

Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno

Raffaele Donnarumma

1. Quando cominciano gli anni Zero?

Gli anni Zero, se per essi dobbiamo intendere una nuova fase culturale e letteraria della contemporaneità, cominciano a metà degli anni Novanta: non con l'inizio del nuovo millennio, che è una data di comodo, e neppure con l'11 settembre 2001, che infatti si presta a una lettura postmoderna o, al contrario, sancisce mutamenti già avviati. La stessa ambiguità aveva segnato già la prima guerra del Golfo (1990-1991) e le guerre nell'ex-Jugoslavia (1991-1995): eventi così obbiettivamente gravi sono stati anche quelli che hanno più alimentato il mito della cancellazione mediatica della realtà e della fine dell'esperienza. Eppure, il mutamento c'era; le contraddizioni stavano strappando il velo di un ordine che solo per illusione o malafade si voleva ammettesse pochi assestamenti.

Resta difficile precisare il rapporto tra fenomeni culturali e fatti storici, tanto più dove cultura e fatti si muovono entrambi con velocità diverse e in parte nascondendosi l'una agli altri. Una volta rinunciato al causalismo, storia e storiografia letteraria entrano in un regime di analogia o concomitanza che non ha nessuna garanzia a priori, e che però continuiamo a percepire. Non occorre affatto essere storicisti volgari per credere che, nonostante tutto e tra continui sfasamenti, la letteratura sta nella storia. E così il vecchio adagio, secondo cui non si può dare storia del presente, è smentito ogni giorno dalla pratica di chi, soprattutto se fa critica militante, presuppone un disegno storiografico almeno implicito. Qui, dunque, si tratterà di giocare a carte scoperte. Anzitutto, bisogna riconoscere che militanza e storiografia non coincidono: segnalare un mutamento di quadro non significa metterlo sotto la coazione al giudizio di valore. Troppo spesso, infatti, una forma affrettata di critica militante crede che suo compito sia elogiare e deprecare, e che ogni attività di lettura vada posta sotto questa necessità che, alla fine, vizia lo sguardo. Non nascondo affatto di accogliere con sollievo la fine di quel postmoderno che, in Italia, ha

conosciuto versioni molto deludenti. Negli anni scorsi, dire che il postmoderno si era concluso significava in realtà dire che doveva concludersi; annunciare adesso una fase differente significa anche incoraggiarla. Non mi faccio però illusioni sulla capacità della critica di orientare gli scrittori: la critica è un'attività seconda, sta a lei accordare il passo con la libertà di chi scrive, e non certo il contrario. Giudizio e storiografia sono in un rapporto circolare: non si disegna una mappa se non si è prima capito cosa merita di essere segnalato, e non si apprezza il singolo oggetto se non si ha un quadro dell'insieme. Ma il giudizio di cui si parla qui non è necessariamente quello estetico. Se la storiografia letteraria del passato è, credo, anzitutto una storiografia del canone, la storiografia del presente è anzitutto una storiografia dei sintomi. Anche quando vuole suggerire un canone sa che, per costruirlo davvero, ci vorrà il lavoro del tempo. Azardare previsioni su cosa resterà è una trappola: gli sforzi che val la pena di compiere sono cercare di capire quanto accade e individuare i problemi che meritano una discussione, accantonando quelli ingannevoli o ormai esauriti.

2. Dopo il postmoderno

Annunciata più volte, respinta con sufficienza, messa in dubbio per cautela o avversata con rivendicato spirito di parte, la fine del postmodernismo è ormai entrata nel senso comune. Eppure, quali siano i tratti di questa nuova fase culturale, quando sia iniziata, come pure che nome darle, sono questioni che cominciamo appena a discutere o sulle quali, al contrario, non si è ancora discusso.

Il declino generale, anche se non incontrastato, delle poetiche postmoderniste data alla metà degli anni Novanta.¹ Esso coincide anzitutto con la senescenza delle parole d'ordine della testualizzazione del mondo, del labirinto, dell'autoriflessività, della riscrittura, del manierismo, della parodia bianca, e coincide con una riconsiderazione sia delle tradizioni del realismo, sia dell'eredità modernista. Confrontare i libri che si sono discussi nel 2000 e nel 2010 con quelli di cui si discuteva nel 1980 o ancora nel 1990 permette di misurare intuitivamente e subito questo cambio di registro. Per le arti figurative, Hal Foster data già all'inizio degli anni Novanta una frattura, segnata dalla «svolta verso il reale» e «verso il referente», dal presentarsi della «realtà sotto forma di trauma» e da un ritorno del «soggetto nella profondità sociale della sua identità».² Tuttavia, il mutamento di clima culturale, artistico e letterario non coincide affatto con

1 Rimando per questo al mio *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: la narrativa italiana di oggi*, in «allegoria», 57, 2008, pp. 29-54.

2 H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* [1996], Postmedia Books, Milano 2007, p. 127.

un'eclissi del mondo della vita postmoderna. I vecchi idoli della fine della storia, dello sciopero degli eventi, della morte del soggetto sono ormai tramontati; ma non assistiamo né alla fine del tardocapitalismo e del neoliberismo (le cui crisi, per allarmanti che siano, sono le febbri di crescita del Leviatano, anziché la sua agonia), né all'addio dalle mutazioni nella percezione e nell'immaginario prodotte dall'informatica e ormai diventate una nostra seconda natura. In un certo senso, il processo che si è imposto dalla metà degli anni Sessanta ha subito un'accelerazione e un'espansione planetaria che ne dichiara il trionfo; e dall'altra, sono caduti l'ironia, l'*anything goes* e il *laissez faire* postmoderni nei quali molti hanno riconosciuto un'ideologia organica a quegli anni, o forme di scetticismo troppo deboli per poterli contrastare davvero. Se allora il postmoderno si è pensato come l'epoca della fine della storia e dei conflitti, in questa nuova fase la storia si è rimessa in moto, i conflitti prendono di nuovo a manifestarsi, l'attrito fra vita intellettuale e assetti politico-economici è tornato a essere produttivo.

Che nome dare a questo cambiamento, che sta in un atteggiamento diverso rispetto al dominio e all'arroganza del tardocapitalismo, anziché in una trasformazione radicale di quei modi di produzione? In Italia, si è parlato di ritorno alla realtà e di neomodernismo, suscitando opposizioni anche violente. Il rifiuto più deciso è quello di Carla Benedetti, che, condannando severamente la «dimensione chiusa, antropocentrica, culturalista costruita sulle strutture di pensiero della modernità», con la sua vocazione mortificante al disincanto e all'astrazione, polemizza e ironizza sui ritorni, del moderno o alla realtà che siano. Così, riconoscendo che la nostra epoca «non si presenta più come "postmoderna" ma neppure, e a maggior ragione, può definirsi "moderna"», scredita tutte le «cerimonie di nomina» (almeno, storiche).³ Quanto a lungo, però, si può salvare l'apertura e l'impensato del presente? Con il passare del tempo, dovremo pur farcene qualche concetto limitandolo in possibili interpretazioni e, quindi, dargli un nome. È anzi quello che cercherà di fare questo saggio. Ma il punto è un altro: da un lato, Benedetti schiaccia la modernità artistica sulle sole avanguardie – che, come vede benissimo, sono state apologia o ideologia della modernità; dall'altro, cancella del tutto dal suo discorso il modernismo – che ha sempre esercitato una critica senza indulgenze sulla modernità e che ha raggiunto risultati incontrovertibili. Quale futurista, quale dadaista, quale surrealista potrebbe competere con Flaubert e Baudelaire, Joyce e Woolf, Eliot e Pound, Kafka e Musil, Pirandello e Svevo, Montale e Gadda? Proiettata sul presente, questa riduzione di campo rivela come ciò che oggi continua le avanguardie è spesso quanto di

l'ipermodernità:
ipotesi per un
congedo dal
postmoderno

3 C. Benedetti, *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 14 e 61.

più chiuso e autoreferenziale producano le arti; e nasconde che ciò che riprende il modernismo ha invece (per usare categorie di *Disumane lettere*) una capacità creativa e un genio inattesi. Sui guasti della modernità si possono accumulare prove in abbondanza; ma il suo valore di emancipazione e la sua intelligenza autocritica restano, anche per chi non è habermasiano.

Benedetti ha però del tutto ragione quando mostra che bisogna pur sempre attraversare le categorie del postmoderno e che un ritorno semplice e letterale al moderno e alle sue poetiche sarebbe, prima che indesiderabile, impossibile. Il postmoderno non può essere sbrigativamente archiviato, e occorre fare i conti con quello che ne sopravvive. Proprio in questa prospettiva si sono tentati, fuori d'Italia, una nominazione e, soprattutto, un'interpretazione più generale della contemporaneità. L'ipotesi non si è ancora affermata, resta a tratti incerta e suscita qualche dubbio soprattutto per la fiacchezza dell'argomentazione; eppure, merita di essere considerata. Secondo questa ipotesi, siamo entrati nell'età ipermoderna.

3. Ipermodernità

Elaborata in Francia soprattutto da filosofi e sociologi come Paul Virilio e Gilles Lipovetsky per primi, quindi Jean Serroy, Nicole Aubert e Sébastien Charles (che indulge però, talvolta, a un semplicismo disarmante), la categoria di ipermodernità ricorre in due accezioni diverse.⁴ Da un lato, anche se minoritariamente, è alternativa e antagonista rispetto al postmoderno, poiché (come già, in parte, la surmodernità di Augé)⁵ intende spiegare in modo differente fenomeni che siamo soliti riferire a quello, e che infatti ne occupano lo stesso ambito cronologico.⁶ Dall'altra, designa invece uno spazio che si è aperto dopo il postmoderno, sostituendolo (come accade di fatto con la modernità liquida di Bauman).⁷ Questa ambiguità si spiega meno con un'incertezza teorica e storiografica, che con

4 Segnalo almeno G. Lipovetsky, S. Charles, *Les Temps hypermodernes*, Grasset, Paris 2004; *L'Individu hypermoderne*, sous la direction de N. Aubert, Eres, Toulouse 2004; S. Charles, *L'Hypermoderne expliqué aux enfants*, Liber, Montréal 2007; *La Société hypermoderne: ruptures et contradictions*, coordonné par N. Aubert, L'Harmattan, Paris 2011; G. Lipovetsky, J. Serroy, *L'Écran global. Du cinéma au smartphone* [1^a ed. 2007, col sottotitolo *Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*], Seuil, Paris 2011.

5 Augé non propone infatti una periodizzazione, ma presenta la surmodernità come «il diritto di una medaglia di cui la postmodernità ci ha rappresentato solo il rovescio – il positivo di un negativo» (M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione ad una antropologia della surmodernità* [1992], Eleuthera, Milano 2002, p. 32).

6 Il libro che apre la riflessione di Lipovetsky è *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*: sebbene non parli ancora di ipermoderno, risale già al 1983 (trad. it. *L'era del vuoto. Saggi sull'individualismo contemporaneo*, Luni, Milano 1995).

7 Bauman ha adottato la categoria di postmodernità dalla fine degli anni Ottanta sino a tutti gli anni Novanta; poi, dichiarandosene insoddisfatto, l'ha dismessa a partire da *Liquid Modernity* del 2000 (trad. it. Z. Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2002).

la natura della cosa. Nell'interpretazione dei suoi studiosi, l'ipermoderno non segna una frattura netta, violenta e polemica rispetto al postmoderno come appunto il postmoderno aveva voluto fare con la modernità, ma è uno scivolamento rispetto ad esso e può a tratti sovrapporsi. Perciò le analisi sull'immaginario e sul sensorio ipermoderno ripetono spesso quasi letteralmente – e senza citarle – le analisi di Jameson, dettagliando un quadro che conoscevamo già. E tuttavia, parlare di ipermodernità vuol dire svelare che il proclama postmoderno dell'uscita dalla logica moderna del nuovo è stato solo un desiderio, o forse una velleità: a smentirlo, c'è un'inflazione di rincorse alla novità e al suo valore differenziale in molti ambiti, dalla scienza al marketing, dalla moda alle stesse arti, soprattutto figurative.⁸ In questo senso, la modernità non è mai finita, e quello a cui assistiamo ora, nell'economia o nelle tecniche, è una sua continuazione esasperata, quando non caricaturale. Questo spiega l'adozione del prefisso *iper-*, che Lipovetsky applica a una quantità persino esorbitante di fenomeni contemporanei, parlando così di iperindividualismo, di ipernarcisismo, di iperconsumo, di ipercapitalismo o di ipercinema: sono l'eccesso, l'accelerazione, l'iperbole a dominare nella vita pubblica e privata. La logica della modernizzazione sembra affermarsi senza più alcun ostacolo, riconciliata con se stessa: Lipovetsky segnala perciò una seconda modernità, che compie e realizza unilateralmente la prima, sostituendo al suo carattere di negazione uno di integrazione. Così, se per il moderno il passato era campo di giudizi, scelte, ricontrattazioni, rifiuti, ora esso è l'oggetto indiscriminato di celebrazioni: persa la sua esemplarità parziale, ha acquisito una fruibilità generalizzata e anodina, crede diretta dello storicismo postmoderno.

L'idea di un esodo definitivo dalla modernità è accantonata: è questo il passaggio dall'illusione del *post* all'invadenza dell'*iper*. Tuttavia, il sovraccarico è sempre pronto a capovolgere in privazione, l'esaltazione in angoscia, la smania di dominio in smarrimento. Si tradisce così una logica viziosa: l'ipermoderno, che ha abbandonato la fede moderna nel progresso, non crede sino in fondo alle sue promesse di felicità. Esso è una compulsione nevrotica che neutralizza i suoi stessi idoli (rapidità, novità, efficienza, fattività...) nel momento stesso in cui li innalza. L'attuale crisi economica ne è lo svelamento: la smania ipercinetica, la rincorsa a profitti sempre maggiori, l'affanno per una produttività sempre più alta sono pronti da un momento all'altro a rovesciarsi nel tracollo. Il meccanismo gira a vuoto, impazzito, spento da lungo tempo le favole feroci dell'età

Ipermodernità:
ipotesi per un
congedo dal
postmoderno

8 Benedetti, *Disumane lettere*, cit., pp. 61-81. Insieme a F. Jameson, *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente* [2002], Sansoni, Milano 2003, p. 24, Benedetti ricorda che la postmodernità è stata «incapace di disfarsi davvero del “valore supremo dell'innovazione”» (*ivi*, p. 74). Perciò, «la forma del moderno, svuotata due volte e ridotta a semplice differenza sincronica e snobistica, è oggi il meccanismo che domina sia nell'arte che fuori» (*ivi*, p. 81).

di Reagan e Thatcher. Potremmo allora dire che l'ipermoderno è la risposta e in parte la conseguenza disforica al postmoderno, poiché, esaltandone i colori, finisce per virarli al nero. Il prefisso *iper-* depone così ogni possibile sfumatura celebrativa, e rivela il suo carico ansiogeno e intimidatorio: l'*iper-* è il dover essere della contemporaneità, la sua ossessione prestazionale.

Tuttavia, la crisi – che non è solo economica, ma riguarda la stessa sopravvivenza del pianeta e delle specie che lo abitano – ha prodotto anche forme di consapevolezza e di attività civile o politica alternative rispetto al riflusso degli anni Ottanta, e radicalmente diverse anche dalla contestazione del Sessantotto e degli anni Settanta. Le frequenti campagne di solidarietà e di mobilitazione mediatica testimoniano di una sensibilità collettiva reale, e non possono essere liquidate come falsa coscienza, retorica vittimaria, maschere di interessi delle multinazionali o apripista al dominio imperialista. Analogamente, sarebbe improprio mettere insieme i no global, le manifestazioni contro i governi di Berlusconi, Sarkozy e Cameron, la protesta degli *indignados*, le rivolte e i cambi di regime dell'Africa del Nord; eppure, i segni di un nuovo clima sono evidenti. È qui, allora, che l'ipermoderno riprende la volontà critica e autocorrettiva della modernità, ma dando per scontato che nessuna rivoluzione è più possibile.

In Italia, come del resto in genere fuori di Francia, di ipermoderno si è parlato e si parla ancora molto poco. Tuttavia, un'eccezione da tenere in conto è Massimo Recalcati, che mette giustamente in guardia da alcuni semplicismi del dibattito francese.⁹ Sebbene allo psicoanalista non interessi una discussione della categoria di ipermodernità (e anzi, nel costante richiamo a Lacan egli retrodata alcuni fenomeni anche a prima del postmoderno), *L'uomo senza inconscio* è un libro sull'antropologia contemporanea. Recalcati individua le nuove patologie emergenti e simboliche del presente: anoressia, bulimia, crisi di panico, tossicomanie, disturbi psicosomatici richiedono una clinica della psicosi anziché della nevrosi e mettono fuori gioco l'inconscio giacché non fanno emergere alcun rimosso. In questo modo, Recalcati sembra ritrarre molti personaggi contemporanei e illuminare un atteggiamento narrativo che descrive il disagio senza credere al profondo e alla psicoanalisi: sembrano strumenti fatti apposta per leggere Easton Ellis o Coetzee, Houellebecq e Littell, Nove e Siti. In *Cosa resta del padre?* Recalcati analizza però una letteratura e un cinema di tutt'altro genere: Roth, McCarthy e Eastwood diventano le tappe di un'indagine sulla possibilità di restituire la figura del padre nel

9 M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Cortina, Milano 2010; e Id., *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, Cortina, Milano 2011.

tempo della sua evaporazione. L'altra faccia del disagio ipermoderno, infatti, è una volontà etica che si muove con categorie meno sfuggenti di quelle postmoderne e qualitativamente diverse da esse. Lo dimostrano l'addomesticamento di Lacan compiuto da Recalcati (uso l'espressione nel senso in cui Habermas ha parlato di un "urbanizzazione" di Heidegger da parte di Gadamer), il richiamo a principi di paternità metaforica e anti-autoritaria, la vocazione alla cura. Del resto, letteratura e cinema sono presi sul serio e fatti oggetto di domande che riguardano l'esperienza di vita di chiunque: nulla a che vedere con gli interessi postmoderni che, infatti, ricadevano su un Hölderlin heideggerizzato, sul Rilke orfico e angelologo, o su un Kafka esoterico.

4. Ipermodernità letteraria

Nata dunque nella sociologia, assunta brillantemente dalla psicoanalisi, ma in attesa di definizioni filosofiche più acute, l'ipermodernità non è ancora diventata una categoria della storiografia e della critica letteraria – e se ambisce a esserlo, sa comunque di scontrarsi, prima di tutto, con la radicata avversione alle grandi narrazioni e alla storia della letteratura che proprio il postmoderno ha consolidato. Senza dubbio, occorre pensare un modello storiografico che rifiuti il facile allineamento fra mutamenti strutturali e vita culturale, senza però rinunciare a leggere la seconda in dialogo e in tensione con i primi. Se allora l'ipermodernità è anzitutto la risposta disincantata e critica alle illusioni postmoderne, gli indizi in letteratura non mancano affatto. La letteratura postmoderna è stata accusata, da parte dei suoi avversari, di essere ideologica e organica rispetto alla postmodernità: quella dell'età ipermoderna, al contrario, si mostra da subito come critica del presente. Lipovetsky sottolinea come l'ipermoderno non veda solo l'espansione del consumo e dell'edonismo (che, nella loro unilateralità, sono stati propri degli anni Ottanta in tutto il cosiddetto mondo sviluppato), ma anche l'affermarsi di forme di solidarietà, di responsabilità etica, di attivismo ecologico: una logica dell'emergenza (per usare l'espressione di Carla Benedetti), che impedisce di parlare di un dominio attuale del nichilismo, giacché ne rappresenta un correttivo. La diagnosi di Lipovetsky, che si spinge a indicare l'affermarsi di un nuovo umanesimo, può convincere a patto di tenere fermo il senso del conflitto e di non scivolare, per scongiurare l'apocalisse in pantofole, in un ottimismo altrettanto comodo. La storia non ha direzioni lineari: piuttosto che credere che sia già stato fatto e detto tutto, ci siamo abituati alla costanza del nuovo, senza aver fede però in nessuna favola sul progresso. Il futuro crea stupori di *routine*.

Anche per questo, ciò che è mutato è anzitutto la posizione intellettuale di chi scrive, e si sente chiamato a prendere la parola sul presente; con

Ipermodernità:
ipotesi per un
congedo dal
postmoderno

la conseguenza di un vistoso mutamento anche nella scelta dei temi di rappresentazione. È una forma di impegno? La categoria mi sembra lasca, impropria. Anzitutto, converrà ricordare che gli scrittori postmoderni, soprattutto in Italia, o preferivano non pronunciarsi sulla vita pubblica, o per farlo mettevano a punto una serie di figure dell'obliquità, dell'indiretto, del mascheramento. La convinzione (espressa meglio di tutti da Calvino) era che quanto più la letteratura parlava di sé, tanto più poteva dire qualcosa del mondo – ridotto così al pendant non scritto della scrittura e al fantasma proiettato dalle parole, tanto ostinato nei suoi ritorni e nella sua muta presenza/assenza, quanto irraggiungibile bersaglio di scongiuri ed esorcismi. In nessun modo parlerei dunque di un "impegno postmoderno": anche perché le strutture di integrazione sociale, politica e culturale che l'impegno prevede (i partiti-massa, la delega, l'investitura di ruolo...) non solo si sgretolano a partire dagli anni Sessanta, ma sono oggetto di rifiuto e polemiche.¹⁰ Neppure, però, parlerei di impegno per l'età ipermoderna, sebbene, con una netta inversione rispetto ai decenni precedenti, scrittori e intellettuali sentano sempre più la necessità di pronunciarsi in modo diretto (e cioè senza maschere ironiche o metaletterarie) sul presente. Dal punto di vista delle istituzioni politiche e culturali di cui parlavo prima, la sostanza sembra poco cambiata, almeno in Occidente: il postmoderno ha segnato, sino ad ora, un punto di non ritorno. L'intellettuale o il narratore che discute le trasformazioni antropologiche in atto, i conflitti etnici o la criminalità organizzata lo fa da solo, senza garanzie ideologiche, privo di tutele partitiche, in cerca di un'udienza trasversale. Per questo, parlerei di partecipazione civile; e così, l'interesse e persino l'inflazione di temi tratti dalla cronaca, e che vanno dal precariato alle vite dei cosiddetti migranti, talvolta ridicolizzati come mode e modi per fare rapidamente *audience*, rivelano una trasformazione che sarebbe miope ignorare o censurare.

Rispetto al postmoderno, dunque, il passaggio verso l'ipermoderno si compie in una pluralità di modi: scivolamento e trasformazione, enfaticizzazione, declino e progressivo esaurimento. Più rara, invece, l'opposizione aperta. Limitiamoci al caso italiano: se tra i critici della cultura il postmo-

10 *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, edited by P. Antonello and F. Mussgnug, Peter Lang, Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Wien 2009. I due curatori, che seguono J. Burns, *Fragments of Impegno. Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative, 1980-2000*, Northern Universities Press, Leeds 2001, sono consapevoli che la formula può suonare come «a category error, a contradiction-in-terms», ma intendono liberarla «from any restrictive ideological embrace» (pp. 1, 10). In questo modo, però, si scivola nella genericità e si occulta un mutamento di paradigma intellettuale sia rispetto al clima del dopoguerra, sia rispetto al costume dominante sino alla metà degli anni Novanta. Non a caso, la maggior parte dei saggi del volume esamina proprio l'arco cronologico che qui chiamo ipermoderno.

dero ha avuto avversari dichiarati e tenaci sin dagli anni Ottanta, gli scrittori di oggi che rivendichino la necessità di un distacco dal recente passato sono pochi (e anzi, non sono mancati coloro che a inizio anni Zero si sono pronunciati per un postmoderno italiano più deciso e aggressivo). Moresco ha combattuto, in Calvino, tutta un'idea di letteratura; i Wu Ming hanno fatto di *New Italian Epic* il manifesto del ripudio dei «giochetti» manieristici e autoreferenziali; eppure, Saviano presenta la sua volontà di una «parola diretta» ed efficace come un recupero della lezione di Pasolini, piuttosto che come una presa di distanza da altri.

Riconosciuta questa postura, e individuati alcuni temi dell'immaginario contemporaneo, resta da chiarire provvisoriamente se si possano riconoscere alcune forme di un ipermoderno letterario.

5. La svolta narrativa. Fiction/non fiction

Uno dei primi mutamenti della letteratura a partire dalla metà degli anni Novanta è l'emergere di scritture di non fiction cui ha fatto seguito, almeno in Italia e più di recente, un uso sempre più esteso delle etichette fiction e non fiction.¹¹ La stessa adozione di queste categorie ridisegna il panorama: non solo essa definisce nuovi confini per il letterario, impedendo una distinzione semplicistica fra giornalismo e letteratura, cronaca e romanzo, ma corrode il modo in cui siamo abituati a pensare la letteratura – che, del resto, non può essere tutta messa sotto l'etichetta di fiction. Il discrimine diventa, infatti, l'empiricamente dato, sul quale ogni pretesa di verità rischia di essere schiacciata. La distinzione tra fiction e non fiction è dunque largamente abusiva e, per certi versi, primitiva e rozza. Tuttavia, occorre riconoscerle un ruolo decisivo come sintomo del mutamento in atto: dove infatti il postmoderno affermava che tutto è fiction, e operava per la trasformazione in fiction degli elementi tratti dalla cronaca e dalla storia, l'ipermoderno vede una resistenza alla finzionizzazione, che si compie (ma neppure li incontrastata) nel dominio dei media vecchi e nuovi. L'etichetta stessa di non fiction, che non riesce a designare il proprio oggetto se non in negativo, rivela che questo va strappato appunto alla fiction.

Come leggere questa produzione? L'atteggiamento che ha preso piede è quello di individuare la quantità di artificio, e quindi il tasso di fiction,

Ipermodernità:
ipotesi per un
congedo dal
postmoderno

11 Rimando, per questo, al mio *Angosce di derealizzazione. Non fiction e fiction nella narrativa italiana di oggi*, in *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di H. Serkowska, Transeuropa, Massa 2011, pp. 23-50. S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Transeuropa, Massa 2011, mette a fuoco problemi e novità anche prima dell'uscita di *Gomorra*. Trovo giusto sostenere «l'insensatezza di continuare a definire la non-fiction in opposizione alla fiction» (*ivi*, p. 15), ma resta la necessità di distinguere i due campi.

iscritto nella non fiction. Si tratta di una mossa in apparenza controintuitiva, giacché cerca, se non il falso là dove si fa mostra del vero, almeno il mediato e il costruito là dove dovrebbero esserci l'immediato e il riprodotto. Invece, è una mossa ambigua e poco convincente. Da un lato, l'idea che ogni scrittura sia artificio e fiction è stabilmente insediata nella dottrina critica e nella cultura postmoderna: riaffermarla una volta di più vuol dire occultare un cambiamento di paradigma. *Gomorra* non è *Hylarotragoedia*: questa letteratura combatte la finzionalizzazione universale, proprio perché ci fa i conti. Dall'altro lato, infatti, una lettura come questa sembra coltivare in negativo il mito di una mimesi diretta e immediata, nella quale non si vede chi possa credere se non appunto, alla fine, i suoi denegatori. Ogni rappresentazione ha una forma, ogni racconto è costruito, ogni scrittura è – in senso strettamente letterale – un artefatto; ma questo non significa che ogni rappresentazione, ogni racconto, ogni scrittura sia fiction, cioè (e qui scatta l'ambiguità del termine) finzione, menzogna, inganno.

Certo, e pure nella loro varietà, queste forme di narrazione recuperano spesso stilemi del vecchio romanzo, demoliti dall'antinaturalismo modernista (quando non dallo stesso naturalismo) e ormai caduti in desuetudine: la ricostruzione delle circostanze di tempo e di spazio, la descrizione, la presentazione dei personaggi, il ritratto psicologico tipico, lo scrupolo documentario. Tuttavia, da un lato l'etichetta di *non fiction novel* non sempre si può adattare a questi libri; dall'altro, essa impedisce di vederne la novità, che sta fuori di una pur effettiva ripresa della tradizione ottocentesca o, per meglio dire, di una scelta, al suo interno, di elementi cui prestare un altro ruolo. Di fatto, difficilmente questi libri riprendono la narrazione progressiva e comunque obbligatoriamente orientata del romanzo. Gli esempi italiani sono parlanti. In *Campo del sangue* e nella *Città dei ragazzi* di Affinati, o in *Maggio selvaggio* di Albinati, la progressione sembra mantenuta, poiché se ne assume la forma più elementare: il modello è infatti il diario, ora esibito, ora nascosto. Eppure, sebbene registrino i fatti nel punto più vicino al loro svolgersi, questi diari sono estranei alla teleologia romanzesca, nonostante la riscrittura finale; inoltre, il racconto svia di continuo in una riflessione e in un diario di letture (di qui la frequenza di estese citazioni da opere altrui) che si sottraggono a una temporalità narrativa lineare. Anche per quei libri che hanno fatto invocare con qualche maggiore pertinenza il *non fiction novel*, la categoria mi sembra impropria. In *Gladiatori* di Franchini, in *Cibo* di Janeczek o in *Gomorra* il passo saggistico e dimostrativo consente un andamento narrativo abbastanza rapsodico e rivela una strutturazione tematica. Così, elementi e atmosfera della letteratura di genere e del poliziesco o *noir* (reperibili in *Gomorra* o ancora nell'*Abusivo* di Franchini) sono dissolti in una struttura che può rinunciare al primo motore di quella narrativa: la *suspense*. Sem-

mai, conta che per una materia potenzialmente saggistica questi autori abbiano scelto invece una forma comunque narrativa (e, val la pena di ripetere, non romanzesca). Come molti critici degli ultimi decenni, essi credono che il racconto sia un modo del pensiero e della comprensione. E, in questo, stanno in quel successo dello *storytelling* che si è manifestato anche nel marketing a partire dalla metà degli anni Novanta, cioè in sincronia con l'ipermoderno.¹² Ben inteso, i narratori possono avere fini divergenti da quelli dei pubblicitari (anche se nulla garantisce che i primi siano tutti animati dall'intento di demistificare, e i secondi chini solo sulla mistificazione); eppure, come loro, cercano forme di racconto che, cadute le grandi narrazioni, consentano di orientare la comprensione del quotidiano facendo leva anche sulla soggettività e l'emotività e spesso proponendo modelli positivi di comportamento. Se il postmoderno era stato segnato dalla svolta linguistica, l'ipermoderno è segnato invece da una svolta narrativa.

Di fatto, il *non fiction novel* (quello alla *In cold blood*, insomma) da noi paga dazi così pesanti, da riuscirne trasformato. Se moltissimi *noir* hanno accolto elementi riconoscibili della cronaca, li hanno però piegati a un genere così codificato, da imporre schemi rappresentativi e interpretativi costretti e immiserenti. D'altro lato, è significativo che anche dove l'empiria sia mostrata e inseguita con particolare accanimento, gli effetti possano essere opposti rispetto a quelli del *non fiction novel*. In *Elisabeth*, Sortino racconta la vicenda di Elisabeth Fritzl, che, sequestrata dal padre e violentata, partorisce i figli nati dall'incesto. Eppure, dove un *non fiction novel* avrebbe mosso verso l'accertamento dei fatti e la ricostruzione documentaria, animato dal *pathos* della rivelazione di verità ignote, qui, al contrario, si parte da quanto cronache e processi hanno già detto, per andare verso la visionarietà e l'ambiguità.¹³ Del resto, mentre la *non fiction* indaga con estreme cautele il mondo interiore dei personaggi che mette in scena, e al quale si può avere accesso solo a patto di cedere loro direttamente la parola, Sortino ritaglia proprio sul mondo interiore lo spazio dell'invenzione, secondo la più classica delle poetiche romanzesche.¹⁴

6. Documenti: poetiche della realtà e declino dell'autonomia estetica

Elisabeth a parte, dunque, converrebbe chiamare questi libri di non fiction narrazioni documentarie, in ragione del modo in cui sono costruiti. Se

Ipermodernità:
ipotesi per un
congedo dal
postmoderno

12 Ch. Salomon, *Storytelling. La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, La Découverte, Paris 2007.

13 G. Simonetti, *Il sottosuolo. Su «Elisabeth» di Paolo Sortino (e sul romanzo contemporaneo)*, in <http://www.leparoleleccose.it/?p=993>.

14 D. Cohn, *The Distinction of Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1999.

ne mette in luce così solo un lato (fra gli altri, ci sono, come abbiamo visto, la tendenza al saggismo e, come vedremo, una poetica testimoniale); eppure è un lato determinante, che permette di scansare qualche equivoco. In primo luogo, quello della referenzialità: non solo perché referente sarebbe usato qui in modo inesatto (anche l'ippogrifo e don Chisciotte, in termini linguistici, hanno un referente), ma perché non si può nascondere lo scandalo più duro da digerire, e cioè che questa letteratura, ponendo dei limiti all'invenzione e misurandosi con l'empirico, minaccia la nostra stessa idea consueta di letteratura. Parlare di documenti, invece, vuol dire da subito allontanare lo spettro di un accesso immediato alla realtà: il documento è un atto scritto, sottoposto a una validazione pubblica, in cui chi scrive si assume una duplice responsabilità di fronte alla cosa e di fronte a coloro cui si rivolge.¹⁵ Dichiarando una conformità al vero, il documento impegna eticamente chi lo produce o lo riporta, ne fonda l'autorevolezza, ma insieme ne limita la soggettività. La realtà, insomma, non è oggetto di alcun rispecchiamento, ma viene messa nel campo di una contrattazione sociale. Realtà, appunto, con il suo corredo di cronache, casi giudiziari, vicende da studio sociologico, tabelle statistiche. Continuo a preferire la banalità di questa designazione, perché ciò di cui parliamo qui è sì qualcosa che oppone resistenza alla scrittura, ma non è quello che Lacan ha definito Reale, e che è diventato costume richiamare sempre più spesso. Questo non esclude affatto che, in altri casi, ci si trovi di fronte a forme di realismo traumatico, analoghe a quelle di cui parla Foster per Wahrol, intendendole come ripetizione anziché riproduzione mimetica.¹⁶ La loro retorica narrativa sarà però di altro tipo, e si fonderà su figure di rimozione, spostamento, elusione: il problema sarà aggirare un non dicibile, piuttosto che inscenarlo in una coazione (che, del resto, chiederebbe forme sperimentali di frammentazione del plot).¹⁷ Il documento muove invece in direzioni che hanno poco a che fare con il trauma, né basta che il trauma, vero o potenziale, sia materia del contenuto. Fa insomma bene chi mette in guardia dagli abusi che quest'ultimo concetto conosce oggi.¹⁸ Anche per questa via, si apre una sensibile asimmetria tra queste poetiche di realtà e il ritorno del reale di cui Foster ha parlato giustamente per le arti figurative. Del resto, mentre là è molto forte la con-

15 Su questi temi ha costruito la sua ontologia degli oggetti sociali M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009. Per quanto apprezzi il rasoio di Ockham, le tesi di questo libro mi appaiono segnate talvolta da un certo semplicismo (a Platone, Kant e Nietzsche si contrappone con affabile baldanza la retorica del «banalmente»). Tuttavia, la radicalità di Ferraris mi pare molto adatta a spiegare i termini in cui si pone oggi il dibattito intorno a letteratura e realtà, fiction e non fiction.

16 Foster, *Il ritorno del reale*, cit., pp. 133-145.

17 Ne accenno in *Nuovi realismi e persistenze postmoderne*, cit., pp. 44-47.

18 D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011, pp. 7-11.

tinuità con le avanguardie, in letteratura è stato compito del postmoderno liquidarle, così che, oggi, esse appaiono lontane o destinate a riemersioni sporadiche e localizzate.

Se dunque nei libri di non fiction si affollano citazioni, riferimenti, corredi bibliografici, non è per testualizzare postmodernamente il mondo, ma, al contrario, per additarlo in quelle forme mediate che sono le uniche possibili.¹⁹ La poetica documentaria ipermoderna è ben distinta da quella naturalista: mentre i naturalisti intendevano produrre un'opera che fosse essa stessa, anche, documento, nascondendo e riassorbendo le fonti nel tessuto della narrazione (come accade, per esempio, a Verga con l'inchiesta di Franchetti e Sonnino), ora la fonte è esibita nella sua lettera e nella sua alterità. Il racconto diventa così plurivoco per statuto, e tende a moltiplicare le marche di responsabilità: quella di chi ha prodotto il documento (che è sempre firmato), e quella duplice dell'autore, che raccogliendolo ne conferma l'autorevolezza, come il testimone a un processo, e ne fa un fondamento dell'autorevolezza propria. Tra documento e testo d'autore non si compie però nessun'altra equiparazione che sul piano della responsabilità. Proprio la virgolettatura e la citazione, infatti, isolano il documento dalla scrittura che, dunque, pretende al suo trascendimento. Resta il fatto che il documento è parola sociale – anzi, fondamento stesso della socialità – e verificabile: l'extralocalità che il narratore si attribuisce è dunque sottoposta a vincoli, che stanno anzitutto nel rispetto della fonte e che perciò risultano anche più forti di quelli dei naturalisti (dove, infatti, la fonte era nascosta, manipolata e sottratta al controllo del lettore).

Il realismo documentario (ed è il secondo equivoco da fuggire) rivela un rapporto fra narrazione e cronaca diverso da quello dei romanzi ottocenteschi. Da Stendhal a Flaubert a Dostoevskij, la grande narrativa si è sempre nutrita di fatti che le giungevano dalla cronaca giornalistica:²⁰ dietro Julien Sorel, o Emma Bovary, o Raskolnikov ci sono le vicende di individui reali, di cui, però, solo gli specialisti ricordano il nome – e giustamente, poiché la loro esistenza non è un tratto pertinente nella fruizione e nella stessa costruzione dell'opera. Chi invece leggesse *Gomorra* dimenticando che i Casalesi esistono, o *L'abusivo* come se Siani non fosse stato assassinato davvero, snaturerebbe quelle opere. Una misinterpretazione del genere è possibile, come dimostrano coloro che definiscono *Gomorra* un romanzo; forse, è quasi inevitabile che scatti con il tempo. Si può leggere Tuciddide come Omero, e figurarsi Pericle al pari di Achille;

Ipermodernità:
ipotesi per un
congedo dal
postmoderno

19 Ferraris, *Documentalità*, cit., pp. XII-XV e *passim*, dichiara il principio secondo cui «nulla di sociale esiste al di fuori del testo» in esplicita polemica contro il testualismo integrale postmoderno e in particolare derridiano.

20 Per quest'ordine di problemi è molto utile C. Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma 2009.

ma si tratta, appunto, di una misinterpretazione. Mentre infatti Stendhal, Flaubert o Dostoevskij occultavano la cronaca, cancellando i nomi propri, le narrazioni documentarie esibiscono l'una e gli altri, così che dove il nome proprio venga taciuto, sostituito o ridotto a un'iniziale, questa operazione è dichiarata e l'anagrafe salva.

Proprio questo scrupolo di esattezza acuisce i contrasti con tutto quanto sia sospetto, invece, di essere stato inventato. Perciò le narrazioni documentarie intrattengono con i fatti un rapporto molto diverso da quello del romanzo storico, dove al contrario la mescolanza di verità appurata e di invenzione è statutaria e gli attriti tendono a essere smussati o neutralizzati. Se il romanzo storico, come ogni narrazione letteraria cui siamo abituati, chiede la volontaria sospensione dell'incredulità, i racconti documentari in qualche modo sfidano sempre l'incredibilità, e debbono guadagnarsi a fatica un credito.

Il primo corollario che se ne può trarre è che il romanzo storico, rivendicato da qualcuno come forma nuova, non lo è affatto anzitutto perché evade il problema del rapporto tra fiction e non fiction nei termini in cui lo pone la cultura ipermoderna – e del resto, la sua rinascita data proprio al postmoderno, di cui è un contrassegno.²¹ Il secondo, e più importante, riguarda lo statuto di questi testi, che, mentre adottano i modi di qualcosa che non è tradizionalmente letterario (si chiami reportage, giornalismo, non fiction), tuttavia intendono ancora essere letteratura. Non è l'ambiguità postmoderna, che punta all'indecidibilità; è semmai un'ambivalenza ipermoderna, che mantiene la tensione. Il documento stesso, in quanto realtà già *scritta*, manifesta questa natura duplice. Inoltre, il documento ha un carattere performativo: esso non si limita a registrare, ma pone in essere. Una poetica documentaria ha dunque finalità pratiche, morali, civili: in ogni caso, extraletterarie. Essa guarda alla realtà non solo come alla propria origine, ma come al proprio fine, sia in un'accezione massimalista (mutare un ordine di cose), sia in una minimale (ristabilire una verità sconosciuta e produrre un mutamento nelle coscienze).²² Proprio qui si fissa un'idea di letteratura che non è né moderna, né postmoderna: a essere di fatto respinte sono l'autonomia dell'estetico e l'estetizzazione diffusa. Questa letteratura si rifiuta di essere separata; e per questo si attira censure così violente. L'ipermoderno gioca così la carta dell'impuro. Sotto i nomi di documento e di realtà sta appunto questo scandalo.

21 M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Manni, Lecce 1999, pp. 101-124.

22 Come riassume Ferraris, *Documentalità*, cit., p. 361, «i documenti hanno delle finalità pratiche, oppure mirano principalmente alla evocazione di sentimenti».



7. Testimonianze: poetiche della verità e riabilitazione del soggetto

La poetica del documento non esaurisce le aspirazioni di questa letteratura. La mediazione soggettiva è sempre così decisiva, da conferire al narratore la natura di testimone. Si tratta di due tendenze distinte, ma che interferiscono: lo mostrano bene, tra gli altri, gli scrittori italiani di seconda generazione (formula certo preferibile a quella di scrittori della migrazione), che rappresentano uno dei fenomeni più nuovi dell'ipermoderno italiano.²³

Sui problemi connessi alla nozione di testimone rifletteva qualche anno fa Agamben. In primo luogo, distingueva fra due accezioni del termine: il testimone può essere *testis*, cioè il terzo che depone per qualcosa di cui c'è contesa pubblica; o *superstes*, cioè colui che ha preso parte ai fatti di cui riferisce (e, al limite, *martis*, colui che rende ragione di quanto è accaduto con la propria esistenza).²⁴ In secondo luogo, ricordando che il testimone parla per la verità e la giustizia, spiegava l'irriducibilità della *quaestio facti* alla *quaestio iuris*, poiché «vi è una consistenza non giuridica della verità». Compito del diritto è pronunciare un giudizio, e non, propriamente, dire la verità o stabilire ciò che è eticamente giusto: queste altre diventano le prerogative del testimone. Un realismo testimoniale, allora, sebbene possa farne le viste, non reclama tanto la sua fedeltà alle cose come sono andate, quanto la necessità di dire un vero che esorbita dai limiti dell'empiricamente accaduto. Se la cultura postmoderna intendeva abbattere la verità come un idolo vuoto e minaccioso, l'ipermoderno tende a ristabilirne i diritti, in modo antidogmatico e, anzi, attraversando lo scetticismo postmoderno.²⁵

La testimonianza scavalca il documento, come la verità oltrepassa la realtà: se la prima convoca la responsabilità di chi la enuncia, la seconda non ne ha bisogno, poiché esiste indipendentemente dai nostri enunciati.²⁶ La verità è quello di cui dobbiamo essere persuasi, la realtà è ciò che bisogna mostrare; a differenza della realtà, la verità è il campo della re-

Ipermodernità:
ipotesi per un
congedo dal
postmoderno

23 D. Brogi, *Smettiamo di chiamarla «letteratura della migrazione»?», in <http://www.nazioneindiana.com/2011/03/23/smettiamo-di-chiamarla-letteratura-della-migrazione/>.*

24 Piego qui alle necessità del mio discorso, a volte contravvenendo ad alcune sue raccomandazioni, G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, in particolare pp. 13-36.

25 Il tema è tornato di attualità: accanto alle posizioni ancora postmoderne di chi ne nega il valore (Rorty, Vattimo), si assiste a una sua prudente rivalutazione. Fra i testi più interessanti usciti di recente mi limito a segnalare P. Engel, R. Rorty, *A cosa serve la verità?*, il Mulino, Bologna 2007; D. Marconi, *Per la verità. Relativismo e filosofia*, Einaudi, Torino 2007; G. Vattimo, *Addio alla verità*, Meltemi, Roma 2009; F. D'Agostini, *Introduzione alla verità*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

26 Ferraris, *Documentalità*, cit., pp. 92-94. P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 6, sottolinea che la forza della testimonianza «non sta nella sua corrispondenza ai fatti»: essa va piuttosto pensata come un «enunciato incoativo» che impegna a un «compito etico».

torica: è la porta, insomma, attraverso cui le poetiche documentarie riaccolgono quei principi intorno ai quali tradizionalmente si è costruita la nostra idea di letteratura che, pure, corrodevano insidiosamente. È questo che legittima quel tasso di finzione, quella quota ineliminabile di ritualità formale e di messa in maschera senza cui non esiste letteratura; e, per riaprire il contrasto, lo legittima eticamente. Per questo Walter Siti può raccontare del suo omonimo cose che lui, in prima persona, non ha mai fatto, trovando una giustificazione di senso alla menzogna; ma per questo Roberto Saviano può narrare in *Gomorra* episodi che appaiono improbabili o inventati.²⁷

Posta l'impossibilità di far coincidere documento e testimonianza, realtà e verità, si capisce perché sia negli autori, sia nei lettori e nei critici, l'ossessione del come-davvero-sono-andate-le-cose operi nel momento stesso in cui la scrittura sembra metterla fuori gioco. La verità combatte contro il puro ordine dei fatti, senza riuscire a emanciparsene sino in fondo. Sempre sull'orlo di essere ridotto a fantasma dell'invadenza mediatica, e da anni di testualismo più o meno radicale, l'empirico si difende facendo la voce grossa. Il realismo testimoniale e le scritture dell'io mettono in scena questo conflitto, non il gioco postmoderno della finzionalizzazione universale, né una supposta brutalità neorealistica.

È ancora Agamben a rileggere la nozione di autore insieme a quella di testimone, nei significati chiariti prima: «*auctor* indica il testimone in quanto la sua testimonianza presuppone sempre qualcosa – fatto, cosa o parola – che gli preesiste, e la cui realtà e forza devono essere certificate»; e aggiunge: «la testimonianza è [...] sempre un atto di "autore", implica sempre una dualità essenziale, in cui una insufficienza o una incapacità vengono integrate e fatte valere».²⁸ Agamben, che certo non è accusabile di rozzezze neorealistiche, sgombra anzitutto il campo dal partito preso anti-referenziale dei postmoderni: il realismo testimoniale è quello che più si confronta con i limiti della scrittura di fronte ai fatti già consumati, alle cose che sono o sono state, alle parole pronunciate da altri (senza essere però preso nel gioco di specchi della riscrittura). Per questo, credo, parla di presupposizione: il termine lascia impregiudicato il rapporto tra la scrittura e il mondo testimoniato, ma esclude illusioni di rispecchiamento o di immediatezza. Al contrario, esiste sempre una mediazione,

27 Il censore più implacabile è A. Dal Lago, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*, Manifestolibri, Roma 2010, secondo cui Saviano ha costruito un libro che non è «mera *fiction*» e «nemmeno *docufiction*», ma surrettizia «*docu/fiction*, ovvero narrazione "a piega", in cui finzione letteraria e funzione documentaria si implicano, a ogni pagina» (p. 36). In questo modo, il lettore è di fronte a un libro in cui «non è presentata alcuna documentazione» e dove il peso dell'effetto-verità grava tutto sull'io-testimone (pp. 30-32): Dal Lago depreca come vizio e truffa quello che è invece il bello di *Gomorra* e che, oltretutto, ne rivela la natura letteraria.

28 Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., pp. 139-140.

che è garantita appunto dall'autore-testimone. Quanto a quest'ultimo, il recupero dell'io e della coscienza è problematico e aperto: per Agamben, il testimone è sempre preso in un duplice processo di soggettivazione e desoggettivazione; inoltre, la testimonianza prevede sempre un'«insufficienza» o «incapacità», che segna la sua responsabilità etica, più che verso la scrittura (secondo un *refrain* anni Sessanta), verso ciò che è testimoniato e che, come dicevamo sopra, non può essere ridotto all'empirico.

L'io posto a fondamento della scrittura testimoniale è precario, instabile, dubitoso, ma tenace. La strada percorsa dagli scrittori ipermoderni è dunque opposta sia a quella modernista (dove il problema era appunto disarcionare l'io, abbassandolo o disgregandolo), sia a quella postmoderna (che proclamava, invece, la morte del soggetto e dell'autore). In questo senso, la scrittura testimoniale non può essere ridotta in alcun modo alle pratiche de-realizzanti postmoderne (poiché la desoggettivazione è solo un momento della testimonianza, che prevede pure la soggettivazione), e neppure al modernismo, che invece ha combattuto contro l'io battaglie senza numero. È in effetti questo che la cultura ipermoderna registra, e per cui molta filosofia contemporanea lavora: la riabilitazione del soggetto.²⁹

Ipermodernità:
ipotesi per un
congedo dal
postmoderno

8. Autofiction ed espansione delle scritture dell'io

Contro il mito postmoderno della morte del soggetto, la presa di parola individuale è uno dei fenomeni tipici dell'ipermoderno, insieme fomentato e svalutato dalla rete. L'io appare carico di responsabilità e di investimenti che lo riscattano e, insieme, finiscono per renderlo fragile.³⁰ All'interno di questo riemergere della funzione soggettiva, come pure del ridisegnarsi dei confini tra fiction e non fiction, occupa uno spazio centrale un nuovo genere letterario, la cui nascita (o meglio, la nascita della cui designazione) si compie nel 1977 con Serge Doubrovsky.³¹ Legato alla

29 L'affermazione che non ci sarebbe ora un ritorno al soggetto, perché il soggetto non è mai uscito di scena, è una mossa retorica che convalida il nuovo clima filosofico e scredita quanti per anni hanno proclamato appunto la morte del soggetto (cfr. V. Descombes, Ch. Larmore, *Dernières nouvelles du moi*, Presses Universitaires de France, Paris 2009, p. 74). Oltre a quel libro, su questo tema segnalò a titolo di esempio Ch. Larmore, *Pratiche dell'io* [2004], Meltemi, Roma 2006, oppure R. Bodei, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Feltrinelli, Milano 2002; M. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni* [2001], il Mulino, Bologna 2004; P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris 1990.

30 Lipovetsy, Charles, *Les Temps hypermodernes*, cit., pp. 74-82.

31 L'interesse sull'autofiction è sempre più grande. Ho tenuto presente Ph. Forest, *Il romanzo, l'io. Nella vertigine dell'identità* [2001], Rizzoli, Milano 2004; Ph. Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Seuil, Paris 2008 (lo studio più sistematico, almeno per la Francia); Ch. Delaume, *La Règle du je*, Presses Universitaires de France, Paris 2010 (che sottolinea la natura etica e il valore performativo del genere); V. Martemucci, *L'autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori*, in «Contemporanea», 6, 2008, pp. 159-188; Giglioli, *Senza trauma*, cit., pp. 53-100.

nouvelle critique, da cui pure prenderà le distanze, egli presenta così *Fils*, libro in cui, nei modi del *nouveau roman*, narra una giornata ripercorrendo alcuni momenti centrali della propria vita anche grazie a una seduta psicoanalitica:

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.³²

Protagonista e narratore del libro è lo stesso Doubrovsky, che si attribuisce i propri tratti verificabili e cita amici e conoscenti con i loro nomi: influenzato dalla lettura del *Pacte autobiographique* di Lejeune, uscito nel 1975, egli dispone però i fatti della propria vita in una trama verbale vistosamente artificiosa, e in una struttura temporale che non ha corrispettivi nell'autobiografia classica ma semmai richiama il romanzo modernista, *Ulysses* in testa. Molto di questa definizione ha il colore del tempo: l'enfasi sul linguaggio, la polemica contro il romanzo, il proclama di sperimentalismo, il richiamo alle nuove avanguardie, la poetica della riscrittura. E per paradosso, restano sullo sfondo gli elementi più nuovi e problematici: cosa vuol dire raccontare se stessi in un libro che si dichiara finzionale? che io è quello messo qui in scena? che rapporto c'è fra invenzione romanzesca e patto autobiografico?

Come prevedibile, la definizione di Doubrovsky si presta male a descrivere quello che l'autofiction sarebbe diventata; soprattutto perché attribuisce al termine fiction (struttura verbale artefatta, quindi letteraria) un significato che non coincide con quello impostosi oggi (narrazione che si sottrae a una verifica empirica di realtà). Di fatto, in *Fils* Doubrovsky inventa poco, o per meglio dire inventa cose che non si segnalano subito come inventate (per esempio, il lungo capitolo sulla seduta analitica, *Rêves*, ha un'esattezza improbabile). Le definizioni correnti di questo genere (perché tale lo considererei) sono molte, contrastanti e talora fortemente equivoche. Chiarisco allora da subito che per autofiction intendo con prudenza una narrazione in cui, come in un'autobiografia, autore, narratore e protagonista coincidono; ma in cui, come in un romanzo, il protagonista compie atti che l'autore non ha mai compiuto, e ai fatti riconosciuti come empiricamente accaduti si mescolano eventi riconoscibili come non accaduti. Anzi, in molte autofiction la derivazione autobiografica

32 S. Doubrovsky, *Fils* [1977], Gallimard, Paris 2001, p. 10.

collutta teatralmente con il romanzesco nelle sue forme più codificate e irrealistiche. In *Lunar Park*, Breat Easton Ellis si proietta in un *horror* paranormale; nella *Carta e il territorio* Houellebecq si fa uccidere in un poliziesco truculento alla *Silenzio degli innocenti*; in *Dies irae* Genna interpola fantascienza e, di nuovo, paranormale; nella *Vita oscena* (sul cui statuto, però, occorre tornare), Nove attraversa un catalogo di perversioni da pornografia sadiana; la pornografia è rifatta iperbolicamente anche in *Kamikaze d'Occidente* di Scarpa, dove si mescola al finto diario; in *Sono l'ultimo a scendere* Mozzi assume la maschera di un personaggio da gag comica, sia pure senza abbandonare mai il verosimile. Autofiction e letteratura di genere, insomma, non sono solo e necessariamente in opposizione:³³ al contrario, è appunto l'esibizione di elementi di genere a rivelare il carattere finzionale di un testo.

Altrimenti, non è facile dire cosa sia autofiction e cosa autobiografia. Quanto più è forte l'illusione realistica, tanto più è difficile, in mancanza di marche esterne, stabilire i confini tra i due generi. In effetti, cosa, se non le dichiarazioni preliminari dell'autore, ci permette di dire che Siti non ha vissuto quello che racconta di Walter nella sua trilogia? Inseguire la strada della verifica dei fatti è fuorviante, oltretutto impossibile: rivela l'insensatezza della distinzione tra fiction e non fiction proprio in uno dei generi che più la convocano, predisponendo a volte una trappola compiaciuta e perversa. E tuttavia, più che sull'ambiguità, mi pare che persino Siti (un vero maestro, anche da questo punto di vista) giochi sull'ambivalenza: posto che l'autore sollecita a domandarsi quale episodio sia vero e quale inventato, e posto che la ricerca è oziosa, il testo funziona sulla tensione fra verità e menzogna e non arriva a vanificarla neppure quando le mescola, le offusca e presta all'una i panni dell'altra. Ciò che conta è, in ultima analisi, il patto di lettura stabilito spesso più nel paratesto che nel testo. Così, siamo tenuti a credere che le *Lettere a nessuno* di Moresco, anche nella loro edizione aumentata e nella loro seconda parte, non siano autofiction (un palese elemento di autofiction, invece, compare alla fine di *Canti del caos*, quando il Matto si attribuisce il nome di Antonio Moresco). Per converso, siamo tenuti a leggere come autofiction *La vita oscena*, anziché come racconto in prima persona al modo di *Superwoobinda* (dove, del resto, un «Aldo Nove, lo scrittore che piace» compare, con i suoi tratti anagrafici e la stessa idiozia dei suoi personaggi-narratori): sebbene non ci sia alcuna autonominazione, nelle interviste l'autore ha sempre presentato quelle esperienze come proprie, portando verso l'autobiografia quello che la deriva allucinatoria del racconto trascinerrebbe lontano da essa. L'effetto autofinzionale è costruito questa volta non dalle soglie del testo, ma dal mag-

Ipermodernità:
ipotesi per un
congedo dal
postmoderno

33 Come vuole Giglioli, *Senza trauma*, cit., pp. 22-23. La distinzione, comunque, conserva un'indubbia efficacia argomentativa e didattica.

ma mediatico in cui è immerso, e che include interventi o interviste sulla stampa, in rete, in televisione. Con questo, la narrativa degli ultimi anni non espunge completamente l'ambiguità: *Stanza 411* di Simona Vinci è un'autobiografia in cui l'autrice tace il proprio nome e quello dell'uomo con cui ha avuto una relazione (le cui iniziali, T. V., però, sono le stesse di Vitaliano Trevisan), un'autofiction, un racconto autobiografico, o un racconto in prima persona? A sciogliere il dubbio, manca la stipula chiara di un patto di lettura: la quarta di copertina parla di «romanzo», senza però cancellare un sapore netto di «storia vera».

Dunque, le distinzioni vanno fatte, sebbene talvolta si punti a inquinare. Per comprendere la natura dell'autofiction, occorrerà pensarla, come dicevamo, non solo nell'interazione tra fiction e non fiction, ma nell'espansione (o forse, addirittura, istituzionalizzazione) delle scritture dell'io propria dell'ipermoderno. Leggere l'autofiction in questa costellazione non è meno importante che trovarle un luogo specifico e inconfondibile. Per scritture dell'io intendo libri di natura molto diversa: e limitiamoci alla narrativa, perché anche le varie forme di *personal essay* rientrerebbero a pieno titolo in questa categoria. Anzitutto, ci sono i romanzi in prima persona, che hanno una diffusione pandemica: qui, al di là delle distinzioni narratologiche, resta da spiegare perché si avverta il bisogno di narrare in prima persona, cedendo la parola al personaggio. Tutt'altra cosa sono i romanzi autobiografici (cioè, la cui materia attinge al vissuto di chi li ha scritti), genere anche questo per nulla nuovo, e con il quale alcuni confondono impropriamente l'autofiction: dove infatti i nomi di autore, narratore e protagonista non coincidono il testo è stato costruito in tutt'altro modo, e invoca una lettura di tutt'altro tipo. Non si leggono la *Recherche* o il *Werther* come *Guerra e pace*, ma neppure come le *Confessions*. Infine, ci sono appunto le autobiografie e i *memoirs* (se ne sono pubblicati molti, in questi ultimi anni), la cui differenza non è di natura ma di taglio. Come sintetizza brillantemente Gore Vidal, «un libro di memorie è il modo in cui si ricorda la propria vita; mentre un'autobiografia è storia, richiede ricerca, date e fatti da controllare e ricontrollare»:³⁴ dove la seconda tende al resoconto ordinato, documentato e teleologico, il primo intreccia presente e passato, riflette su alcuni temi generali (spesso, legati ad aspetti dell'identità o della storia collettiva), enfatizza la testimonianza soggettiva. Ma entrambi pretendono a un grado di veridicità che nessuno chiederebbe a un romanzo, sebbene nessuno crede sia possibile garantirlo sino in fondo. Così, anche quando allude a una mistione di verità e bugie, il *memoir* finisce con il far prevalere i diritti della verità. Vidal stesso, che comincia chiedendosi se quello che ci presenta è un «ordito di menzogne»,

34 G. Vidal, *Palinsesto. Una memoria* [1995], trad. it. di M. Bartocci, Fazi, Roma 2000, p. 10.

subito corregge il tiro rivendicando la propria attendibilità, poiché «non si riferisce tanto alle proprie menzogne quanto a quelle altrui».³⁵ Più complesso, ma analogo nel risultato, è *Il velo nero*: Rick Moody tesse tutto il racconto su un parallelo fra la propria storia e quella del pastore Joseph Moody, ispiratore di un racconto di Hawthorne che la tradizione familiare voleva come proprio avo, ma alla fine scopre di non avere con lui alcuna parentela. Il senso del *memoir* sta proprio in una doppia denuncia, e quindi in un doppio ristabilimento della verità: se la «stirpe» dell'autore «per centinaia d'anni o più aveva mentito sulle proprie origini», lui ne è il miglior «esempio» in quanto è «un narratore, un fornitore di adulazione, un esperto di fittizie liti e drammi»;³⁶ insieme, però, scrivendo sbugiarda le favole. Per questo, neppure Moody è un narratore inattendibile, e conclude il libro senza conciliazioni, riconoscendo anzi che immaginazione e menzogna collaborano alla costruzione reale di sé. *Il velo nero* finisce dunque con il dimostrare quanto sia illegittimo ricondurre senza scarti alla fiction qualunque scrittura: autobiografie e *memoirs*, insomma, non sono autofiction.

Ipermodernità:
ipotesi per un
congedo dal
postmoderno

Ma l'autofiction non è forse un genere postmoderno? Doubrovsky stesso, a partire dagli anni Novanta, si è pronunciato in questo senso; e non pochi l'hanno seguito.³⁷ Naturalmente, esistono autofiction postmoderne (anche se, forse, *Fils* non è l'esempio più calzante); ma questo genere segnala molto meglio uno spostamento rispetto al postmoderno, da cui prende le mosse per muoversi in direzione ipermoderna.

Il caso più interessante, appunto perché percorre le diverse possibilità delle scritture dell'io, è offerto da Philip Roth, cioè da uno degli autori più grandi della nuova letteratura. I romanzi in cui Roth mette in scena i propri alter ego, come Portnoy o Zuckerman, non sono qui pertinenti; ci interessano invece *Patrimony* (1991), *Operation Shylock* (1993), *The Plot Against America* (2004). Partiamo dall'ultimo, un'ucronia in cui si immagina la vittoria dell'antisemita Lindbergh alle elezioni presidenziali americane del 1940, un avvicinamento degli Stati Uniti alla Germania hitleriana e lo scatenarsi di pogrom, sino alla scomparsa di Lindbergh e all'elezione di Roosevelt, che ricondurrà la storia al suo corso registrato. Il narratore è Philip Roth, che, bambino all'epoca dei fatti, mette in scena se stesso (attribuendosi, però, una parte defilata in quanto personaggio) e membri della propria famiglia, oltre, naturalmente, a personaggi storici noti e riconoscibili. La distanza tra realtà autobiografica e *autofiction* è qui massima: Roth narra una storia immaginaria, e presta a se stesso una vita che nep-

35 *Ivi*, p. 7.

36 R. Moody, *Il velo nero* [2002], trad. it. di L. Vighi, Bompiani, Milano 2005, pp. 353 e 344 (il c.vo su «proprie» è mio).

37 Gasparini, *Autofiction*, cit., pp. 214-222.

pure potrebbe aver vissuto. Tuttavia, la finzione deve la sua efficacia proprio all'interferenza con i dati di realtà, che nell'appendice sono richiamati nel loro corso effettivo, e soprattutto alla voce del narratore-personaggio, con il suo coinvolgimento emotivo³⁸ e con la conseguente spinta all'identificazione nel lettore. Simularsi testimone e partecipe di eventi evocati con la precisione della cronaca, ma la cui natura fittizia è palese, significa accreditare quei fatti non sul piano della realtà, ma della verità finzionale: è, insomma, la logica tradizionale della letteratura. Dunque, a rigore, non siamo di fronte a un'*historical metafiction*, come voleva giustamente Linda Hutcheon per tanti romanzi postmoderni: non ci sono né gioco di riscrittura, né ambiguità, né il gusto di far smarrire la verità – e anzi, nel finale del romanzo la verità storica viene ristabilita, riportando con Roosevelt gli Usa in guerra contro il Reich. Il paradosso del *Complotto* è che, nella sua angoscia da incubo a stento sedato, e per quanto finga e inventi, tende però a stabilire delle verità di ordine non meramente fattuale, prime fra tutte quelle relative alla condizione ebraico-americana. La presenza di Roth come personaggio ha dunque una funzione di accreditamento: anche se quello che leggiamo è falso, né lui, a differenza di uno scrittore postmoderno, cerca di farci credere che non lo sia, tuttavia racconta qualcosa di vero.

È insomma, ma come drogata, la logica stessa del romanzo realistico, la cui verità si impone sull'inesistenza di Emma Bovary o Raskolnikov. L'autofiction sarebbe dunque un modo per ridare forza ai meccanismi del romanzo, mentre l'universale finzionalizzazione e l'inflazione di storie sembrano usararli. Più complicato, però, è il caso di *Operazione Shylock*. Qui, infatti, vero e falso si confrontano su un terreno che non è subito palesemente antistorico. Mentre sta uscendo da una crisi depressiva e confusionale, Roth viene a sapere che un altro Philip Roth tiene alcune conferenze sul diasporismo, un movimento che, all'opposto del sionismo, vorrebbe ricondurre gli ebrei nei paesi europei da cui emigrarono. Abbandonato il registro dell'incertezza fantastica o del dubbio allucinatorio, tradizionalmente legati al tema del doppio, *Operazione Shylock* sceglie risolutamente quello dell'intrigo romanzesco, parodiando la *spy story* e aprendosi alla comicità. Il secondo Philip Roth (perché così sostiene di chiamarsi) assomiglia in modo stupefacente allo scrittore americano, e ne ha approfittato per diffondere la propria dottrina: l'autore lo incontra in Israele, dove scopre che il suo doppio sta per morire di cancro, e dove viene coinvolto dal Mossad in un aggroviagliato affare di spie. Un vecchio

38 «La paura domina questi ricordi, un'eterna paura. Certo, nessuna infanzia è priva di terrori, eppure mi domando se da ragazzo avrei avuto meno paura se Lindbergh non fosse diventato presidente o se io stesso non fossi stato di origine ebraica» (Ph. Roth, *Il complotto contro l'America* [2004], trad. it. di V. Mantovani, Einaudi, Torino 2005, p. 3).

agente dei servizi segreti israeliani gli consiglia di pubblicare il libro che vuole trarre dalla vicenda privandolo di un capitolo sulla sua missione ad Atene; ed è appunto in questa forma che leggiamo *Operazione Shylock*. Mentre gioca visibilmente e sottilmente con le forme dell'immaginario romanzesco più lontane dalla plausibilità realistica, Roth interpola nel libro riferimenti altrettanto riconoscibili alla sua vita vera o alla cronaca: per esempio, i colloqui con lo scrittore israeliano Aharon Apperfeld, oggetto di un'intervista già pubblicata anche sul «New York Times», oppure il processo a John Demjaniuk, accusato di crimini di guerra. Nella nota conclusiva al libro, che è sottotitolato «una confessione» e che qui viene dichiarato «opera di fantasia», Roth conclude ammettendo: «Questa confessione è falsa». ³⁹ Ma quale confessione? L'intero libro che leggiamo (come è indubitabile), o anche la nota che lo sconfessa? Il dubbio è predisposto ad arte e rivela che è impossibile liquidare semplicisticamente la tensione tra vero e falso, leggendo tutto sotto la chiave della finzionalizzazione: Roth non è un discepolo di Borges o, peggio, di Mallarmé. ⁴⁰ Gli effetti di realtà non sono semplici eccipienti al gioco finzionale, ombre per far sbalzare la luce e la plastica dell'invenzione. Allo stesso modo, l'identità è sottoposta a una riflessione così acuta (e, del resto, il tema sorregge la costruzione di tutta la prima parte, anche negli apparenti *excursus*), da non poter essere liquidata come un piatto effetto di fiction. In *Operazione Shylock* vige un regime misto piuttosto che ambiguo, in cui il falso non cancella il vero, allo stesso modo in cui le gag comiche non cancellano il tragico della Shoah o del conflitto israelo-palestinese. Così, agli stessi deliri fantapolitici del suo alter ego, Roth riconosce un senso: come nel *Complotto*, il paradosso e la parodia sono forme di un pensiero politico che gioca sull'azzardo e che cerca in esso – secondo una logica che è la stessa dell'utopia – uno spazio di formulazione e di possibilità.

Nell'epilogo di *Operazione Shylock*, il vecchio Smilesburger (un agente del Mossad il cui statuto è ancora più improbabile del suo cognome, oltretutto falso), dichiara di aver letto e apprezzato *Patrimonio*. Catturato nella rete finzionale, quel libro non perde però la sua natura. *Patrimonio* non è, infatti, autofiction: si presenta come un *memoir* «affettuoso, ma duro» ⁴¹ (e davvero, di grandissima forza) sul padre di Roth, da poco morto di cancro. Persino un tema di questa intensità emotiva ammetterebbe l'autofiction. Se da un lato esso ispira *memoir*, come a Roth, a Paul Auster (*Ritratto di un uomo invisibile*, nell'*Invenzione della solitudine*, 1982) o ad

Ipermodernità:
ipotesi per un
congedo dal
postmoderno

39 Ph. Roth, *Operazione Shylock* [1993], trad. it. di V. Mantovani, Einaudi, Torino 2006, p. 459.

40 È quanto sostiene Forest, *Il romanzo, l'io*, cit., p. 74, che pure tenta di correggersi, rivendicando il valore politico della maschera e del doppio: questi «paradossalmente diventano portatori di verità» e «artefici del ritorno del reale nell'ambito della finzione» (pp. 78-79).

41 Roth, *Operazione Shylock*, cit., p. 436.

Annie Ernaux (*La Place*, 1983), dall'altro la morte della figlia di quattro anni è al centro dei libri dichiaratamente autofinzionali di Philippe Forest – che pure, negli anni, si è spinto sempre più a ristabilire i fatti reali. Roth, che avrebbe potuto giocare da maestro sulle ambiguità dell'invenzione letteraria, come si preparava a fare in *Operazione Shylock*, questa volta ricostruisce le cose non come sono andate (che sarebbe un progetto risibile), ma come le ha vissute. Questo non toglie che, pure nell'assenza di segnali espliciti di finzializzazione, si possa aprire qualche dubbio. La costruzione narrativa è a volte così calcolata, così simbolicamente pregnante da far sospettare un intervento o una manipolazione della realtà. Proprio nel primo capitolo, prima di raggiungere il padre per annunciarli la malattia che gli è stata diagnosticata, Philip si ritrova senza volerlo al cimitero dove è sepolta la madre:

Ero stato al cimitero solo due volte, il giorno del funerale nel 1981 e l'anno dopo, quando portai mio padre a vedere la sua lapide. In entrambe le occasioni eravamo partiti da Elizabeth, e non da Manhattan, perciò non sapevo che il cimitero potesse essere raggiunto con l'autostrada. [...] Anche se non stavo cercando quel cimitero, né consciamente né inconsciamente, la mattina in cui dovevo dire a mio padre del tumore al cervello che l'avrebbe ucciso ero andato dal mio albergo di Manhattan alla tomba di mia madre, e al posto di fianco alla sua tomba dove doveva essere sepolto lui, senza errori e per la strada più diretta.⁴²

La riflessione non assume una forma metaletteraria: qui, è il personaggio Roth a interrogarsi su un evento della storia, piuttosto che il narratore sulla narrazione. I due piani interferiscono: la consapevolezza che il «tumore al cervello» «avrebbe ucciso» il padre, in quanto successiva, va attribuita infatti al venir dopo del narratore. Eppure, l'interferenza va fatta risuonare in tutte le sue armoniche: il Roth che sa già che il padre è morto è sia colui che scrive, sia l'uomo che ripensa, a distanza, alle vicende che ha vissuto. La distinzione tra personaggio, narratore e autore sfuma. Su questo piano di indistinzione, che cancella ciò che la prudenza narratologica vorrebbe tener separato, si gioca l'identità di questa scrittura, per la quale, tuttavia, sembra che la qualifica di autobiografia non calzi perfettamente. Il sospetto di inverosimiglianza rischia di rompere il patto che, secondo Lejeune, regge quel genere; e il narratore ha introiettato il sospetto. L'episodio del cimitero rivela così che ogni scrittura ipermoderna dell'io, soprattutto se non è autofinzionale, lotta con il timore di essere ridotta a finzione, e che il suo orgoglio sta appunto in questa resistenza.

Le forme della resistenza sono, qui, quattro. La prima consiste nell'esplicitare il sospetto, senza però fugarlo del tutto. Il narratore esibisce

42 Ph. Roth, *Patrimonio* [1991], trad. it. di V. Mantovani, Einaudi, Torino 2007, p. 11.

l'evento improbabile in un gesto duplice: da un lato, mostra che le nostre esistenze, secondo la logica dell'autofiction, sono comunque impastate di qualcosa che ha l'odore della fiction, e che si è ormai insediato nei fatti stessi, non solo nel loro racconto; dall'altro, protesta la propria onestà, secondo la logica autobiografica, e rivendica la verità nella forma dell'incredibile, o del difficilmente credibile. In secondo luogo, Roth deve fare i conti con un sapere che ridurrebbe razionalisticamente l'incredibile alla sua legge segreta. Questo sapere è la psicoanalisi che, proprio per il suo pandeterminismo o, se si può dire, per la sua tendenza panermeneutica, va disattivata: perciò Roth *non* ha agito «inconsciamente» (asserto che un freudiano invaliderebbe, classificandolo come denegazione). Se confrontiamo questo episodio con quello del lapsus di Zeno, possiamo misurare una distanza sensibile: Svevo ha bisogno di evocare un senso nascosto, ignoto al suo personaggio-narratore, per prenderlo in contropiede e far baluginare quell'orizzonte di verità positiva sul quale si stagliano la sua malafede e le sue rimozioni (in parte svelate, poco dopo, da Ada); Roth invece sbaraglia il campo da quella possibilità di chiusura e di significato, lasciando uno spazio aperto e inspiegato, che è, questa volta davvero, il Reale come lo intende Lacan. Eppure (e sono le due mosse successive) un piano di senso va comunque ricostituito, perché ogni scrittura dell'io è ossessionata dalla volontà di interpretare il vissuto e di installare in esso, per quanto provvisorio e incerto, un significato. Così, il caso e la coincidenza romanzesca vengono esibiti nella loro natura non solo di esca narrativa (la visita involontaria al cimitero preannuncia, come Roth dice a chiare lettere, il destino del padre di cui lui personaggio, in quel momento, è ancora ignaro), ma addirittura di profezia. È questa la terza forma di resistenza alla finzionalizzazione, ed è una forma paradossale, poiché comporta un rincaro: quello che l'abolizione del sapere analitico mostrava come un anello debole nella catena dei fatti, il rompersi del loro ordine verso l'incredibile e l'inspiegabile, appare ora come la pietra angolare della costruzione narrativa. E infine, procedendo su questa strada, quello che poteva apparire un evento solo accidentale, una stranezza della vita, ora acquista necessità e pienezza simbolica. Sono proprio queste ultime due le qualità che chiediamo a un romanzo ben costruito, dove non ammettiamo zone di opacità a meno che non siano provocazioni, come per gli atti gratuiti di Gide; e sono appunto queste le qualità per cui dubitiamo che ci si stia raccontando un fatto vero. La scelta di Roth è appunto enfatizzare l'attrito, promuovendo il caso a necessità e la bizzarria a emblema dell'intera condizione umana:

A condurmi lì era stato il caso di una svolta sbagliata, e scendendo dalla macchina ed entrando nel cimitero per cercare la tomba di mia madre

lpermodernità:
ipotesi per un
congedo dal
postmoderno

non feci altro che inchinarmi alla sua forza irresistibile. Mia madre e gli altri defunti erano stati portati là dalla forza irresistibile di quello che era, in fondo, un caso più improbabile: essere vissuti.⁴³

Il caso è trasfigurato in destino: l'accidentalità della cosa vera si mette in tensione con quella sovradeterminazione simbolica coatta che è la letteratura.

Ora, quali sono le funzioni dell'io in libri così diversi? È possibile ricondurle a qualcosa di comune? Non potrebbe star qui uno tra i segnali più sensibili del mutamento culturale rispetto al postmoderno? Le scritture dell'io celebrano molto meno la liturgia modernista della fine dell'esperienza, che lo sforzo di non farsene espropriare. Certo, alcuni scrittori (anche se molti meno dei critici) sono affezionati a quel tema: da noi, è il caso di Scurati – e, direi, il motivo della debolezza di alcuni suoi romanzi, come *Una storia romantica*. Eppure, quello che più sorprende è una rivendicazione di vita vera anche in chi si impegna a mettere in scena e a produrre vita falsificata. L'esempio più clamante è forse dato da Siti. *Troppi paradisi* esordisce con una dichiarazione di poetica memorabile:

Anche in questo romanzo, il personaggio Walter Siti è da considerarsi un personaggio fittizio: la sua è una autobiografia di fatti non accaduti, un facsimile di vita. Gli avvenimenti *veri* sono immersi in un flusso che li falsifica; la realtà è un progetto, e il realismo una tecnica di potere. [...] Tutto l'impianto realistico, insomma, è un gigantesco soufflé pronto ad afflosciarsi in una poltiglia di finzione; punta estrema, forse, del quesito paradossale che regge la mia trilogia romanzesca: se l'autobiografia sia ancora possibile, al tempo della fine dell'esperienza e dell'individualità come spot.⁴⁴

Chi però leggesse quel romanzo-autofiction semplicemente come una denuncia dell'inautentico, chi non vedesse che la forza di Siti sta nel mostrare che ormai le condizioni del nostro dolore e della nostra felicità si danno solo in quest'ambiente inquinato, si lascerebbe sfuggire il meglio. Siti non è Flaubert, che si accanisce a distruggere la vita falsa di Emma o Frédéric: semmai, sta dalla parte dell'ultimo Svevo, per il quale l'unica possibilità di salute è nella malattia, le uniche verità nell'ignoranza di sé o nella menzogna. L'io sta allora lì a protestare – a volte con un compiacimento narcisistico, a volte in una contorsione isterica – i propri diritti.

Sono forse i libri meno felici, tuttavia, a mostrare nel modo più didattico la funzione dell'io. A leggere, per esempio, *L'Inceste* di Christine Angot, un'autofiction in cui la narratrice accumula un'inattesa esperienza omo-

43 *Ivi*, p. 12.

44 W. Siti, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006, p. 2.

sessuale, la scoperta di essere sieropositiva e il ricordo dell'incesto con il padre, alcuni elementi emergono nella loro elementarità.⁴⁵ Anzitutto, la prima persona obbedisce a una strategia di intensificazione: il racconto "io, Christine Angot, ho consumato un incesto" è molto più d'effetto di un "lei consumò un incesto" – e lo è anche se siamo in un regime autofinzionale. È la struttura vuota dell'io ad agire: in ultima analisi, il suo scopo è catturare brutalmente il lettore, tendere, almeno per un istante, alla fusione e realizzare un'identificazione empatica. In questo – e qui, in maniera smaccata – è la stessa retorica dei *reality*. La morsa si stringe dunque sia sulla cosa, a cui è prestata l'aura (non importa se immaginaria) della vita vera, strappata all'irrelevanza e alla fantasmizzazione mediatica; sia sul destinatario, esposto a richiami che, al limite, possono suonare ricattatori. In secondo luogo, l'enfasi e il sovraccarico coincidono con una statutaria fragilità: ciò che le scritture dell'io raccontano (l'abbiamo visto anche con Roth) è quasi sempre un vacillamento identitario. Il racconto è insieme la teatralizzazione di questa crisi, la sua produzione e la sua terapia. In questo senso, la categoria di narcisismo appare insufficiente: non solo qui l'io è mosso da uno spasimo di autorappresentazione comunicativa del tutto estroflessa, ma esibisce sempre la propria insufficienza e le proprie ferite. Infine, tutte queste scritture inscenano la costruzione dell'io (una costruzione che il lettore deve compiere anche su di sé): l'adozione di forme convenzionali, siano anche precarie o fittizie, è l'unico modo per consistere davvero. In quel "davvero" sta la qualità ipermoderna di queste narrazioni.

Ipermodernità:
ipotesi per un
congedo dal
postmoderno

9. Realismi/iperrealismo

La questione del realismo è diventata, insomma, capitale: sia nella pratica della scrittura, sia nell'attenzione critica – anche se, spesso, viene deviata e sepolta sotto l'accigliata metafisica dell'interrogativo su cosa sia la realtà. Nella polemica che è seguita al n. 57 di «allegoria»⁴⁶ si sono sprecate le citazioni sulle virgolette di Nabokov, gli sprofondamenti filosofici, i massimalismi risolutivi. Così, Angelo Guglielmi ci ricorda che, da che mondo è mondo, «il reale (la realtà) è stata sempre in campo, come obiettivo obbligato (e agognato) dello scrittore»: dunque, di che inquietarsi?⁴⁷ Di fatto, è riemersa l'estraneità di molta critica italiana, soprattutto militante,

45 Ch. Angot, *L'Inceste*, Stock, Paris 1999.

46 La ricostruisce, appunto polemicamente, M. Ganeri, *Reazioni allergiche al concetto di realtà. Il dibattito intorno al numero 57 di «allegoria»*, in *Finzione, cronaca, realtà*, cit., pp. 51-68.

47 A. Guglielmi, *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana*, Bompiani, Milano 2010, p. 20. Quindi: «il *non non* del ritorno alla realtà, oggi sempre più diffuso, è affermazione priva di senso». Guglielmi stesso, però, deve ammettere in questa tenebra che cancella secoli e continenti un mutamento di temi e forme, sebbene lo metta sotto l'apriori di una «realtà della cronaca» «irraccontabile» se non negli schemi dell'«inchiesta giornalistica», del «romanzo a *suspense*» e del «romanzo di *fatti*» (*ibidem*).

ai problemi del racconto, cui si preferiscono le questioni della prosa e della lingua. Tra equivoci e malafede, si sono appiattite le nuove forme di realismo su un'idea deprecativa di neorealismo (o, più raramente, di naturalismo) che non ha nulla a che fare con il romanzo contemporaneo straniero, e ben poco anche con i libri italiani cui è stato riferito. Se infatti si volesse trovare qualche contatto, occorrerebbe cercarlo, anziché in un neorealismo di scuola archiviato da mezzo secolo, nelle forme sperimentali di mistione di racconto e saggio, di denuncia, di propensione testimoniale e documentaria: occorrerebbe pensare cioè a libri come *Se questo è un uomo* o *Cristo si è fermato a Eboli*, non all'*Agnese va a morire*, e a film come quelli di Rossellini, De Sica, Visconti. Ma per il resto, l'orizzonte è radicalmente mutato: se il neorealismo si muove su un terreno che è ancora integralmente letterario, e che neppure il cinema insidia, ora il realismo è sempre sull'orlo di essere vanificato dalla comunicazione mediatica, televisione in testa, e la letteratura respinta in una condizione marginale.

I rischi non sono però tragedie su cui è calato il sipario. La retorica che vuole la letteratura relegata alla registrazione di inesperienza mostra ormai la corda. I media non sono gli agenti di una derealizzazione compiuta, ma semmai, come ha scritto con molta acutezza Walter Siti, di un «depotenziamento» della vita⁴⁸ cui l'ipermoderno non cede, mentre il postmoderno lo fomentava. In secondo luogo, l'effetto di straniamento che i media hanno prodotto sul mondo si è, in larga misura, attenuato: essi sono, soprattutto per le generazioni nate con il televisore e il pc già accesi, una seconda natura. Esistono anzi forme di esperienza prodotte dagli stessi media: siamo abituati a fare i conti con regimi di verità ambivalenti, ed è possibile trarre esperienza da informazioni di realtà che sappiamo aver assunto forme codificate e, quindi, vediamo trascinate nell'immaginario. La «natura insieme fattuale e spettacolare» dell'immagine televisiva chiede un di più di lavoro interpretativo e critico, che non sceglie univocamente nessuno dei due lati:

Il tratto elaborativo dell'immagine, ciò che ne riqualifica la *prestazione referenziale* (la capacità di intercettare il mondo, di esplorarlo e di ridescriverlo) e l'*impegno testimoniale* (il debito dell'immagine nei confronti del suo altro), non dovrà vertere sul rapporto immagine-mondo, bensì sul rapporto *tra* i diversi dispositivi dell'immaginario tecnologico. *Ma solo in quanto – e il punto è decisivo – in questa differenza e in questo confronto ne va anche, ed essenzialmente, del riferimento all'irriducibile alterità del mondo reale.*⁴⁹

48 W. Siti, *Il "recitar vivendo" del "talk-show" televisivo*, in «Contemporanea», 3, 2005, pp. 73-79 (il saggio è stato ripreso, a tratti letteralmente, in *Troppi paradisi*).

49 Montani, *L'immaginazione intermediale*, cit., pp. 7 e xiv. Ho tenuto presente tutta la riflessione di questo libro, ben al di là dei debiti dichiarati in nota. In particolare, ho seguito il percorso che, partendo dallo statuto derealizzante e dalla tonalità anestetica dell'immaginario mediale, giunge ad autenticare le immagini riattivando la differenza tra immagini e mondo nell'immaginazione intermediale.



È vero: «non c'è ritorno alla realtà» (se così vogliamo chiamarlo) «fuori della mediazione dell'immagine. Fuori della realtà dell'immagine». ⁵⁰ E gli scrittori contemporanei che val la pena di prendere sul serio partono appunto da questa consapevolezza. Una volta di più, richiamare nozioni stente e scolastiche di neorealismo o di ingenuità mimetica è fuorviante.

Che tipo di realismo è dunque quello ipermoderno? Ha tratti unificanti? In primo luogo, e ancora una volta, occorre tornare a un confronto con la letteratura postmoderna. È esistito un realismo postmoderno? L'ascesa di poetiche realistiche segnala una frattura nei confronti degli anni precedenti, è uno scivolamento rispetto ad essi o, al contrario, si pone in linea di continuità? *L'anything goes* non escludeva la ripresa e l'omaggio a modi della tradizione realistica; ma citarla voleva dire già disconoscerla, riducendola a una delle tante maniere possibili da rifare al secondo grado e negandone la pretesa di mordere su una realtà in cui, del resto, la cultura postmoderna non credeva affatto. Anche in quei narratori che facevano i conti con la cronaca, la storia e i loro documenti, l'effetto conclusivo era derealizzante: *Libra* o *L'arcobaleno della gravità*, che pure traboccano di materiali presi dal vero o, per meglio dire, abusano di un'enciclopedia di informazioni e racconti tratti dalle cronache, non vogliono essere libri realistici: essi credono che le mediazioni della letteratura siano così spesse e opache da coprire ogni cosa, e che più radicalmente il mondo sia già testo. In questo senso, rivendicare un qualche carattere di realismo a libri nati in quel clima culturale ne disconosce il carattere perturbante, ne cancella la forza polemica, ne fa cadere il significato storico.

Perciò, non è esistito un realismo postmoderno: il postmodernismo ha trattato il realismo come un ferro vecchio cui rinunciare, una maniera da rifare ironicamente e decostruire, o tutt'al più un oggetto di omaggi scettici, increduli e avvelenati. In Italia, anzi, il postmoderno nasce quando il realismo è dato per finito, per duplice effetto di un esaurimento interno

Ipermodernità:
ipotesi per un
congedo dal
postmoderno

50 A. Mazzarella, *Poetiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra «Gomorra» e Abu Ghraib*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 9. Proprio per questo, perché riconosco il carattere di «testimonianza personale» di queste scritture, e perché sono convinto che esista una «riconfigurazione mediale dell'esperienza» (*ivi*, pp. 55-56), non vedo come si possa credere che Saviano e compagni vogliono «raffigurare con la massima precisione possibile la realtà», che attuino una pura «riproposizione del non-fiction novel», che si presentino «nei panni di un *asettico* testimone oculare» e che *Gomorra* sia un «romanzo» – che poi ostentino un «profondo svilimento» «nei confronti delle caratteristiche fondamentali che connotano un testo letterario» è vero solo se si ha di letteratura un'idea puramente conservativa (*ivi*, pp. 7-14; mio il corsivo). Con piena coerenza postmoderna, Mazzarella confonde di continuo formalizzazione e finzionalizzazione. Non sono certo «i soliti pregiudizi moralistici» che inducono a pensare che «le immagini del *Padrino*, *Scarface* o di *Quei bravi ragazzi* non siano affatto «gli stessi fantasmi che accerchiano chiunque guardi [...] le foto scattate ad Abu Ghraib o riveda sul web il filmato di una videoesecuzione» (*ivi*, p. 83). Neppure credo che le categorie di Derrida (*ivi*, pp. 29-30) siano le più adatte a interpretare la letteratura di oggi: a furia di venerare i padri, si finisce per disconoscere i figli – e peggio.

e degli attacchi neoavanguardistici. Calvino, Manganelli o Arbasino, che per primi, fra gli altri, si mettono su questa strada a metà anni Sessanta, ne sono ben consapevoli: così che se si considerassero realistiche *Le città invisibili*, perché tengono aperta «la “sfida” rischiosissima ma ineludibile tra la letteratura e il mondo reale», si farebbe loro un torto.⁵¹ Allo stesso modo, un libro come il *Nome della rosa*, che parrebbe riprendere i modi del realismo più tradizionale, e addirittura retrocedere a quel romanzo storico che, come ha spiegato Lukács, ne è all'origine, non è realistico per l'accanimento riscrittore, i giochi citazionistici, l'omaggio esibito ai generi che contamina, la sapienza malinconica che delle cose restano solo *nomina nuda*. La frattura con i narratori che si impongono dagli anni Novanta è dunque evidente sia nel panorama internazionale, sia in Italia. Parlare di realismo documentario, di realismo testimoniale, di opposizione e permeabilità tra fiction e non fiction serve appunto a indagare sui tratti propri delle nuove forme narrative.

Eppure, sulla natura del realismo contemporaneo sono stati formulati dubbi seri. L'ipotesi, argomentata brillantemente da Giglioli a proposito di *Gomorra*, che nella narrativa recente non si possa parlare di vero realismo poiché vige ancora e di nuovo una separazione degli stili, che attribuisce a una materia vile un'espressione bassa, non mi pare persuasiva.⁵² Si può rimproverare a Saviano una certa enfasi⁵³ o, a essere neutri, registrare una propensione all'intensità che non è certo il tragico o il sublime, ma ne fa le veci oggi; e se poi, in base allo stesso criterio e per una strana riviscenza lukacsiana, non è realistico davvero neppure il naturalismo, allora i dubbi diventano troppi. Del resto, la qualifica di realismo postmoderno spesa appunto per *Gomorra* si fonda su un'idea di postmoderno che non condivido (Giglioli si dice convinto del «persistere della pregnanza descrittiva della categoria di postmoderno» anche per l'attualità)⁵⁴ – e alla quale, appunto, sostituirei quella di ipermoderno. Il problema che Giglioli coglie è infatti quello del rinnovamento del realismo *dopo* il postmoderno, pur nel permanere di strutture del mondo della vita che si sono fissate in quell'età. Ora, se, come ha mostrato bene Bertoni, tutte

51 Il rischio, infatti, è scongiurato da F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, pp. 68-78 (la citazione è a p. 78). Il «realismo plurale» che Bertoni difende giustamente non può essere infatti un realismo onnivoro.

52 D. Giglioli, *Come farebbe Auerbach? Realismo postmoderno e separazione degli stili*, in «Moderna», 1-2, 2009, pp. 189-203.

53 È quanto gli imputa Dal Lago, *Eroi di carta*, cit., pp. 17 e 29-65, che pure contrappone a Saviano poco più che un'idea normativa di «letteratura vera». Molto più equilibrata e convincente la posizione di P. Pellini, *Lo scrittore come intellettuale. Dall'affaire Dreyfus all'affaire Saviano: modelli e stereotipi*, in «allegoria», 63, 2011, pp. 135-163: oltre a leggere senza animosità certe incertezze di stile, egli fa giustamente notare come Saviano tenda ad adottare un modello intellettuale regressivo rispetto a quello moderno, inaugurato da Zola.

54 Giglioli, *Senza trauma*, cit., p. 110.

le poetiche del realismo ottocentesco hanno elaborato per se stesse la figura del vetro, dello specchio, della trasparenza, cioè della costruzione artificiale che però si nasconde e riduce a strumento di visione,⁵⁵ il realismo ipermoderno non ha affatto questa aspirazione. La lente si è ispessita: esso non pretende di far vedere la cosa in sé, ma la cosa attraverso sé, come solo possibile accesso, cioè nella consapevolezza che una mediazione (quella, o un'altra) è consustanziale all'atto della rappresentazione. Testimonianza e documento parlano appunto di questa impossibilità di immediatezza (alla quale, in ogni caso, non ha mai creduto nessuno). Da un lato, infatti, il postmoderno ha lasciato i suoi segni: nessuna ingenuità è più possibile, e il timore della riduzione del mondo a finzione agisce anzitutto in chi vi si oppone. Dall'altro, il recupero di elementi modernisti instaura di nuovo quella dialettica fra parole e cose che il postmoderno aveva spezzato, risolvendola tutta e solo a favore del linguaggio.

Amore di simmetria, allora, vorrebbe che si parlasse per l'ipermodernità di iperrealismo. L'ipotesi contiene un elemento utile, ma nel suo complesso va scartata. In primo luogo, infatti, l'iperrealismo pittorico nasce a metà degli anni Sessanta con l'affermarsi del postmoderno ed è, in un certo senso, l'altra faccia della *pop art*.⁵⁶ Tuttavia, poiché sotto questo nome si ammassano ormai oggetti disparati,⁵⁷ è bene ricondurlo alla sua proprietà, includendo solo artisti come Robert Bechtle, Ralph Goings, Don Eddy, Richard Estes, Malcolm Moreley, Chuck Close, Thomas Ruff. Ciò che l'iperrealismo introietta, nella sua volontà di resa fotografica, è appunto che l'immagine è già fotografia: sia nell'inquadratura, che spesso conserva i tratti evidenti di un'istantanea; sia nella riproduzione fedele e virtuosistica delle cose. Solo in apparenza, però, questa pittura si vergogna di se stessa e tende ad annullarsi: osservate da vicino, le tele tradiscono subito la pennellata, che scompare solo quando lo spettatore si metta a distanza per osservare l'intero. L'effetto complessivo è di artificio, tanto più che spesso i soggetti giocano con riflessi, vetri specchianti, proiezioni, duplicando la natura illusionistica della rappresentazione. In questo senso, nell'iperrealismo il vero è un prodotto del finto, forse un effetto generato dal falso. Siamo in una poetica, insomma, in cui il *trompe-l'œil* si spinge sino a rappresentare «un sotterfugio *contro* il reale»: quest'arte è «impegnata non solo a pacificarlo, ma a sigillare il reale dietro le superfici, a imbalsamarlo nelle apparenze».⁵⁸ Il realismo letterario di cui parliamo ora, invece, solo in una piccola parte può essere interpretato come l'iper-

Ipermodernità:
ipotesi per un
congedo dal
postmoderno

55 Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit.

56 Foster, *Il ritorno del reale*, cit., pp. 133-153.

57 Un esempio di questo ecumenismo è *Hyper Real*, herausgegeben von Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, B. Franzen und S. Neuburger, König, Köln 2010.

58 Foster, *Il ritorno del reale*, cit., pp. 143.

realismo pittorico. Certo, e a ragione, si è parlato di iperrealismo per *Underworld* di DeLillo, per Bret Easton Ellis, per Nove o per Siti. L'elenco delle cose ridotte a merci, l'assenza di extralocalità e la vuotezza di uno sguardo che registra senza capire (in Nove o Ellis, almeno), il gusto per un quotidiano degradato e già colonizzato e depotenziato dai media, l'effetto di presa diretta dell'immagine, segnalato dall'uso del presente al posto dei tempi storici, l'accanimento nella ricerca di un effetto di realtà dove però la realtà è già subito riprodotta o prodotta in serie (anche quando si tratti di esseri umani, che appaiono nella veste di vip, cioè di simulacri di uomini) depongono proprio per un allineamento fra narrativa e arti figurative.⁵⁹ E tuttavia, se da un lato questi fenomeni non coprono del tutto lo spettro della letteratura ipermoderna (l'iperrealismo talvolta attribuito a Saviano sarebbe infatti di qualità diversa, non giocando sulla falsificazione ma rivendicando al contrario una «parola diretta»), dall'altro segnalano il passaggio cronologico e ideale dal postmoderno all'ipermoderno. Inteso in questo senso, l'iperrealismo è il tono che il realismo assume attraversando il postmoderno, per uscirne.

Iperrealista è dunque quello scrittore che si muove fra copie di copie e abita un mondo già tutto duplicato dalle sue immagini – e che, però, non si è vaporizzato in esse, come voleva l'ideologia postmoderna. Ma per altri scrittori, la qualifica di iperrealisti non sembra stringente, proprio perché per loro il problema o è strappare le cose al regno dei fantasmi, o scavalcare l'incubo della riduzione del mondo a favola. Se l'iperrealismo è sempre disumanizzato e, nella sua ossessione di esattezza, piatto, il realismo documentario e testimoniale al contrario chiama in causa l'occhio, il giudizio, l'esperienza di chi narra (a differenza di Nove, Siti, che incrocia racconto e saggio, accoglie anche questa istanza). Esso compie la restituzione di quel mondo che l'iperrealismo estrania. Ciò che resta in comune, tuttavia, è la consapevolezza che la rappresentazione non è mai una rappresentazione di primo grado, trasparente o innocente: ma se da una parte il filtro è un'immagine riprodotta, dall'altra è la voce che dichiara di raccontare.

10. L'ombra del romanzo

Gli anni dell'ipermoderno hanno visto e stanno vedendo, non solo in Europa e negli Stati Uniti, una produzione romanzesca di qualità a tratti eccezionale. Il postmoderno ha avuto nei confronti del romanzo lo stesso atteggiamento nutrito nei confronti del realismo: scetticismo, citazionismo ironico, o, nelle punte più avanzate, come Pynchon o il primo DeLillo, destrutturazione spinta. Dalla metà degli anni Novanta, invece, si impon-

59 Non solo qui, la mia analisi si appoggia a quella molto più ampia e ragionata di G. Simonetti, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, in «allegoria», 57, 2008, pp. 95-136.



gono narratori che trovano nel romanzo la forma adeguata all'esperienza di vita contemporanea e che, perciò, conciliano la tradizione ottocentesca con quella modernista. Il riaffermarsi del romanzo non copre però, soprattutto in Italia, tutto lo spazio del narrabile; al contrario, alcune tra le forme nuove più interessanti si pongono fuori del suo dominio, sia pure senza uscire mai del tutto dalla sua ombra. L'abbiamo visto: l'autofiction ibrida autobiografia e romanzo, senza rifuggire da sottogeneri codificati e commerciali, che talvolta giustappone (come nel già citato *Dies irae* o in *A nome tuo*, dove Covacich alterna racconto autobiografico e romanzo). Le narrazioni documentarie, invece, quanto più si avvicinano al reportage, tanto più si emancipano dal romanzo: se abbiamo già ricordato i casi di Franchini o Saviano, possiamo aggiungere i libri di Bettin, come *Eredi*, già del 1992, o *Gorgo*, che, senza pagare pegno al giallo o al *noir*, rinnovano l'impegno di Stajano in chiave sociologica piuttosto che politica.

Emanciparsi dal romanzo non significa però rinunciare al racconto: al contrario, lo *storytelling* sembra essere diventato d'obbligo anche dove la tradizione lo voleva assente. La saggistica classica, se spesso si è costruita intorno alla fisionomia di un io riconoscibile, si svincolava però dalla narrazione. Ora, invece, una forma di successo sempre maggiore come il *personal essay* (etichetta che mi pare meno equivoca di *lyric essay*) raggiunge i risultati migliori puntando sulla mescolanza di argomentazione e racconto, la cui fusione è garantita dalla pronuncia soggettiva e dal richiamo alla concretezza di un'occasione. Negli Stati Uniti, Foster Wallace ha inventato una scrittura che recalcitra alle classificazioni e che trasforma reportage, diario di viaggio, conferenza, recensione in tappe di un'accidentata autobiografia anche intellettuale. In Europa, i risultati più alti restano quelli di Sebald: pur nella varietà dei modi narrativi e saggistici, i suoi libri sono l'esempio migliore di una volontà di narrare e ragionare in modi che esulano dalle codificazioni convenzionali, poiché puntano su un intreccio fitto dei due modi. Anche in Italia, questa possibilità è sempre più frequentata: nel 2004 Laterza ha dedicato alla pluralità di queste scritture (che conguaglio sotto una sola etichetta per pura comodità, ma di cui vorrei sottolineare il carattere eterogeneo) un'intera collana, *Contromano*. Così, Trevi si è mosso tra narrazione saggistica in prima persona (*I cani del nulla* è sottotitolato *Una storia vera*) e saggio narrativizzato (*Senza verso. Un'estate a Roma* è insieme memoir, guida della capitale, ricordo dell'amico poeta Pietro Tripodo), sorretto da una sicurezza stilistica e da un gusto affabulatorio fuori del comune. Pascale ha provato sia la strada di una riflessione più impersonale, per esempio in *Scienza e sentimento*, sia il bisogno di appoggiare l'argomentazione al racconto, come in *Questo è il paese che non amo*, dove il discorso si dispone lungo la linea di un'autobiografia generazionale scandita per momenti esemplari.

Il *personal essay*, in queste forme, è una delle invenzioni migliori della letteratura ipermoderna. Testimonianza e documento sembrano qui aver

Ipermodernità:
ipotesi per un
congedo dal
postmoderno

trovato la libertà di costruirsi un loro spazio liberandosi dell'ossessione mercantile della letteratura di genere, e senza cadere in quello che Moresco ha definito il "genere letteratura". Esiste però ancora un campo di scritture, anch'esse di orientamento autobiografico o in cui, comunque, alla voce che dice io è attribuito un ruolo di perno; qui, l'irriducibilità al romanzo e alla narrazione protratta è più reattiva. Penso soprattutto a scrittori come Franco Arminio e Francesco Pecoraro (o, per altri versi, Beppe Sebaste e Dario Voltolini): prediligono forme brevi, dove il contenuto narrativo si stempera, talvolta trasformandosi in apologo o in poemetto in prosa (e per fortuna, senza velleità belletteristiche); tendono alla riflessione, che comunque parte da un qui e ora precisi, e raggiunge una qualche generalità per salti e cortocircuiti anziché nella progressione argomentativa; danno spesso ai loro libri una struttura rapsodica o composita, da raccolta, con l'impressione che l'unità, se viene, viene a posteriori. Mentre il *personal essay* costruisce un discorso che integra racconto e riflessione, in questi casi l'integrazione, forse, non è nemmeno perseguita: accostare non è fondere. La stessa forma breve è il lasciapassare per uno sperimentalismo rivendicato a voce alta, ma locale o da collage; e può derivarne il dubbio che, alla fine, al "genere letteratura" non si sfugga davvero, sia pure dandogli panni sporchi e dimessi anziché curiali e patinati.

Il fenomeno, credo, è molto italiano, e sta all'apice di un'antipatia per il romanzo più diffusa, soprattutto fra alcuni critici. Contro di esso, congiurano voci discordi, persino opposte: la predilezione tradizionalista per la prosa, spesso coonestata dalla difesa di una ricerca linguistica o, se va bene, stilistica; la vecchia guerra neoavanguardista contro il supergenere reo più di tutti di aver falsificato l'esperienza e di essersi venduto al mercato e ai filistei; una recente avversione per l'invadenza di sottogeneri forti e "popolari", *noir* in testa; ma anche la delusione di fronte al grosso della produzione nazionale di oggi, misurata sui risultati stranieri contemporanei o sulla tradizione otto-novecentesca. È anche in nome di quest'ultima che Alfonso Berardinelli ha scongiurato di «non incoraggiare il romanzo»: ed è un invito rivolto soprattutto agli italiani. Per lui, «l'attuale sovrapproduzione di narrativa» è «un segno di patologia piuttosto che di salute». «La democrazia uccide il romanzo incoraggiandolo», trasformandolo in «genere editoriale» onnivoro, e in etichetta promozionale da applicare un po' a tutto, svuotandolo di forza intellettuale.⁶⁰ Berardinelli ha ragione: è vero sia che

60 A. Berardinelli, *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*, Marsilio, Venezia 2011, pp. 9-11 e 32-37. Lo sgomento per l'eccesso di libri e, in particolare, di romanzi, è già un topos, per altro fondato: A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2007, a p. 13 ricorda che «tra il 1980 e il 2006 sono usciti circa 5.000 testi narrativi italiani che dovrebbero essere esaminati» nella sua ricerca. Posizioni analoghe a quella di Berardinelli esprimono G. Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Laterza, Roma-Bari 2010, e F. La Porta, *Meno letteratura per favore!*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, pp. 7-10.

ormai, con una confusione che talvolta si riproduce anche tra gli accademici, romanzo vale a designare qualunque libro di narrativa; ed è vero anche che i romanzi-romanzi, riconoscibili come tali, sono sempre di più. Il romanzo conferma la sua egemonia ovunque, insinuandosi anche su generi estranei e quindi predisponendosi alle mutazioni. Ma nonostante tutto, il romanzo italiano è spesso immaturo, come dimostrano sia progetti romanzeschi tanto ambiziosi e totalizzanti quanto fallimentari, sia lo spazio e il credito spropositati dati appunto alla letteratura di genere, *noir* in testa, che avrà sì avvicinato la storia contemporanea, ma per lo più in modi piatti, schematici, poveri, e sempre nella posa dell'eccesso e del romanzesco di maniera. Questo romanzo, in effetti, non merita incoraggiamenti: ci pensa già l'industria editoriale. Non so però se meriti un'apertura di credito aprioristica la letteratura che si sottrae al romanzo per partito preso, e ricade o in forme incerte e disperse, o nel vizio della bella prosa (bella anche a rovescio, cioè un po' pasticciata: ma siamo sempre al *faire des phrases* deprecato da Flaubert). Se la mania del pensare in grande e del costruire il Romanzo è pernicioso, quella del frammento rischia di essere avilente.

Resta il fatto che i migliori tra i narratori italiani di oggi non sono romanzieri come i loro contemporanei americani o europei. Sinora, il nostro non è stato paese da Roth, da Yehoshua o da Littell: converrà farsene una ragione. Penso ai due casi più dibattuti degli ultimi anni, Siti e Moresco. Siti, che ha saputo sfruttare le ambivalenze dell'autofiction ancora prima che, in Italia, le si riconoscesse questo nome, continua a costeggiarla anche nei progetti più dichiaratamente romanzeschi, come *Il contagio* e *Autopsia dell'ossessione*: non si sottrae mai alla tirannia dell'io, che è la sua fortuna perché, eccezionalmente, regge il peso di ambizioni universalistiche («Io sono l'Occidente», recita *Troppi paradisi*). Moresco, invece, ha seguito una progressiva e sempre più risoluta emancipazione dai modelli otto-novecenteschi: *Lettere a nessuno* non può essere letto dentro alcun genere né vecchio né nuovo, visto che il mosaico di racconto, lettere, riflessione non si dispone né nei modi del romanzo epistolare, né dell'autofiction (saremmo, semmai, in campo autobiografico); mentre *Canti del caos* accoglie elementi di romanzesco puro per scioglierli in una specie di epica visionaria (ma già *Gli incendiati* torna a confrontarsi con strutture narrative che, all'inizio, appaiono più riconoscibili). Naturalmente, non nego affatto che ci siano romanzieri-romanzieri che sappiano fare il loro mestiere: semmai, fa riflettere che persino chi sa costruire le storie con più rigore (per esempio, Covacich) mostri da un libro all'altro una certa fatica e qualche incertezza. Anche gli scrittori più giovani riescono meglio dove meno si fa sentire l'assillo del romanzo vero. Scelgo due esempi il più possibile diversi: a partire dalla *Città distratta*, Pascale fa le sue prove più convincenti, come abbiamo visto, quando mescola racconto, saggio, reportage, oppure nei racconti; Lagioia è più bravo in *Occidente per prin-*

Ipermodernità:
ipotesi per un
congedo dal
postmoderno

cipianti (che è una parodia di romanzo e a tratti una *sotie*) piuttosto che in *Riportando tutto a casa*, dove invece si fa intimidire dallo spauracchio dell'affresco generazionale ed epocale. Bisogna pur riconoscerlo: sono le storie private quelle che funzionano meglio; altrimenti, il salto verso i destini generali e il grande affresco suona troppo spesso forzoso e didascalico.

11. Ipermodernità italiana

Esiste allora, anche nell'ipermoderno, un'eccezionalità italiana? Anche in tempi di globalizzazione spinta il nostro paese conserva una sua irriducibilità? Come e se le tradizioni nazionali mantengano una loro identità anche quando gli stati-nazioni, ben lontano dal cadere, sono sottoposti a cambiamenti profondi, è un tema che resta da approfondire. Ma se l'Italia è stata uno dei paesi in cui il postmoderno ha preso piede prima e con più decisione, anche in ragione della sua modernità incompiuta, allora non ci si stupirà che esprima una cultura letteraria particolarmente sensibile alla mutazione cui stiamo partecipando. Le date, del resto, parlerebbero sia di una concomitanza con la cultura internazionale, sia di un tono specificamente italiano: il 1994 è l'anno dell'ascesa politica di Berlusconi e in larga misura – ma bisognerà tornarci – l'ipermoderno è stato in Italia l'età del berlusconismo e dell'anti-berlusconismo. In quello stesso anno, Siti pubblica *Scuola di nudo*; poco dopo, nel 1997, esce la prima edizione di *Lettere a nessuno* di Moresco: due libri, come si è visto sopra, la cui importanza è difficile sottovalutare e che ciascuno a suo modo segnalano il cambio di rotta rispetto ai decenni precedenti. E se la cosiddetta non fiction si impone con *Gomorra* nel 2006, Antonio Franchini aveva aperto quella strada già nel 1996, con *Quando vi ucciderete maestro?*

Soprattutto in Italia, la narrativa del presente sembra correre un pericolo doppio: da un lato, un certo moralismo, che cerca di restituire alla letteratura una funzione dopo che il postmoderno, per anni, gliel'ha sottratta, ma che finisce per smorzare la stessa funzione radicalmente critica e non ideologica; dall'altra, un'esibizione oltranzistica di immoralismo (come mostra, per esempio, il successo di una maniera pornografica negli scrittori di ricerca) che irrigidisce lo scandalo della letteratura in scandalo per i benpensanti e ne limita il pubblico. Troppo desiderio di educare da un lato; troppo desiderio di sottrarsi a quell'obbligo dall'altro. Eppure, deposti i tentativi postmoderni di legittimarsi in maniera autoreferenziale, nell'ipermoderno la letteratura sembra riguadagnare terreno. Che essa susciti tante aspettative è quanto la espone al rischio, e le apre una possibilità di salvezza contro le pigre profezie sulla sua fine.