibile del testo, lo interpretasse facendo affidamento su un extratesto – letterario, culturale, sociale, psicanalitico – in grado di svolgere una funzione di commento, così da chiarirne le oscurità. Il significato arriva attraverso interpretazioni, commenti, esplicazioni, glosse; di qui l’accusa di eccessivo elitarismo e oscurità volta dagli scrittori postmodernisti alle opere dell’alto modernismo⁴⁷.

Nel poliziesco tradizionale, ad esempio, a una iniziale incertezza epistemologica si opponeva l’azione ordinatrice del detective che era in grado, nel corso della narrazione, di scoprire le connessioni nascoste tra i dettagli e ricomporre la trama dapprima incomprensibile. In genere lo scrittore modernista, come l’autore dei romanzi polizieschi, invitava il lettore a trovare l’ordine nel caos del testo, fornendogli indizi per aiutarlo a venire a capo dell’enigma, senza però l’ausilio di un personaggio-detective: era il lettore che doveva farsi detective e portare alla luce il senso. Il lettore modernista, attraverso un’attiva lettura ‘poliziesca’, riusciva solitamente a penetrare l’oscurità del testo, e il suo iniziale stato di incertezza volgeva in soddisfazione alla scoperta finale del significato.

⁴⁷ È ormai celebre l’aneddoto raccontato da John Barth: «We are told that Bertolt Brecht, out of socialist conviction, kept on his writing desk a toy donkey bearing the sign *Even I must understand it*; the high modernists might aptly have put on their desks a professor-of-literature doll bearing, unless its specialty happened to be the literature of high modernism, the sign *Not even I can understand it*», in John Barth, *The Literature of Replenishment*, cit., pp. 201-2.

Per McHale *Absalom, Absalom!* di William Faulkner, oltre a impiegare meccanismi tipicamente modernisti come la moltiplicazione e giustapposizione delle prospettive, il focalizzarsi di tutti gli eventi attraverso la coscienza di uno o più personaggi e l'uso di monologhi e discorsi indiretti liberi, compie «a typically modernist move»:

Absalom transfers the epistemological difficulties of its characters to its readers; its strategies of “impeded form” (dislocated chronology, withheld or indirectly-presented information, difficult “mind-styles”, and so on) *simulate* for the reader the very same problems of accessibility, reliability, and limitation of knowledge that plague Quentin and Shreve⁴⁸.

In ultima analisi si può dire che il romanzo modernista educa il lettore a diventare detective per arrivare al senso. Non si può parlare dunque di vera e propria struttura paranoica, dal momento che le risposte alle domande che il testo pone sono già insite nel testo stesso o in un extra-testo, e le aspettative del lettore non rimangono completamente frustrate.

Sarà il romanzo postmodernista che, non garantendo più una soluzione univoca e definitiva alla fine della lettura e fornendo unicamente la superficie del testo come spiegazione al testo stesso, spingerà il lettore ad abbandonare una lettura ‘indiziaria’, vanificando così il suo desiderio di una compiuta soluzione e proponendo invece una parodia del processo cognitivo. In questo modo nei testi postmodernisti più riusciti la paranoia ormai sterile e inadeguata dell'interpretazione modernista non guida la struttura ma viene messa in scena, prospettando al contrario l'utilizzo di una differente strategia interpretativa. L'«anti-paranoia» postmoderna così, per riprendere una definizione di Pynchon, si pone come evoluzione e superamento del paradigma epistemologico della modernità. Come sintetizza McHale:

⁴⁸ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London-New York, 1987, pp. 9-10.

Recall that paranoid reading is, in the first instance, a *modernist* reading practice, one which has been institutionalized, becoming first normative and then self-reflexive, in the postmodernist period. Consequently, there is a sense in which *resisting* paranoid reading, indeed reading “against the grain” of paranoid reading, is more genuinely “postmodernist” than reading paranoically. Moreover, this “postmodernist” gesture of reading counter to paranoid reading practice has, like paranoid reading itself, ontological consequences: it “dissolves” the world projected (constructed) by paranoid reading, the world where everything connects, where *tout se tient*. Reading counter-paranoiacally, against the grain of paranoid reading, places conspiracy [...] *sous rature*, under erasure⁴⁹.

Il lettore consapevole, leggendo il testo in maniera creativamente paranoica, compie una consapevole operazione artistica, mentre il lettore ingenuo, colto da ansia interpretativa, si perde irrimediabilmente nei labirinti testuali. La lettura dei testi postmodernisti si presenta allora come «a kind of clownish joke played on the reader raised on modern literary assumptions» e i testi stessi «are in the end designed to play a prank on paranoid pattern-seekers»⁵⁰.

Eppure nell'individuo della modernità, abituato da più di tre secoli al disvelamento finale di un significato, resta forte la necessità di cercare disperatamente ciò che si sa non può più essere assoluto. Il desiderio di ricreare una totalità è impossibile da realizzare, ma le sue vestigia restano presenti nelle teorie cospiratorie che dominano i grandi romanzi postmodernisti. Opere come *Catch-22* (1961) di Joseph Heller, *Gravity's Rainbow* (1975) di Thomas Pynchon, *The Public Burning* (1976) di Robert Coover, *The New York Trilogy* (1984) di Paul Auster, *Libra* (1988) di Don DeLillo, rifiutano di soddisfare i tentativi del lettore di interpretarle come opere moderniste. Non esiste in esse una struttura capace di comprendere ogni parte del testo; sono più che mai ‘opere

⁴⁹ Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, Routledge, London-New York, 1992, p. 186.

⁵⁰ Lance Olsen, *Circus of the Mind in Motion: Postmodernism and the Comic Vision*, Wayne State University Press, Detroit, 1990, p. 74.

aperte' che non racchiudono una chiave di lettura, anzi ne contengono infinite, a seconda delle inclinazioni di chi legge.

Da parte sua Linda Hutcheon analizza nell'importante *A Poetics of Postmodernism* (1988) e nel successivo *The Politics of Postmodernism* (1989) i punti d'incontro tra teoria e pratica artistica, mettendo in risalto i paradossi che avvengono quando l'autonomia estetica e l'autoriflessività modernista si scontrano con il mondo politico, storico e sociale. Per Hutcheon il postmodernismo è «an ongoing cultural process or activity» di cui cerca di rintracciare una «poetica», «an open, ever-changing theoretical structure by which to order both our cultural knowledge and our critical procedures»⁵¹. Secondo Hutcheon, dagli anni Sessanta in poi non avviene una radicale rottura, bensì una problematizzazione e reinterpretazione di questi e altri concetti chiave dell'estetica modernista che prevedono una rilettura critica del passato, intrattenendo con esso un dialogo ironico piuttosto che nostalgico. Il postmodernismo, infatti, opera consapevolmente all'interno del sistema che cerca di sovvertire; lungi dal configurarsi, per la studiosa, come un nuovo paradigma, la letteratura postmodernista contesta dall'interno la cultura liberale umanista per cercare un dialogo con il passato alla luce del presente. I testi postmodernisti usano e abusano parodicamente delle convenzioni letterarie per mettere in risalto il processo di mercificazione che investe la cultura, sia popolare che accademica. Ogni teoria o ideologia, infatti, è profondamente implicata in ciò che si propone di teorizzare; si configura come allo stesso tempo interna ed esterna all'oggetto della critica, e per questo motivo non può che porsi come parodicamente autoriflessiva nei confronti della storia. Hutcheon identifica nella parodia, intesa come ripetizione con distanza critica allo scopo di rilevare ironicamente le differenze nel cuore delle somiglianze, uno dei concetti cardine del postmodernismo.

⁵¹ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York, 1988, p. 14.

Ad Hutcheon va inoltre il merito di aver coniato la definizione particolarmente azzeccata di «metafiction storiografica» per cogliere il paradosso di una narrativa che

not only is self-reflexively metafictional and parodic, but also makes a claim to some kind of (newly problematized) historical reference. It does not so much deny as contest the “truths” of reality and fiction – the human constructs by which we manage to live in our world. Fiction does not mirror reality; nor does it reproduce it. It cannot. There is no pretense of simplistic mimesis in historiographic metafiction. Instead, fiction is offered as another of the discourses by which we construct our versions of reality, and both the construction and the need for it are what are foregrounded in the postmodernist novel⁵².

La letteratura postmodernista di questo tipo, infatti, rende estremamente problematica la relazione tra fatto (storico) ed evento (così come viene esperito), mettendo in crisi il concetto umanistico di un ‘io’ unificato e di una coscienza individuale, oltre che la nozione di originalità autoriale a favore di una provvisorietà e molteplicità di prospettive. Sia la storia che la letteratura sono *discorsi*, sistemi di significato più o meno arbitrari che permettono di rendere sensato il passato senza però caratterizzarsi come verità assolute.

In questa, come in altre affermazioni, la posizione di Hutcheon è sicuramente influenzata dalle teorie di Hayden White sul rapporto tra storia e narrativa. White parla di «metastoria» come di un processo critico che analizza la struttura delle particolari coscienze storiche nel loro formarsi, interrogandosi sullo statuto epistemico delle narrazioni storiche e sulle possibili forme di rappresentazioni storiche, ponendo l’accento su come «in general there has been a reluctance to consider historical narratives as what they most manifestly are: verbal fictions, the contents of which are as much *invented* as *found* and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than

⁵² *Ibid.*, p. 40.

they have with those in the sciences»⁵³. Sin dai suoi primi lavori, lo studioso analizza in che modo i fatti vengano codificati dagli storici attraverso la costruzione di strutture d'intreccio che fanno uso di generi precisi appartenenti alla tradizione letteraria:

[N]o given set of casually recorded historical events can in itself constitute a story; the most it might offer to the historian are story *elements*. The events are *made* into a story by the suppression or subordination of certain of them and the highlighting of others, by characterization, motific repetition, variation of tone and point of view, alternative descriptive strategies, and the like – in short, all of the techniques that we would normally expect to find in the emplotment of a novel or a play⁵⁴.

Nel sottolineare l'analogia tra la rappresentazione di un evento storico e la scrittura letteraria, White si propone di mostrare come «most historical sequences can be emplotted in a number of different ways, so as to provide different interpretations of those events and to endow them with different meanings»⁵⁵; queste narrazioni, inoltre, fanno uso degli stessi generi convenzionalmente usati dalla narrativa per dotare gli eventi di significato. In questo modo, conclude White, diventa importante ciò che viene (più o meno consapevolmente) lasciato fuori dalla ricostruzione storica, le omissioni e le esclusioni che permettono al lettore di 'pensare' l'evento secondo strutture e forme con cui abbiamo già consuetudine in letteratura. Poiché la narrazione è un «metacodice» e l'impulso a narrare è naturalmente insito nell'uomo, il significato si dà proprio nella trama. «What historical discourse produc-

⁵³ Hayden White, *The Historical Text as Literary Artifact*, in *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1986, p. 82.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 85.

es», quindi, «are *interpretations* of whatever information about and knowledge of the past the historian commands»⁵⁶.

Alla luce delle teorie di White è chiaro, quindi, come Hutcheon identifichi nella narrativa storica postmodernista la volontà di presentare ogni ricostruzione degli eventi come parziale, provvisoria, culturalmente o ideologicamente situata e, in ultima analisi, fittizia. Proseguendo il lavoro di Hutcheon, Amy J. Elias mostra in che modo gli scrittori postmodernisti ridefiniscano «positivist or stadialist history as the historical sublime, a desired horizon that can never be reached but only approached [...], something we know we can't learn, something we can only desire»⁵⁷. Come risultato di ciò gli scrittori guardano con crescente ironia e scetticismo alla possibilità di una conoscenza storica che sia coerente e definitiva, dubitando di ogni narrazione che miri a essere onnicomprensiva. Consapevoli dei pericoli intrinseci nel desiderio innato di ridurre a forma conclusa la dissonanza della molteplicità, si propongono di decostruire questo desiderio come il disperato tentativo di un paranoico o, peggio, un modo repressivo di riscrivere il passato per ottenere controllo su di esso.

I testi postmodernisti, nell'offrire al lettore *patterns* e connessioni instabili e momentanee, trame inconsistenti e trasparenti, *quest* interminabili rivolte a obiettivi volatili o inesistenti, personaggi che cambiano nome, aspetto o che improvvisamente si dissolvono nel nulla, eventi dapprima rappresentati come reali e subito dopo spostati in una dimensione onirica o irreali, mostrano quanto ogni significato sia relativo e arbitrario, provvisorio e mai definitivo, e quanto sia fittizio e controproducente fornire artificialmente un compimento all'azione. Essi recuperano in maniera diversa quella specificità che il modernismo ricreava artificialmente: nella dimensione ludica e multiforme del *divertissement*, lo scherzo, la battuta

⁵⁶ Hayden White, *Literary Theory and Historical Writing*, in *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1999, p. 2.

⁵⁷ Amy J. Elias, *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 2001, p. xviii.

d'avanspettacolo, nelle coincidenze casuali che determinano l'andamento della trama e della storia, nel ricorso a forze ed elementi non controllabili né riconducibili a un sistema chiuso. Dove alcune opere moderniste mantengono ancora una fede nelle possibilità interpretative della storia e del *plot*, avvertendo una frattura tragica tra significante e significato, arte e vita, il postmodernismo rifiuta o denuncia tali interpretazioni come aleatorie e instabili, considerandole 'mosse' in un gioco linguistico, variazioni su un tema sempre cangiante e provvisorio.

In maniera molto simile a quanto detto per la teoria postmoderna, però, alcuni tra i rischi corsi dal romanzo postmodernista si riassumono proprio in un'elevazione del dubbio a ulteriore modello assoluto, un'eccessiva apertura che sfocia nell'inconsistenza, un'esaltazione del gioco linguistico fine a se stesso, nonché un senso frustrato di una paranoia decostruttiva che conduce all'impossibilità di qualsiasi azione che non sia poi inevitabilmente reinscritta in maniera sterile nel discorso di cui nasce come critica o riflessione. L'assimilazione della storia a *fiction* rischia di condurre non solo a un pericoloso negazionismo, ma anche ad altrettanto pericolose 'riscritture' paranoiche che mettano in discussione qualsiasi autorità intra- ed extra-testuale, sia essa sintattica, cronologica o geografica, a favore di un'eccessiva fluidità che banalizza ogni cosa. Molti romanzi postmodernisti mostrano contemporaneamente entrambe le facce di questa medaglia, ed è anche per questo che, a parte alcuni casi, anche le opere più riuscite non riescono quasi mai a incidere per lungo tempo nel panorama culturale proprio a causa di questa defezione iniziale, insita nella stessa natura del fenomeno.

4. ...E oggi? Cosa c'è dopo il postmoderno?

It was not a street anymore but a world, a time and space of falling ash and near night.

Don DeLillo

Se l'attentato a Kennedy aveva inaugurato l'età postmoderna della televisione e dei mass media, portando alla luce lo iato tra realtà e rappresentazione mediatica, tra evento e informazione, tra storia e narrazione, le immagini trasmesse in diretta del crollo delle Torri Gemelle l'11 settembre 2001 proclamano definitivamente la fine della stessa. Già i servizi televisivi sulla guerra del Golfo del 1991, sulla scia dei reportage giornalistici e fotografici in Vietnam, avevano mostrato per la prima volta in diretta bombardamenti e fasi cruciali di un conflitto vissuto come irreale perché combattuto lontano dal suolo americano. L'11 settembre 2001 la realtà ha superato definitivamente la *fiction* di decine di film catastrofici, segnando la fine della separazione tra evento mediatico e rappresentazione fittizia così come la conoscevamo. Il terribile evento è descritto dai testimoni atterriti con paragoni a film di successo pieni di effetti speciali come *Independence Day* o *Die Hard*, e il sentimento comune è che «This is supposed to be something that happens in the heads of guys in L.A. sitting around a table, trying to figure out where to add a love interest», nell'attesa che «Bruce Willis saves the planet» uccidendo il cattivo di turno prima che scorrano i titoli di coda⁵⁸. Se la realtà supera nell'orrore anche la *fiction* più improbabile, il sentimento comune è che l'esperienza dell'arte come *as if* sia venuta meno, esaurendo la propria spinta propulsiva. Per rimanere al passo

⁵⁸ Wendy Doniger, *Terror and Gallows Humor Or, Can Life Be Beautiful After September 11?*, in Jerry S. Piven, Paul Ziolo e Henry W. Lawton (eds.), *Terror and Apocalypse. Psychological Undercurrents of History*. Vol. II, Bloomusalem Press, Lincoln NE, 2002, p. 401.

con una realtà ‘meno reale dell’immaginazione, cinema e letteratura devono necessariamente percorrere nuove strade, riappropriandosi di una realtà che era stata sempre più messa tra parentesi dal gioco postmoderno.

Già da qualche anno, comunque, non si faceva che parlare della presunta fine del postmoderno, considerato sempre più un fenomeno ormai esausto, orfano di ogni vitalità. Dopo la morte dell’autore, del romanzo, del lettore, della storia e del tempo, sembra che l’estetica di tipo postmodernista sia parimenti giunta alla sua ultima ora. È ancora John Barth a ironizzare provocatoriamente su questa ulteriore morte, proponendo come termine ultimo una data ancora a venire nel momento in cui scrive – eppure non certo irrealistica – l’anno 2000:

I do not doubt that by the year 2030, let’s say, when I turn one hundred, we won’t be calling what we do Postmodernist. The ending of this century and of the millennium has already prompted so many “endgames” – the end of history, the end of nature, the end of Western linear time [...] – that 2000 seems an appropriate target date for winding up Postmodernism as a cultural and aesthetic dominant, just as 1960 or thereabouts was a historically tidy date for bidding auf Wiedersehen to High Modernism⁵⁹.

A dire la verità alcuni teorici avevano avvertito questo senso di ripiegamento del postmodernismo già a partire dalla seconda metà degli anni Settanta. Per Lance Olsen, tra gli altri, ad avvenire è una progressiva rimarginalizzazione del fenomeno, il quale, una volta esaurite le proprie energie decostruttive, risente della propria tendenza alle inconsistenze e agli scherzi parodici, orientandosi verso impulsi conservatori. A dire il vero Olsen aveva situato il culmine dell’impulso umoristico postmodernista già negli anni Sessanta e Settanta. In seguito, secondo la sua versione, «postmodernism has turned its sense of joking against itself and against its readers – the final centers of authority in this cen-

⁵⁹ John Barth, *Postmodernism Visited*, cit., p. 309.

ture». Per il critico, nei primi anni Ottanta si registrano «the first moves away from postmodern humor», finché «as we move into the last decade of our century, both postmodernism and the comic vision have once again been marginalized by our neoconservative culture»⁶⁰.

Per Olsen, «the rise of neorealism since the middle of 1970 is one register of this conservative impulse within our culture». Con il termine «neorealismo» il critico vuole indicare «a realism that has moved through the blast furnace of postmodernity and come out on the other side, never able to be quite the same again»⁶¹. Un realismo, dunque, che assume forme e contenuti diversi a seconda dello sperimentalismo che lo ha preceduto e attraverso cui è dovuto passare per affermarsi. Olsen parla di «mythological realism» a proposito di Max Apple, «folk realism» per quanto riguarda Toni Morrison, del «minimal mysterious realism» di Raymond Carver, ecc. La differenza tra questi nuovi tipi di realismo e i precedenti è che, qualsiasi forma assumano, essi mantengono sempre una sottostruttura ironica, consapevole della «disjunction between what is said [...] and what is meant»⁶².

Recentemente, Amy J. Elias ha notato come un fenomeno simile si intensifichi nei romanzi pubblicati negli anni Ottanta e Novanta:

To mime an unreal reality may be the project of avant-garde metahistorical romances [...], yet this tactic is increasingly rejected by fiction of the 1980s and 1990s in the wake of the postmodernists' inability to move out of abstraction – the abstraction of fabulation – into the arena of political and ethical action. Instead, at the end of the twentieth century, there is an increasing tendency to return to “realism”, but a realism of a very different sort, one constantly attacked by fabulatory or romance elements⁶³.

⁶⁰ Lance Olsen, *Circus of the Mind in Motion*, cit., p. 35.

⁶¹ *Ibid.*, p. 122.

⁶² *Ibid.*, p. 123.

⁶³ Amy J. Elias, *Sublime Desire*, cit., pp. 204-05.

La conclusione cui arriva Olsen, forse troppo prematuramente già nel 1990, è che «postmodernity is no longer the dominant mode of consciousness in our culture. In recent years it has been nudged aside by a more conservative narratological and metaphysical stance, though it certainly still manifests itself in numerous ways and in numerous loci»⁶⁴.

Di recente anche in ambito italiano si è cominciato a discutere della presunta fine del postmodernismo, fenomeno da noi arrivato già in crisi e che abbiamo cominciato a conoscere proprio nel momento in cui in America era ormai saturo. Romano Luperini ne ha collocato di recente la fine proprio con l'attentato alle torri gemelle, facendone risalire l'inizio (si riferisce principalmente all'ambito italiano) alla frattura verificatasi subito dopo la metà degli anni Settanta. Tale frattura sarebbe derivata, secondo le sue parole, dallo smarrimento della funzione sociale del letterato e avrebbe portato a privilegiare le «filosofie ontologiche o nichiliste che rifiutano il principio di contraddizione», vagheggianti, a suo parere, «estetiche ora misticheggianti e mitico-sapientziali, ora ispirate al populismo consumistico» che avrebbero degradato l'impegno etico-politico a «chiacchiera inutile»⁶⁵. Egli rintraccia, durante i trent'anni del postmodernismo, la permanenza di sotterranee tendenze realiste che ora finalmente escono allo scoperto, dopo l'11 settembre e la seconda guerra del golfo, favorendo il ritorno a un «neomodernismo».

Se si prescinde dalla definizione unilateralmente negativa del fenomeno postmoderno che porta il discorso di Luperini ad assumere atteggiamenti inutilmente conservatori, la sua periodizzazione del postmodernismo italiano può in qualche modo far luce su come anche in Italia sia avvenuta un'evoluzione simile a quella americana:

⁶⁴ Lance Olsen, *Circus of the Mind in Motion*, cit., p. 123.

⁶⁵ Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, Alfredo Guida Editore, Napoli, 2005, p. 70.

Si può distinguere inizialmente un postmodernismo retorico, volto a riciclare stili, linguaggi e forme letterarie del passato (a suo capostipite c'è Eco) e un postmodernismo mimetico, volto a rappresentare una realtà vuota, caotica e priva di direzioni (e qui il capostipite è Tondelli), le due linee tendono poi, fra i più giovani, a congiungersi e uniformarsi [...] cosicché a essere riciclate non sono più le citazioni letterarie, ma quelle dell'universo massmediologico⁶⁶.

La definizione data da Luperini caratterizza le diverse anime del postmodernismo letterario, che possono essere riassunte come la tendenza metaletteraria e la tendenza (neo)realista, che si avviano poi a uniformarsi nelle nuove generazioni di scrittori che dalla seconda metà degli anni Novanta cominciano ad affacciarsi alla ribalta letteraria statunitense, come David Foster Wallace, Dave Eggers, Jonathan Safran Foer, o nelle ultime opere degli stessi 'veterani' del postmodernismo come Paul Auster, John Barth, Thomas Pynchon e Don DeLillo.

In un certo senso, o si accetta l'opinione di alcuni commentatori secondo cui non c'è mai stato un 'periodo postmodernista' in letteratura, oppure bisogna riconoscere che le propaggini dello stesso continuano ancora oggi, nelle forme di sperimentalismo testuale delle generazioni più giovani di scrittori, da Percival Everett a Dave Eggers, da Colson Whitehead a Michael Chabon. Basti pensare alle innovazioni stilistiche e sintattiche di un fenomeno recente come il graphic novel, che, grazie a veterani del calibro di Art Spiegelman e Will Eisner, o a giovani autori promettenti come David Mazzucchelli, Daniel Clowes e Chris Ware, eleva un medium tradizionalmente screditato come il fumetto allo status di letteratura, al punto che oggi è insegnato nelle università e discusso in conferenze e pubblicazioni accademiche⁶⁷.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁷ Per una riflessione sui rapporti tra fumetto, graphic novel e letteratura postmodernista negli Stati Uniti cfr. Paolo Simonetti, *Supereroi postmoderni: letteratura e graphic novel negli Stati Uniti*, in *Fictions. Studi sulla narrativa*, IX, 2010, pp. 31-58.

Quel che è certo è che, nonostante dopo l'11 settembre la letteratura americana sia tornata a una sorta di 'Ground Zero', si registra sicuramente una continuità con il progetto postmodernista, soprattutto nella sempre maggiore apertura verso la cultura di massa e l'allargamento del canone. Allo stesso tempo, però, si assiste alla rinascita di un senso di responsabilità civile e morale verso la tanto screditata realtà fenomenica, che spinge gli autori a ripensare la propria posizione sociale e culturale. Di recente alla letteratura è di nuovo permesso 'scherzare' sugli attentati dell'11 settembre, anche se non da tutti è ritenuto moralmente accettabile, e gli scrittori sentono sempre meno la propulsione verso quel tipo di umorismo nero che ha caratterizzato il postmodernismo. Nello spazio vuoto lasciato dalla distruzione delle torri e del mito nazionale dell'invulnerabilità, gli scrittori americani guardano alla loro arte sentendo il dovere morale di produrre 'contro-narrazioni' da opporre al discorso terroristico di violenza e paura. E se alcuni di loro si volgono alla letteratura di genere come antidoto nei confronti della cupa o banale quotidianità, altri sembrano tornare a uno stile realistico che però, pur abbandonando la riflessività e i giochi sintattici del postmodernismo, si pone come analisi consapevole e non consenziente del panorama contemporaneo.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
(ALCUNE OPERE RAPPRESENTATIVE DEL POSTMODERNISMO
AMERICANO)

- ACKER, K. (1986), *Don Quixote: A Novel*, Grove Press, New York.
- ANTRIM, D. (1998), *The Hundred Brothers*, Crown Publishers, New York.
- ATWOOD, M. (2000), *The Blind Assassin*, Doubleday, New York.
- AUSTER, P. (1985-1986), *The New York Trilogy*, Sun and Moon Press, Los Angeles.
- BAKER, N. (1988), *The Mezzanine*, Weidenfeld & Nicholson, London.
- BARTH, J. (1968), *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*, Doubleday, New York.
- BARTHELME, D. (1967), *Snow White*, Atheneum, New York.
- BURROUGHS, W.S. (1959), *Naked Lunch*, Olympia Press/Grove Press, New York.
- COOVER, R. (1977), *The Public Burning*, Viking, New York.
- DANIELEWSKI, M. (2000), *House of Leaves*, Pantheon Books, New York.
- DELILLO, D. (1988), *Libra*, Viking, New York.
- DICK, P.K. (1962), *The Man in the High Castle*, G.P. Putnam's Sons, New York.
- DOCTOROW, E.L. (1975), *Ragtime*, Random House, New York.
- EGGERS, D. (2000), *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, Simon & Schuster, New York.
- ERICKSON, S. (1993), *Arc d'X*, Simon & Schuster, New York.
- EVERETT, P. (2009), *I Am Not Sidney Poitier*, Graywolf Press, Saint Paul.
- GADDIS, W. (1975), *JR*, Knopf, New York.
- GASS, W. (1995), *The Tunnel*, Knopf, New York.
- HAWKES, J. (1961), *The Lime Twig*, New Directions, New York.
- HELLER, J. (1961), *Catch-22*, Simon & Schuster, New York.

- JACKSON, S. (1995), *Patchwork Girl*, Eastgate Systems, Watertown. Ip-
ertesto.
- LETHEM, J. (2000), *Motherless Brooklyn*, Vintage, New York.
- MARKSON, D. (1988), *Wittgenstein's Mistress*, Dalkey Archive Press,
Elmwood Park.
- MAZZUCHELLI, D. (2009), *Asterios Polyp*, Pantheon Books, New
York. Graphic Novel.
- MCELROY, J. (1993), *Women and Men*, Dalkey Archive Press, Normal.
- MILLHAUSER, S. (1979), *Edwin Mullhouse: The Life and Death of an
American Writer 1943-1954 by Jeffrey Cartwright*, Knopf, New York.
- NABOKOV, V. (1962), *Pale Fire*, Putnam, New York.
- O'BRIEN, T. (1990), *The Things They Carried*, Houghton Mifflin, New
York.
- PEKAR, H. (1976-2008), *American Splendor*, Dark Horse / DC Comics,
New York. Serie a fumetti.
- PYNCHON, T. (1973), *Gravity's Rainbow*, Viking, New York.
- ROTH, P. (1986), *The Counterlife*, Farrar, New York.
- SAFRAN FOER, J. (2005), *Extremely Loud & Incredibly Close*, Houghton
Mifflin, New York.
- SORRENTINO, G. (1979), *Mulligan Stew*, Grove, New York.
- SPIEGELMAN, Art (1986), *Maus I & II: A Survivor's Tale*, Pantheon
Books, New York. Graphic Novel.
- VONNEGUT, K. (1968), *Slaughterhouse Five*, Dell, New York.
- WALLACE, D.F. (1996), *Infinite Jest*, Little, Brown & Co., Boston.
- WARE, C. (2000), *Jimmy Corrigan, The Smartest Kid on Earth*, Panthe-
on Books, New York. Graphic Novel.
- WHITEHEAD, C. (2001), *John Henry Days*, Doubleday, New York.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- AA.VV. (1982), *La finzione necessaria. Il romanzo postmoderno americano*, "Calibano", 7.
- ANDERSON, P. (1998), *The Origins of Postmodernity*, Verso, New York.
- ARDIGO', A. (1988), *Per una sociologia oltre il post-moderno*, Laterza, Roma, Bari.
- BARTH, J. (1997), *The Literature of Exhaustion*, in *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, pp. 62-76 (già in "The Atlantic", August 1967, pp. 29-34).
- BARTH, J. (1997), *The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction*, in *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, pp. 193-206 (già in "The Atlantic", January 1980, pp. 65-71).
- BARTH, J. (1997), *The Self in Fiction, or, "That Ain't No Matter. That Is Nothing"*, in *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, pp. 207-214.
- BARTH, J. (1995), *Postmodernism Visited: A Professional Novelist's Amateur Review*, in *Further Fridays. Essays, Lectures, and Other Nonfiction, 1984-1994*, Little, Brown and Co., Boston, New York, Toronto, London, pp. 291-310.
- BARTHES, R. (1988), *Scrivere, verbo intransitivo?*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino, pp. 13-22 (ed. or. *Écrire, verbe intransitif?*, in *Oeuvres complètes, II*, Éditions du Seuil, Paris, 1993-1995, pp. 973-980).
- BAUDRILLARD, J. (1991), *La Guerra del Golfo non avrà luogo*, in M. Perniola (a cura di), *Guerra virtuale e guerra reale. Riflessioni sul conflitto del Golfo*, Mimesis, Milano, pp. 85-92 (ed. or *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Editions Galilée, Paris, 1991).
- BAUDRILLARD, J. (1992), *L'altro visto da sé*, Costa & Nolan, Genova (ed. or. *L'Autre par lui-même*, Editions Galilée, Paris, 1988).

- BAUDRILLARD, J. (2000), *America*, SE, Milano (ed. or. *Amérique*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1986).
- BAUDRILLARD, J. (2009), *Simulacri e imposture. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, PGreco, Roma (ed. or. *Simulacres et simulation*, Editions Galilée, Paris, 1981).
- BELL, D. (1991), *La fine dell'ideologia. Il declino delle idee politiche dalla fine degli anni Cinquanta a oggi*, SugarCo, Milano (ed. or. *The End of Ideology. On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*, Harvard University Press, Cambridge, 1988).
- BERMAN, M. (1985), *L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna (ed. or. *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, Simon & Schuster, New York, 1982).
- BERTENS, H. (1995), *The Idea of the Postmodern. A History*, Routledge, London, New York.
- BEST, S., KELLNER, D. (1991), *Postmodern Theory. Critical Interrogations*, The Guilford Press, New York.
- CALABRESE, S. (2005), *Www.Letteratura.Global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino.
- CALINESCU, M. (1987), *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham.
- CARRAVETTA, P., SPEDICATO, P. (a cura di) (1984), *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Bompiani, Milano.
- CESERANI, R. (1997), *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino.
- CHIURAZZI, G. (2002), *Il postmoderno*, Bruno Mondadori, Milano.
- CIANCI, G. (a cura di) (1989), *Modernismo / Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni trenta e oltre*, Principato, Milano.
- D'HAEN, T., BERTENS, H. (a cura di) (1995), *Narrative Turns and Minor Genres in Postmodernism*, Rodopi, Amsterdam, Atlanta.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (2003), *Millepiani*, Castelvecchi, Roma (ed. or. *Mille plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980).

- DE ONIS, F. (a cura di) (1961), *Antologia de la poesia española e hispanoamericana (1882-1932)*, Las Americas Pub, New York.
- DERRIDA, J. (1969) *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano (ed. or. *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, Paris, 1967).
- DERRIDA, J. (1971), *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino (ed. or. *L'Écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris, 1967).
- DERRIDA, J. (1989), *La disseminazione*, Jaca Book, Milano (ed. or. *La Dissémination*, Éditions du Seuil, Paris, 1972).
- DERRIDA, J. (1997), *La "différance"*, in *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino, pp. 27-58 (ed. or. *La différance*, in *Marges de la philosophie*, Éditions de Minuit, Paris, 1972, pp. 1-30).
- DERRIDA, J. (2002), *Come non essere postmoderni. "Post", "neo" e altri ismi*, Medusa, Milano (ed. or. *Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seismisms*, in CARROLL, D. (a cura di), *The States of "Theory". History, Art, and Critical Discourse*, Columbia University Press, New York, Oxford, 1990).
- DONIGER, W. (2002), *Terror and Gallows Humor Or, Can Life Be Beautiful After September 11?*, in PIVEN, J.S., ZIOLO, P., LAWTON, H.W. (eds.), *Terror and Apocalypse. Psychological Undercurrents of History Volume II*, Bloomusalem Press, Lincoln NE, pp. 381-412.
- EAGLETON, T. (1996), *The Illusions of Postmodernism*, Blackwell, Oxford.
- ECO, U. (1962), *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.
- ECO, U. (1977), *Dalla periferia dell'impero*, Bompiani, Milano.
- ECO, U. (1983), *Postille a "Il nome della rosa"*, in *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, pp. 505-533.
- ELIAS, A.J. (2001), *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.
- FERRARIS, M., VATTIMO, G. (2011), *Postmoderni o neorealisti? L'addio al pensiero debole divide i filosofi*, in "La Repubblica", 19 agosto, pp. 48-49.

- FERRONI, G. (1996), *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino.
- FIEDLER, L. (1969), *Cross the Border – Close the Gap*, in "Playboy", December 1969, pp. 151-230, 252-58. Poi in *The Collected Essays*, Stein & Day, New York, 1971 (2 voll.).
- FOKKEMA, D. (1984), *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Benjamins, Amsterdam, Philadelphia.
- FOUCAULT, M. (1963), *Naissance de la clinique: Une archéologie du regard médical*, Presses Universitaires de France, Paris.
- FOUCAULT, M. (1967), *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano (ed. or. *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Editions du Gallimard, Paris, 1966).
- FOUCAULT, M. (1971), *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano (ed. or. *L'archéologie du savoir*, Editions du Gallimard, Paris, 1969).
- FUKUYAMA, F. (1992), *The End of History and the Last Man*, Avon Books, New York.
- HABERMAS, J. (1997), *Il discorso filosofico della modernità*, Laterza, Bari (ed. or. *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt Am Main, 1985).
- HARVEY, D. (1990), *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Cambridge.
- HASSAN, I. (1971), *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Oxford University Press, New York.
- HASSAN, I. (1971), *POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography*, in "New Literary History", 3, pp. 5-30. Poi in *Paracriticism. Seven Speculations of the Times*, University of Illinois Press, Urbana, 1975.
- HASSAN, I. (1987), *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, Columbus.
- HAVELOCK, E. (1963), *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge.

- HOBEREK, A. (2007), *Introduction: After Postmodernism*, in “Twentieth Century Literature”, Fall.
- HOMER, S. (1998), *Fredric Jameson: Marxism, Hermeneutics, Postmodernism*, Routledge, New York.
- HUTCHEON, L. (1988), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York.
- HUTCHEON, L. (1989), *The Politics of Postmodernism*, Routledge, New York.
- JAMESON, F. (1991), *Postmodernism. Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham and London.
- JAMESON, F. (1992), *Signatures of the Visible*, Routledge, London and New York.
- JAMESON, F. (1998), *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983 – 1988*, Verso, London and New York.
- JARVIS, B. (1998), *Postmodern Cartographies. The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*, St. Martin’s Press, New York.
- JENCKS, C. (1977), *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy, London.
- JENCKS, C. (1980), *Post-Modern Classicism*, Academy, London.
- JENCKS, C. (1986), *What is Post-Modernism?*, St. Martin’s Press, New York.
- KLEIN, M. (1969) (ed.), *The American Novel Since World War II*, Fawcett, New York.
- KUHN, T. (1996), *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago.
- LEVI-STRAUSS, C. (1962), *La pensée sauvage*, Plon, Paris.
- LUPERINI, R. (2005), *La fine del postmoderno*, Alfredo Guida Editore, Napoli.
- LYOTARD, J.F. (1981), *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano (ed. or. *La condition postmoderne*, Editions de Minuit, Paris, 1979).

- LYOTARD, J.F. (1987), *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Feltrinelli, Milano (ed. or. *Le Postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985*, Editions du Galilée, Paris, 1988).
- MCGURL, M. (2009), *The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Harvard University Press, Cambridge and London.
- MCHALE, B. (1987), *Postmodernist Fiction*, Routledge, London and New York.
- MCHALE, B. (1992), *Constructing Postmodernism*, Routledge, London and New York.
- MCLUHAN, M. (1962), *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto.
- MCLUHAN, M. (1964), *Understanding Media. The Extension of Man*, McGraw-Hill, New York.
- OLSEN, L. (1990), *Circus of the Mind in Motion: Postmodernism and the Comic Vision*, Wayne State University Press, Detroit.
- OLSON, C. (1997), *The Present Is Prologue*, in ALLEN, D., FRIEDLANDER, B. (eds.), *Collected Prose*, University of California Press, Berkeley.
- PUTNAM, H. (1992), *Renewing Philosophy*, Harvard University Press, Cambridge.
- SIMONETTI, P. (2009), *Paranoia Blues. Trame del postmodern americano*, Aracne, Roma.
- SIMONETTI, P. (2010), *Supereroi postmoderni: letteratura e graphic novel negli Stati Uniti*, in "Fictions. Studi sulla narratività", IX, pp. 31-58.
- SIMONS, J. (2000), *Postmodern Paranoia? Pynchon and Jameson*, in "Paragraph", 23, 2, July, pp. 207-221.
- SONTAG, S. (1966), *Against Interpretation*, Vintage, New York.
- SOJA, E.W. (1996), *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-And-Imagined Places*, Blackwell, Malden.
- SPANOS, W.V. (1987), *Repetitions. The Postmodern Occasion in Literature and Culture*, Louisiana State University Press, Baton Rouge and London.

TANI, S. (1984), *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville.

TOYNBEE, A. (1972), *A Study of History*, Oxford University Press, Thames and Hudson.

VATTIMO, G., ROVATTI, P.A. (a cura di) (1983), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano.

VATTIMO, G. (1989), *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura postmoderna*, Garzanti, Milano.

WHITE, H. (1973), *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.

WHITE, H. (1986), *The Historical Text as Literary Artifact*, in *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, pp. 81-100.

WHITE, H. (1987), *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.

WHITE, H. (1999), *Literary Theory and Historical Writing*, in *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, pp. 1-26.