

IPERREALISMI

Iperbolica modernità

Come raccontare la realtà senza farsi divorare dai reality

Raffaele Donnarumma

Goodbye, Postmodernism

Sembra che ormai se ne siano convinti tutti: la cultura e la letteratura postmoderniste si sono esaurite. Le parole d'ordine di un trentennio iniziato con la metà degli anni Sessanta e spento alla metà degli anni Novanta sono scadute, e le ha sostituite il loro contrario: non più morte del soggetto e dell'autore, ironia coatta, manierismo, autoreferenzialità, antistoricismo, scetticismo sulla politica, vanificazione della verità, ma riabilitazione dell'io, nuove forme di realismo, volontà di raccontare il presente, partecipazione civile, denuncia, fiducia in una qualche possibile verità della letteratura. Anche se l'impegno è impraticabile per la scomparsa delle strutture che lo sostenevano e per la corrosione cui proprio il postmoderno l'ha sottoposto, il presente è diven-

tato oggetto di investimenti e giudizi. La scrittura rivendica oggi effettualità morale, efficacia pratica: ciò che, al contrario, il postmodernismo metteva in mora o irrideva.

Eppure, il cambiamento di clima non coincide affatto con un'eclissi del mondo della vita postmoderna. I miti della fine della storia e dello sciopero degli eventi sono stati sbugiardati anche prima dell'11 settembre; ma non assistiamo certo né alla fine del tardocapitalismo e del neoliberismo (le loro crisi sono le febbri di crescita del Leviatano), né all'archiviazione dei cambiamenti con cui l'informatica ha riplasmato il nostro immaginario. Il processo iniziato alla metà degli anni Sessanta si è accelerato ed esteso: il suo secondo nome, infatti, è globalizzazione. Ma non è più il tempo dell'*anything goes* e del *laissez faire* postmoderni – spade di plastica, o maschere troppo fragili per potersi difendere dalla furia del Nuovo Ordine Mondiale.

Ipermodernità

Che nome dare a queste mutazioni, che stanno in un atteggiamento diverso rispetto all'arroganza del tardocapitalismo, anziché in una sua trasformazione radicale? L'assunto da cui partirei è che la liquidazione ironica della modernità proclamata dal postmodernismo si è rivelata illusoria. Sotto il regime della modernità, siamo stati per tutto il Novecento e siamo ancora: ciò cui assistiamo, e ciò che già l'età postmoderna aveva messo in moto, è semmai la sua continuazione unilaterale, parodica, impazzita. Se la modernità conosceva

sistemi di autocorrezione e di rivolgimento, oggi la correzione è appalto dell'etica più che della politica, e il sole della rivoluzione non sorge più in nessun cielo. La storia procede, ma senza mete: piuttosto che credere che sia già stato fatto e detto tutto, ci siamo abituati al regime forzoso del nuovo, senza avere fede nelle favole sul progresso. Il futuro è sempre qui, e ci dà stupori di *routine*: rischia di essere la nostra prigionia distopica.

A questa modernità oltranzistica e compulsiva, darei il nome di ipermoderno. Promossa in Francia soprattutto da filosofi e sociologi come Gilles Lipovetsky (e in principio, forse, era Baudrillard), questa categoria non è ancora stata pensata come occorrerebbe. A chiarirla, sarebbero utili quanti già negli anni Ottanta e Novanta, insoddisfatti della nozione di postmoderno, tentavano vie alternative: Beck con la società dei rischi, Augé con la surmodernità, Bauman con la modernità liquida. È tutto lavoro da fare; anche perché, a dirla tutta, in qualche banditore dell'ipermoderno non mancano approssimazione e moralismo. Ma prima di tutto, è bene che il prefisso *iper* non crei equivoci: esso non ha alcuna sfumatura celebrativa, e si rivela anzi ansiogeno e intimidatorio. L'*iper* è il dover essere della contemporaneità, la sua ossessione prestazionale, la febbre che la fiacca. L'abbozzo che si compone, allora, non è tanto o solo una rottura con il postmoderno (la cui egemonia, pure, è stata contrastata), ma uno scivolamento e, dunque, la rivelazione che quel *post* non si era mai compiuto davvero.

In Italia, di ipermoderno si inizia appena a parlare. Il solo, recentissimo tentativo sistematico è appunto di un sociologo: in *Ipermondo* (Laterza 2012), Vanni Codeluppi propone *Dieci chiavi per capire il presente*. Ma già prima, Massimo Recalcati è ricorso a questa categoria. *L'uomo senza inconscio* (Cortina 2010), con la giunta di *Cosa resta del padre?* (Cortina 2011), è un trattato di antropologia contemporanea. Nelle patologie emergenti e simboliche del presente (anoressia, bulimia, crisi di panico, tossicomanie, disturbi psicosomatici) non emerge alcun rimosso e l'inconscio è fuori gioco. Sembra il ritratto di molti personaggi contemporanei e di quei narratori che descrivono il disagio senza credere al profondo e alla psicoanalisi: sono strumenti fatti apposta per leggere Easton Ellis o Coetzee, Houellebecq o Littell, Nove o Siti.

Realismi ipermoderni

Ma allora, parlare di ipermoderno può servire a farci capire la cultura, le arti, e in particolare la letteratura che si sono imposte da metà anni Novanta? Se scrittori come Bolaño o Foster Wallace o l'ultimo DeLillo segnano una transizione dal postmoderno a qualcosa che non lo è più, ne sono già fuori, per limitarsi ai nomi più in vista, Saramago, Munro, Richler, Roth, Yehoshua, Coetzee, White, Cunningham, Franzen, Schulze, Houellebecq, Littell. In loro, non si sfugge al confronto con la tradizione modernista; e come il modernismo si opponeva alla modernità sino al rifiuto e alla rea-

zione, così questi scrittori praticano una storiografia critica del presente che ha poco a che fare con l'*historiographic metafiction* di Pynchon o Doctorow. Tuttavia, quello che identifica la loro scrittura è la conciliazione dell'eredità modernista con le forme storiche del realismo ottocentesco: conciliazione straordinariamente produttiva e paradossale, se si considera che, in tutti i modernisti storici, la polemica contro le fotografie naturalistiche e le marchese che uscivano alle cinque aveva sì la coscienza sporca, ma era frontale e spazientita.

Il nodo della letteratura ipermoderna è proprio il realismo; tanto più, perché con poche cose come con quello il postmoderno ha avuto il dente avvelenato. Oggi, il realismo risponde per statuto a un'angoscia di derealizzazione e si misura con l'irrealtà o la realtà depotenziata prodotta dai media. Come ha detto meglio di tutti Siti, il realismo è diventato un soufflé pronto ad afflosciarsi in una poltiglia di finzione, cioè vive costantemente nel dubbio di riuscire a fare presa sulle cose e di essere credibile. La riduzione del mondo a favola, che il postmoderno dava per avvenuta, fomentava o con cui flirtava, è ciò che l'ipermoderno teme e contro cui resiste. Ipermoderno è dunque quel realismo che sa che la realtà è mediata dalle immagini e dalle costruzioni culturali (cioè, ci si presenta già sempre riprodotta); ma che cerca comunque di opporsi alla falsificazione integrale. La questione (ci ha riflettuto Didi-Huberman) non è la realtà fuori o prima delle immagini: ma la verità delle e nelle immagini. Le for-

me del realismo ipermoderno – che spesso assume o costeggia i modi del *reportage* – sono perciò mediate da due istanze complementari: quella documentaria, e quella testimoniale.

Documento, testimonianza

Una letteratura documentaria sa subito che la realtà non è la cosa da rispecchiare, ma qualcosa che è già stato messo in forma dal discorso sociale. Come ci ha spiegato Maurizio Ferraris, il documento è vero solo se ha una sanzione pubblica, cioè solo se esibisce le marche della propria artificialità: il realismo documentario pretende alla verità proprio perché mette in tavola le carte. Se l'autoreferenzialità postmoderna apriva il cannocchiale infinito delle riscritture che rimandavano solo a se stesse, e al fondo del quale non c'era nulla, il realismo documentario ipermoderno riscrive perché la realtà è già scritta o raccontata o rappresentata, e non per questo è meno vera. Viene così inscenata quella necessità di un di più di lavoro interpretativo cui ci hanno abituato i media audiovisivi (Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale*, Laterza 2010). Proprio perché il documento richiede un'assunzione di responsabilità da parte di chi lo produce, la radice della sua credibilità non è positivista: al contrario, richiama una responsabilità etica e un impegno soggettivo. Perciò, il documento invoca subito il correttivo della testimonianza (penso all'acutezza con cui Agamben ha articolato questa categoria in *Quel che resta di Auschwitz*). Non esiste verità senza che qualcuno non ci metta la faccia e la paro-

la. L'espansione e quasi l'istituzionalizzazione delle scritte dell'io lo dimostra in abbondanza, sia che colonizzi forme narrative date, sia che se ne crei nuove (e una delle più vitali, oltre al *memoir*, è il cosiddetto *personal essay*, per come l'hanno inventato Foster Wallace o Sebald). Si prenda proprio il genere più sfuggente: quell'autofiction che, anche in Italia, ha conosciuto una diffusione straordinaria. Se la consideriamo come forma simbolica della contemporaneità, il suo intento non è dimostrare che l'identità è fittizia perché impastata di menzogne; ma che ogni identità si costruisce, e trova se stessa, anche nelle menzogne. Cosa dice *Operation Shylock* se non che alcune verità possono essere enunciate solo nell'invenzione più divertitamente spericolata? Cosa fa *Lunar Park*, se non sfruttare un immaginario da *B-movie* per avere accesso al profondo? Cosa racconta Siti, se non che l'io è se stesso nelle sue mistificazioni?

Panorama italiano

Letta sotto questa luce, anche la narrativa italiana recente inizia a comporsi in un panorama. Senza un ripensamento del modernismo non saprei capire libri pur diversissimi come la trilogia di Siti, *Canti del caos* di Moresco o *Dai cancelli d'acciaio* di Frasca: l'opacità della forma, l'autoriflessività del racconto, l'esibizione dell'artificialità della scrittura non sono i segni di uno scetticismo rinunciatario, ma vogliono, ora ironicamente, ora in maniera spasmodica, strappare qualcosa di vero alla proliferazione dei discorsi e delle immagini.

Oppure, ripensate in questa chiave il dibattito su *Gomorra*: chi come Saviano si confronta con una realtà già mangiata dai media? chi come lui vuole produrre, più ancora che documenti, una testimonianza la cui credibilità si fonda sull'«io c'ero» e su un' enfasi rappresentativa che restituisca forza alle parole? Già questi titoli suggeriscono una caratteristica distintiva della nostra narrativa rispetto a quella internazionale: mentre altrove l'ipermoderno ha coinciso anzitutto con un rilancio del romanzo fuori del manierismo o del citazionismo postmoderni, da noi il meglio sembra voler sfuggire alla sua ombra, che copre invece, ma appunto come ombra, la medietà o l'inermità dei bestseller stagionali. Gli scrittori italiani hanno un rapporto difficile con il romanzo. Siti ci si è avvicinato dopo aver scritto alcune delle più belle autofiction prodotte in Europa; Moresco se ne è allontanato sempre più visionariamente correndo verso l'opera-mondo, salvo recuperarlo a modo suo nell'*Incendiati*; Frasca lo ha smontato e rimontato a forza di allegoria e riflessione; Covacich lo costruisce con sapienza, ma è sempre tentato dall'autofiction; *Gomorra* ha imboccato tutt'altra strada; Pascale ci arriva dopo i racconti e dopo aver trovato nella *Città distratta* la sua mistione di saggismo e narrativa; Trevi può sognarlo nel *Libro della gioia perpetua*, ma riesce davvero nei suoi *personal essays*; Arminio pratica la paesologia in forme strutturalmente analoghe, ma costruisce il libro per montaggio di pannelli... Dovrebbe bastare questo, spero, a sgombrare il campo dagli equivoci su quel neo-neorealismo o

neo-naturalismo di cui si è sentito parlare in Italia negli ultimi anni. Certo, non è affatto esclusa una regressione a forme grezze; ma neppure quella regressione, per deludente che sia, è a rigore ingenua. Con l'ipermoderno, nessuno potrebbe vantare di fronte al reale una verginità che c'è da stupirsi qualcuno creda sia mai esistita.



Roberto Barni. *Basamento*, 2010

Altri percorsi di lettura:

Quentin Meillassoux

Al di là del principio di ragion sufficiente

Andrea Cortellessa

Reality

Maurizio Ferraris

La presa della battaglia

Torna al menù