

**Francesca Fistetti**

Raffaele Donnarumma

*Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*

Bologna

Il Mulino

2014

pp. 250

ISBN: 978-88-15-25168-8

Secondo l'interpretazione di Fredric Jameson, divenuta ormai canonica, per postmoderno si intende il neoconservatorismo politico, l'ideologia del presente, il predominio del capitale finanziario, la fine della storia e delle sue contraddizioni, la rinuncia alla verità e alla realtà, il nichilismo estetizzante. A guardare bene, si tratta di una visione totalizzante che abbraccia, come per magia dialettica in cui *tout se tient*, la politica e la sociologia, la filosofia e l'epistemologia, l'estetica e la letteratura. In ambito letterario, non si sottrae all'arduo compito di definire il postmoderno italiano il volume di Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, che mette a frutto un interesse critico e teorico già dispiegatosi entro l'arco dell'ultimo decennio in numerosi saggi e interventi ora qui raccolti, revisionati e arricchiti di una parte introduttiva e di una conclusione storico-militante, a coronamento di un lungo confronto dell'autore con un argomento così sfuggente e tuttora molto discusso anche all'estero.

Donnarumma ha sicuramente il merito storiografico di dare l'avvio a una complessiva sistemazione della copiosa produzione narrativa dalla metà degli anni Sessanta ad oggi, ovvero dall'estetizzazione manieristica della storia e dei suoi conflitti concreti (postmoderno) all'«età ipermoderna» percorsa nervosamente, al contrario, da fremiti antagonistici e risolte accensioni della coscienza etica. Infatti l'ipermodernità, nell'ottica dell'autore, pur enfatizzando parossisticamente la logica moderna del nuovo in «ossessione prestazionale», è, per l'intellettuale o il narratore, l'epoca della «partecipazione alla vita pubblica» (p. 108): gli scrittori tornano ad avere fiducia nella forza d'urto creativa della scrittura, sfidano romanticamente il presente e, finalmente, lo raccontano. «La svolta narrativa» va collocata negli anni Novanta, quando sembra tornare «al centro l'esperienza di personaggi credibili, ritratti nella loro complessità psicologica e nel mezzo di rapporti e conflitti sociali e morali» (pp. 61-62).

Le forme di realismo ipermoderno, affermatesi in Italia, pur costrette a fare i conti con «un'angoscia di derealizzazione» provocata dalla cultura postmoderna, che avrebbe ridotto la letteratura a menzogna, fanno appello invece a una narrazione documentaria e testimoniale. Questo peculiare statuto retorico-discorsivo sembra restituire credibilità al racconto nel segno di una restaurata responsabilizzazione della soggettività narrante, riabilitata nella sua capacità di dosare saggismo e invenzione, autoriflessività modernista e fedeltà cronachistica (Franchini, Janeczek, Saviano). Oltre la proclamata (ma *de facto* mai avvenuta) morte del soggetto, «le scritture dell'io», nella loro statutaria aspirazione a dire la verità, guadagnano consenso, ridiventando oscillante baricentro da cui indagare gli enigmi del quotidiano e i cupi riverberi di una socialità degradata a *fiction* televisiva.

Donnarumma argomenta che, esauritisi gli astratti furori neorealistici, il tramonto del marxismo avrebbe causato una inesorabile estinzione della problematicità aporetica nonché della tensione critico-utopica insite nei modi e nelle forme delle scritture realistiche, a favore dell'adozione di pratiche stilistiche e retoriche tese piuttosto a ottundere la storia dietro enunciazioni al quadrato e fondali iperletterari, identificabili tanto in Calvino, Manganelli, Arbasino ed Eco, quanto in Tondelli, Tabucchi e Baricco: «Non si può comprendere il postmoderno italiano se si ignora che esso nasce precisamente quando le poetiche dell'impegno, del radicamento di chi scrive non solo in un'ideologia, ma in una forza politica precisa, decadono» (p. 51). I fabulatori postmodernisti, pur

nelle innegabili differenze tra le due generazioni, avrebbero abdicato, con cinico entusiasmo, a «una ricostruzione esatta di rapporti economici e sociali», manifestando così una fredda indifferenza nei confronti di quella che Auerbach definiva la serietà del quotidiano «in quanto sede del prosaicamente materiale come pure dei conflitti simbolici o di potere» (p. 202). D'altro canto, si potrebbe rilevare che la rinnovata attenzione ai mondi della vita scivola spesso in rappresentazioni di psicopatologie contemporanee, qualche volta inverate tramite parabole scientiste (Houellebecq), o tradotte in maschere logorroico-narcisistiche rifluenti in un feticismo del corpo nostalgico del sacro (Siti); ad ogni modo soggettività schizoidi proiettate nella *quête* senza limiti di un senso irreperibile, in cui sembrerebbe risolversi l'intera esistenza di ciascuno di noi. In altre parole, il quotidiano è eletto a luogo deputato nel quale misurare il disagio irredimibile, lo scacco dovuto a un atavico senso di colpa mai scontato abbastanza, o in cui si consuma morbosamente lo sperpero della pulsione erotica e la rituale gratuità dei gesti anaffettivi, ma stenta a diventare ricetto di possibilità insondate, di appelli inespressi e virtualità appena percepite e non ancora razionalizzate, nel quale al contrario possano darsi altre dimensioni di senso. La prosaica esistenza ordinaria, insomma, emerge come stato di cose sottoposto a verifica dall'occhio vigile del narratore-sociologo, piuttosto che come fluido e opaco spazio di ricerca, faticosa scommessa di libertà e autonomia, conquista incerta di un destino di autenticità e felicità personale.

Inoltre, Thomas Piketty ha acutamente osservato (*Le retour du capital et la dynamique des inégalités* 2013) che ciò che manca oggi ai romanzi, rispetto a quelli di un Balzac o di una Austen, è la volontà di mettere a nudo la reale condizione economica dei personaggi, con l'effetto di mantenere dunque invisibili le disuguaglianze, fenomeno, questo, necessariamente legato all'occultamento delle concrete strutture sociali ad opera della vaporosa logica finanziaria dominante: lo scandalo di ingenti patrimoni concentrati nella mani di oligarchie politiche ed economiche, la pauperizzazione crescente di intere frange di popolazione, le asimmetriche opportunità di accesso alla conoscenza e all'informazione, la cattiva redistribuzione delle risorse, la frode della retorica meritocratica, etc. Le trame ben fatte, si sa, per funzionare hanno bisogno di temi forti dalla sicura presa sulla realtà del pubblico, cioè richiedono un sapiente spostamento metaforico e il successo è assicurato: la legittimazione, in prosa d'arte, di una vasta iconografia proveniente dall'eccentrica industria del porno, farcita altresì di gravi stereotipi antifemmini (Roth, Houellebecq, Littell); le labirintiche seduzioni del potere e dei soldi facili; il ron ron sulla fascinazione del male; i riflettori accesi sui segreti e le deiezioni della società dello spettacolo. Oggi il sesso, adibito a guisa di «provocazione esterna», non fa più scandalo, perciò certi sofisticati travestimenti letterari ambiscono solo ad accaparrarsi nuove porzioni di pubblico, colto e disinibito, in parallelo alle commerciali performances narrative di un Nick Cave e altri. Infatti, la manipolazione straziata e straziante dei corpi può rivelarsi una raffinatissima trappola per benpensanti camuffati da rivoluzionari dei costumi, come hanno accertato le ricerche di Foucault e Judith Butler.

All'altezza degli anni Sessanta, la neoavanguardia vira, scrive Donnarumma, verso il postmoderno a fronte di un'ingovernabile mutazione antropologica, colpevole di aver innescato un processo di esiziale travaso della cultura alta in cultura di massa, favorito dai nuovi mezzi di comunicazione, che soppiantano nell'immaginario la primazia della letteratura. Questo è vero, però, se allarghiamo il campo d'indagine fino a riconoscere che «la generazione televisiva è stata la generazione del maggio sessantotto, dei gruppuscoli, del rifiuto dell'integrazione, dell'uccisione dei padri, della crisi della famiglia, del sospetto verso il *latin lover* e l'accettazione delle minoranze omosessuali, dei diritti della donna, della cultura di classe opposta alla cultura delle enciclopedie illuministiche» [Eco, *Il pubblico fa male alla televisione* (1973), ora in *Dalla periferia dell'impero* 1977]. Cioè se consideriamo che in quel vorticoso giro di anni molte determinanti battaglie si stavano giocando su diversi fronti, sostenute da un travagliato scardinamento di solide strutture ideologiche a monte di feroci antagonismi fra gli schieramenti e di ben perimetrati spazi esclusivi, battaglie che avrebbero costretto i nostri scrittori e intellettuali a ripensare il vetusto concetto di tradizione umanistico-borghese, ancora atteggiato in chiave di superiore diletterantismo spirituale, stigma indelebile di un

modernismo attardato, feticistico e mitopoietico. La cosiddetta cultura alta non si peritava di diffondere i semi di una visionarietà apocalittica circa la comunicazione di massa e il riassetto del sapere, alimentando profezie rivelatesi miseramente false, come la scomparsa del libro scalzato dall'avvento di una civiltà dell'immagine, o foraggiando improbabili utopie rivoluzionarie. Si potrebbe affermare che pochi intellettuali, tra i quali Eco, si applicavano ad analizzare seriamente e problematicamente la «cultura di massa», cioè il nostro nuovo universo quotidiano, senza invocare censure preventive e rifiuti categorici.

Al riguardo, è il caso di ricordare, come pure lo studioso non manca di porre in rilievo, che la retorica del vuoto e l'ideologia del «tutto è perduto», traslitterate in nichilistiche posture nostalgico-regressive e in sorvegliatissimi versi, costituissero numinosa materia di ricamo poetico per autori del calibro di un Montale, il quale poi, paradossalmente, proprio nel pieno «trionfo della spazzatura», si guadagnerà la nomina di senatore a vita e consegnerà il Nobel. Il modernismo si lecca le ferite e disperde le proprie glorie in sciamaniche metafisiche della sconfitta (Pasolini, Zanzotto), crepuscolarmente protese ad esaltare, nelle allucinate figurazioni allegoriche di una sua ineluttabile fine, la Letteratura in quanto pratica significativa privilegiata e distinta contro la babele confusiva dei nuovi linguaggi, di fatto trascinandola sulla soglia del silenzio o del balbettio afasico. Alla luce di tale variopinto spettro di problemi, ossimorici e difficilmente addomesticabili, è forse possibile risalire i tortuosi meandri della cultura postmoderna, per prevenire l'impressione che il postmoderno italiano non abbia prodotto niente di buono, niente che sia degno di essere interrogato, dato che il senso - avverte con perentorietà Donnarumma - collassa «in una favola paranoica e inverificabile» (p. 64), e tutto rischia di apparire solo frastornante gioco pirotecnico e finzione porosa. Può però forse apparire limitativo valutare positivamente solo il postmodernismo americano, poiché, a scanso di equivoci, le opere dei Pynchon, DeLillo, Ballard e molti altri, fondono storia e finzione, scienze e narrativa, pop art e spot televisivi, paranoia e complotti, proliferanti trame labirintiche e rimescolio dei generi, e sono ben lungi dalla volontà di esaurire la loro debordante vitalità in una «aggressione ironica dei miti massmediatici» (p. 68).

Nonostante le cautele metodologiche («il taglio che operiamo sulla realtà [...] presuppone la piena consapevolezza che la realtà è una rete di relazioni rizomatiche» p. 234), insieme all'adozione di un paradigma semiotico indiziario («un'ermeneutica dell'inconscio, cioè dell'opacità», p. 239), lascino presagire un tracciato aperto e contraddittorio, scandito su una temporalità elastica e quantistica («rispettare la molteplicità e dispersione del presente, che nessuna somma di sintomi potrebbe mai esaurire» *Ibidem*), la griglia concettuale alla base del denso discorso di Donnarumma si rivela tuttavia articolata intorno a una serie di coppie oppostive e separative, quali realismo *vs* postmoderno, cultura alta *vs* cultura di massa, letteratura dell'impegno *vs* letteratura d'intrattenimento, con relative assiologie, così che talvolta si opacizzano le ragioni profonde delle scelte e dei percorsi, spesso lunghi e accidentati, degli scrittori discussi. Del resto l'autore stesso sottolinea che «i tempi sono plurali e sfasati», come già Benjamin, Gramsci, Bloch sapevano bene. In altre parole, non risulta sempre chiaro in che modo coniugare, e motivare per via teorica, l'ironia intertestuale, l'ispessimento delle strategie metanarrative, il citazionismo compulsivo, tutti espedienti retorici abbondantemente identificabili in ogni luogo e tempo, ad un atteggiamento etico dimissionario e irresponsabile nei confronti del presente, posto che il nostro tempo, segmentato sotto il segno malinconico della scissione allegorica e della disseminazione del senso, non permette più fulminei rimandi a un preciso orizzonte ideologico, come poteva essere, poniamo, per l'*homo rhetoricus* del barocco.

Potrà risultare legittimo allora privilegiare il discrimine morale della rinuncia all'impegno di contro al realismo pragmaticistico di un Eco, alla paradossale ironia leopardiana delle *Cosmicomiche* e al formalismo sperimentale di un Manganelli, senza cancellarne *tout court* l'intrinseca vitalità espressiva? In che misura – verrebbe fatto di chiedersi - *Il nome della rosa* è un romanzo tutto postmoderno, visto che, se vogliamo, di postmoderno esso in sostanza declina l'idea che il passato non può più essere affrontato in modo innocente, ma recuperato con avveduta consapevolezza, laddove, d'altro canto, non pare che Eco indulga (né mai lo ha fatto) alle sirene dell'Impossibilità del

Senso e alla morte della verità? Se la risposta resta affermativa, l'ipotesi euristica che la sottende andrebbe più ampiamente suffragata, evitando di assumere generiche opzioni retoriche quali irrefutabili discriminanti ideologiche, teoriche e persino storiche. Ma la questione si pone anche per altre esperienze letterarie: *Se una notte d'inverno un viaggiatore* può essere letto con la stessa lente usata per le *Cosmicomiche*? Non rischieremmo di biasimare un'opera per non essere altro da sé, obliterandone così la reale consistenza storica e ideologica? In breve, se è vero che la postmodernità si configura come l'epoca della frammentazione e della differenza, che rigetta le forzature intrinseche a ogni forma di riduzione all'identico, sarebbe forse possibile, piuttosto che farne un mito negativo imperniato su un insieme di concetti-feticcio, riscattarla in quanto condizione di complessità e di polivalenza, delineando una cartografia mossa e polimorfa, solcata da inevitabili tangenze quanto da sentieri interrotti e divaricazioni inaspettate, sullo sfondo di una più duttile modularità dei paradigmi epistemologici e gnoseologici di volta in volta adottati.

Infine, la convinzione secondo cui l'equivalenza tra fiction e letteratura sia postmoderna non sembra tenersi adeguatamente al riparo da una diffusa ideologia scienziata tuttora dominante, che si fa forte dei criteri di verità delle scienze esatte e squalifica ogni altro criterio di giudizio: i realismi, vecchi e nuovi, rischiano di riabilitare, tra le altre cose, antichi steccati tra le discipline e sterili gerarchie, che il postmoderno ha avuto l'innegabile merito di contestare e, talvolta, rovesciare. Le cosiddette scienze esatte respingono nell'imponente vagone della doxa tutto ciò che non può essere formalizzato nella luminosa intelligibilità del simbolismo dei numeri e dei linguaggi artificiali, letteratura compresa. Eppure, resta il fatto che non esistono verità fuori da un'ontologia sociale, ma possono darsi diversi gradi di accettabilità delle interpretazioni, perciò diversi livelli di fiducia accordata alle differenti pratiche discorsive, come risultato dei nostri «abiti operativi» - per dirla con Charles Peirce - la cui plausibilità deriva dal consenso della comunità e con i quali verificiamo documenti, testimonianze, testi, prove.