

DOPPIOZERO

Raffaele Donnarumma. Ipermodernità

Daniela Brogi

10 Settembre 2014

Cominciate dalla fine. Per apprezzare la mossa critica compiuta da Raffaele Donnarumma in [*Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*](#) (Il Mulino, 2014), tradite senza indugi la metrica del testo, partendo dall'ultimo saggio (*Storia del presente e critica militante. Una conclusione*), che assieme al primo (*Misurare le distanze. Un'introduzione*) incornicia le cinque parti di cui si compone il libro (I. *Postmoderno italiano*; II. *Nuovi realismi e persistenze moderne*; III. *Ipermodernità : un congedo dal postmoderno*; IV. *Angosce di derealizzazione. Non fiction e fiction*; V. *Storie vere*).

Proprio ai bordi estremi di questo bilancio sulla narrativa italiana degli ultimi decenni si trovano infatti le pagine più belle, ma soprattutto più significative, perché qui l'autore ammette, con passione e onestà (l'ultima parola che leggiamo prima di chiudere il volume), lo spirito e gli intenti della propria ricerca: uno e gli altri sfidano a ripensare, anche a ridiscutere, un rinnovato concetto di critica letteraria militante.

Nel senso che la militanza non sarà da intendersi come *performance*, antagonismo di maniera, fenomeno di costume o forma narcisistica di contrapposizione di un *great man* fiero, ma, al contrario, intende porsi come ostinata espressione di inappartenenza e di inattualità, perché vuole cercare udienza rendendo ragione anziché producendo stupore o piagnistei; perché è arbitrario, se, come è inevitabile, non è effetto di un capriccio voluto e affermato come privilegio, ma la variabile quasi necessaria di un'idea di critica come professionalità, come «lavoro», anche faticoso; come «sforzo di onestà», insomma.

Dentro questo concetto e questa pratica di serietà (che per una sorta di legame destinale così tanto somigliano alla categoria di realismo sviluppata nel libro), proprio la storiografia della contemporaneità si pone allora come esercizio tanto paradossale quanto autentico di critica militante.

Si tratterà, infatti, di comporre una storia del proprio presente tentando di mantenere distanza dalla storiografia come lettura unilineare e essenzializzante («se lo storico letterario generalizza, per trovare dominanti, che, del resto, servono a far sbalzare meglio ciò che alle dominanti non si riduce»: pp. 225-226); per tentare così la strada di un'ermeneutica capace di pluralità. Ispirandosi esplicitamente a [*L'essere e l'evento*](#) di Alain Badiou ma a tratti risuona anche il principio speranza, di Bloch che lo sguardo sul presente trova un nuovo, prepotente slancio di orientamento futuro: unendo teoria e storia, rinunciando al canone anche con una disponibilità, bisogna ammettere più unica che rara, all'autosuperamento.



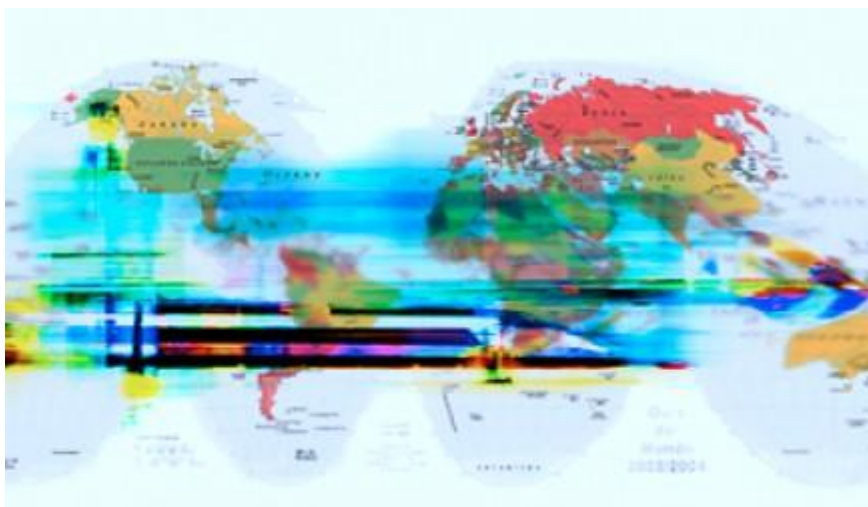
Tutto questo viene compiuto per consegnarsi alla discussione, per una forma di inattuale passione e ideologia del famigerato dibattito, e così anche a questo livello Pasolini esce confermato come il vero autore totemico di *Ipermodernità*: il demone con cui non chiudono mai i conti non solo i due scrittori più citati e discussi, cioè Siti e Saviano, ma Donnarumma stesso.

Tre, essenzialmente, sono le armi con cui il libro si butta nella lotta: attraverso il gesto radicale e il tono perentorio che avanza per antitesi e pronuncia perché in maniera inappellabile; costruendo e difendendo un metodo storiografico che, recuperando una terminologia già brevettata da Daniele Giglioli in [Senza trauma](#), profila una costellazione narrativa e cronologica attenta pressoché esclusivamente a campionature sintomatiche.

Non si tratta cioè di antologizzare e canonizzare, tant'è vero che sono molte, talvolta troppe, le assenze; ma di diagnosticare la presenza o meno di una costante, vale a dire, e siamo arrivati al terzo e più importante strumento di combattimento, la presenza del realismo, che consiste nella capacità di testimoniare il presente (con echi di [Quel che resta di Auschwitz](#), di Agamben). Proprio questa fedeltà al reale diventa la linea divisoria per tracciare scarti e inclusioni ma su questo punto torneremo più avanti.

Partendo dunque dalla conclusione di *Ipermodernità* si perde il gusto *romanesque* della scoperta di come va a finire, ma l'irriverenza gioverà a non confondere la postura ferma e l'assunzione di responsabilità (quella che distingue il discorso critico dall'astratto furore egotista), vedendone semmai il pathos senza schiacciarlo sull'ideologia, che pure c'è: vuole esserci; e consentirgli di non sperimentare soltanto come riduttive certe esclusioni (per esempio: Falco, Vasta, Pugno, certa Ballestra, Sarchi, [Le rondini di Montecassino](#) di Janeczek, [Quelli che per lo stesso](#), di Dai Pra, [Tempo di imparare](#), di Parrella, o soprattutto [Piove all'insù](#), di Rastello, che per quel che mi riguarda è la narrazione più bella sugli anni Settanta, assieme a [Lettere a nessuno](#), di Moresco, e in parte [Proprietà perduta](#), di Cordelli).

Seguendo meglio la traiettoria della lunga durata, non prenderemo alla lettera certi passaggi troppo veloci; o certe categorizzazioni forti (modernismo, postmoderno, realismo) che certo vanno discusse, ma nel senso che vogliono premeditadamente creare discussione e per farlo le contraddizioni tra realtà e utopia vanno patite fino in fondo come si dice di [Petrolio](#) (p. 56).



Ripartiamo allora da quello che mi pare uno dei passaggi forse meno evidenti ma più importanti del libro: *Ipermodernità* assume una volta per tutte, sistemandola con parole e argomentazioni chiare (soprattutto nel capitolo quarto) e andando oltre la mappa eterogenea degli «oggetti narrativi non identificati» a suo tempo tracciata da Wu Ming 1 in [New Italian Epic](#) una situazione della narrativa da troppo tempo rimasta opaca e indefinita come già lasciava intendere anche il titolo di un saggio di Cortellessa ([La terra della prosa](#), 2011). Vale a dire: il campo odierno della narrativa ha ancora al suo centro, certamente, il romanzo, ma questa egemonia non poggia più sull'opera di cannibalizzazione degli altri generi a suo tempo descritta da Bachtin; il romanzo non è più il genere unico che dopo aver assimilato gli altri generi domina il territorio.

Piuttosto esistono altri esperimenti di narrativa non romanzesca (tra cui Affinati, Saviano, Mozzi, Sortino, Trevi, Arminio) che non si possono intendere solo come satelliti del romanzo, a cui applicare confusamente, per via di perifrasi e approssimazioni, le medesime categorie usate per il *novel*: non sono romanzi, non vanno valutati, nel bene e nel male, come tali. Siamo in presenza di forme ibride di volontaria alternanza di *fiction* e *non fiction*, che non presuppongono una deriva postmoderna del referente nell'infinito gioco dei significanti, ma, al contrario, intendono usare la narrativa proprio per riavvicinarsi alla realtà.

Al centro di questa rimodulazione del campo letterario si mette [Gomorra](#), di Saviano che buca il senso comune postmoderno perché «rompe la trasformazione di ogni discorso in fiction» (p. 79); proprio discutendo le prossimità e le differenze con Pasolini, Donnarumma usa Saviano per mettere la punteggiatura, per così dire, cercando di definire, pur attraverso le cesure, una traiettoria di lungo corso. «La mia ipotesi si legge a p. 116 che modernismo, postmoderno e ipermoderno siano le età culturali in cui si articola in modi diversi una modernità mutevole ma perdurante».

Per riesaminare i passaggi sintomatici del trentennio 1965-1995, il primo capitolo distingue anzitutto tra postmodernità (Â«cioÃÂ» quellâ??epoca storica che, iniziata intorno alla metÃ degli anni Cinquanta, non si Ã ancora esauritaÂ»), postmodernismo (Â«cioÃÂ» quella produzione artistico-culturale [â?!] che negli Stati Uniti ha interpretato quella svolta storica e le ha voluto dare una formaÂ»), e postmoderno, Â«cioÃÂ» quellâ??epoca culturale che, con una molteplicitÃ di atteggiamenti e senza elaborare poetiche comuni, ha risposto ai problemi posti dalla postmodernitÃ Â» (pp. 25-26), e che in Italia produce come testi piÃ¹ importanti *Fratelli dâ??Italia*, *Hilarotragoedia*, le *Cosmicomiche*. Su queste in particolare fatico a rimanere dentro uno scenario unicamente postavanguardistico o antiavanguardistico: Calvino rinuncia al conflitto con i fenomeni culturali nostrani non necessariamente in nome di una ritirata, ma per confrontarsi con saperi e modi espressivi situati altrove, e grazie ai quali, per esempio, le *Cosmicomiche* a tuttâ??oggi non Ã un libro ormai vecchio, al contrario de *Il nome della rosa*.

Dentro la progressiva tendenza a sottomettere la storia al discorso, tanto i libri di Sciascia quanto *Petrolio*, sia pure da sponde opposte, raccontano un analogo destino di separazione da ogni possibilitÃ di mediazione collettiva, e di conseguente solitudine. Gli anni Ottanta segnano una frattura nel senso di un passaggio ormai consumato alle logiche della postmodernitÃ (Tabucchi, Del Giudice, De Carlo, Celati, come pure lâ??autore sociologicamente piÃ¹ interessante, cioÃ Tondelli).



A partire dagli anni Novanta, invece, come si discute nel capitolo secondo, dopo la moda dei cannibali e la falsa genealogia a suo tempo stabilita con la linea Gadda (p. 61), torna piuttosto a farsi strada una nuova attenzione al racconto come Â«strumento di analisi della societÃ presente, della vita interiore, del mondo materialeÂ». La cronaca torna a ispirare le storie: accade negli autori piÃ¹ legati al postmoderno internazionale (Lagioia), come negli scrittori di noir di successo (esempi: Lucarelli, Vichi); e, ancora, nei reportage di Affinati e di Nove, come nelle opere di Pascale e Covacich, Trevisan.

Insomma, Â«al contrario di quanto accadeva negli anni del postmoderno [â?!] in molti libri di narrativa italiana recente ricorre il pathos della presa diretta e della denuncia sullâ??attualitÃ Â» (p. 83). Il terzo capitolo finalmente spiega il titolo del libro: Â«ipermodernitÃ Â» difatti Ã il termine, ripreso dai linguaggi della sociologia e della psicanalisi, che puÃ² aiutare a capire e nominare la contemporaneitÃ, visto che il

termine postmoderno sempre pi  appare insoddisfacente.

Siamo dentro un fenomeno marcato di «svolta verso il referente» recuperando un'espressione di Hal Foster per le arti figurative a partire dai primi anni Novanta. Rispetto a questo fenomeno di *ritorno alla realt *, come Donnarumma gi  aveva discusso qualche anno fa, incontrando anche decise critiche come quelle di Carla Benedetti in *Disumane lettere*, l'ipermodernit  pu  essere la parola migliore per accantonare le velleit  del postmoderno nella sua pretesa di fuoriuscita da una modernit  a cui invece adesso ci si pu  di nuovo riferire.

Al tempo stesso, attraverso l'ipermodernit  si pu  riuscire a guardare e capire meglio l'immaginario attuale: «l'ipermoderno riprende la volont  critica e autocorrettiva della modernit , ma dando per scontato che nessuna rivoluzione   pi  possibile» (p. 105). Del resto, dell'attenzione a nuove possibilit  di resistenza al naufragio nella finzione fine a se stessa, che sono compiute di solito attraverso il mesciamento di *fiction* e *non fiction* (categorie a lungo discusse nel capitolo quarto), di questa nuova attenzione all'extraletterario sono sintomatici gli stessi libri di Wallace e Bola o, con l'ibridazione di saggismo e racconto e per l'uso finzionale di un io biografico che prende la parola; mentre anche in Italia la volont  esibita di «esaltare iperbolicamente le potenzialit  del racconto, e insieme di forzarne i limiti» (p. 159) va verso l'autofiction (Siti), l'epica (Moresco), il saggismo finzionale (Frasca).

La scrittura saggistica funziona anzitutto grazie alle domande interessanti che riesce a produrre: in tal senso pu  persuaderci anche laddove le sue risposte non ci avessero persuaso del tutto. Al termine della lettura di *Ipermodernit *, la domanda pi  forte che continua a lavorare, perfino disturbandoci,   ma insomma: che cos'  il realismo? Come in altri interventi qui gi  citati, in molti dei lavori critici usciti negli ultimi anni   penso anche a *Realismo e letteratura*, di Bertoni, a *Teoria del romanzo*, di Mazzoni, e al recentissimo *Letteratura e controvalori*, di Casadei (Donzelli, 2014)   questa domanda, che sia esplicitata o no, sembra essere, anche in assenza, la domanda sintomatica, per l'appunto, della critica contemporanea   la domanda fantasma a cui risponde il titolo di Siti *Il realismo   l'impossibile*; in un certo senso   pure *il segreto di Goya* di cui scrive Belpoliti;   il nodo culturale e letterario attorno al quale si forma il sistema di valori, e di relativi limiti, della societ  letteraria di questi tempi.



Il rischio piÃ¹ forte che *IpermodernitÃ* sembra correre rispetto a questo interrogativo Ã, direi, la possibilitÃ che il concetto di realismo assunto da Donnarumma possa talora apparire, nella prassi della discussione dei testi, meno vicino di quanto si dichiara al concetto lacaniano di ârealeâ da cui arriva, evidentemente, il lessico della sintomatologia: convincente a metÃ , direi, perchÃ© ancor prima di Lacan lâidea del sintomo evoca lâimmaginario legato a una condizione di perdita di salute.

Ma, si diceva, il senso del realismo come alteritÃ che buca la membrana di ciÃ² che Ã familiare, a tratti rischia di confondersi con le categorie lucacciane del rispecchiamento â senza considerare che, come ha mostrato Pellini nei suoi lavori sul Naturalismo, giÃ nellâOttocento questa categoria era opaca e, non dimentichiamolo mai, tutta interna a un progetto di romanzo âsperimentaleâ.

E se certi lavori usciti da una certa Neoavanguardia han creato piÃ¹ equivoci e oscuritÃ che altro impugnando feticci categoriali come la cosiddetta âbarriera del naturalismoâ, adesso che, anche grazie ai precedenti lavori di Donnarumma sul modernismo, certe rigiditÃ sono piÃ¹ databili, conviene pensare al realismo come restituzione di un sentimento della realtÃ non necessariamente assente, per esempio, anche nei libri che non si propongono come scritture impegnate sul presente: dichiarare lâimpegno non basta; non dichiararlo non sempre lo esclude (il discorso vale ad esempio anche per le migliori narrazioni distopiche).

Del resto, la stessa âautofictionâ non Ã soltanto un modo espressivo o una postura attraverso la quale squilibrare il rapporto tra realtÃ e menzogna, dando in ogni caso per acquisita la capacitÃ di distinguere sempre i due Ãmbiti. PuÃ² anche essere un atto, non di rinuncia ma di interesse, per lo scambio paradossale e irredimibile tra storia e invenzione (CarrÃre); o puÃ² essere, ancora, un esperimento di riflessione e di scrittura intorno ai modi in cui la nostra percezione del mondo Ã contaminata di irrealtÃ , come accade in [Anatomia di un istante](#), di CÃrcas.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio Ã grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

Ipermodernità

Dove va la narrativa contemporanea



Raffaele
Donnarumma