

Vito Santoro

Raccontare l'era del maiale.

Osservazioni a margine dell'antologia *La qualità dell'aria. Storie di questo tempo.*

Il fenomeno letterario del «pulp» nacque, a metà degli anni Novanta, come testimonianza letteraria [...] di un mondo ormai ridotto a slogan, pubblicità, tette ma anche violenza, gratuita e spettacolare. Con un linguaggio sempre più aggressivo e vacuo. Da quel linguaggio eravamo portati e veicolati verso un nuovo millennio.

Con l'idea che stesse iniziando una festa.

Una grande festa.

La festa non ci fu.

Malgrado Jovanotti.

[...]

La realtà superò il sarcasmo della letteratura che ne deformava i difetti e tutto cadde nel baratro dell'incertezza contornata da sfavillanti colori.

La frase «Lo ha detto la televisione» si è estinta insieme a tanti abbagli ideologici che hanno attraversato quelli e questi anni. Paradossalmente privata della sua aura, la televisione sta rientrando nel suo ruolo di elettrodomestico. Oggi, ciascuno è stato già famoso per quindici minuti. Oggi, il brivido della televisione spenta, della serata tra amici, di tutto quanto per millenni è stata l'unica scelta possibile per passare il tempo, si sta ripropone. Quello di Orwell è un ciclo concluso. Sia come profezia sia come sua attuazione. Lo stesso credo si possa dire, in scala ovviamente molto minore, per il pulp, come suo unico riflesso letterario critico. Tutto quello che era manipolabile è stato manipolato. Ogni mostruosità mostrabile è stata creata.

Mostrata.

Istituzionalizzata¹.

Così Aldo Nove ricorda l'apogeo e il tramonto di quel fenomeno «cannibale», che lo ha visto tra i principali esponenti. Un fenomeno nato con l'uscita nel '96 della *prima antologia italiana dell'orrore estremo, Gioventù cannibale*, a cura di Daniele Brolli (scrittore, critico, disegnatore, infaticabile organizzatore culturale, ex gruppo Valvoline, con Igort, Carpinteri e Mattotti) per i tipi di Einaudi Stile libero. Come è noto, il libro è baciato da un grande successo – 30mila copie vendute solo la prima edizione, seguita da otto ristampe e da una nuova edizione 2006 in occasione del decimo anniversario – ed è oggetto di un lungo e articolato dibattito critico, con Angelo Guglielmi, Renato Barilli e Nanni Balestrini, che vedono negli «undici sfrenati, intemperanti, ca-

¹ A. Nove, *Mi chiamo Roberta. Ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...*, Einaudi, Torino 2006, pp. 42-43.

valieri dell'Apocalisse formato splatter» (così si legge nella quarta di copertina) gli eredi del gruppo '63².

Ben presto, “cannibale” diventa un *brand*, un marchio di successo. *Giorentù cannibale* è il libro *cool* del biennio 1996-97. (Ma il fatto di essere stato un libro di moda non ne sminuisce il significato: non si può non essere d'accordo con Emanuele Trevi quando sostiene, sulla scia del *Dialogo della Moda e della Morte* di Leopardi, nella postfazione della ristampa del decennale dell'antologia, che «i “libri di moda”, per quanto antipatici andrebbero sempre considerati con cautela. Anche al di là delle loro intenzioni, danno forma e rivelano aspetti della realtà che, altrimenti, sarebbero troppo importanti per poter evadere dal silenzio che li avvolge»³.) È il trionfo di un progetto narrativo che, sulla scia dello *splatterpunk* americano, si caratterizza per una sostanziale bulimia citazionista, ricca di riferimenti al cinema italiano di genere degli anni Settanta; per la rappresentazione insistita del sesso e della violenza, con descrizioni talmente iperpornografiche da risultare comiche; per la ricerca programmatica di una «scrittura laboratorio che mescola sostanze tra loro distanti, quasi seguendo la non lineare lezione della “letteratura possibile”»⁴, passando disinvoltamente e goliardicamente dalla saggistica al fumetto, dalla letteratura ‘alta’ agli slogan pubblicitari, dalle melodie popolari ai prodotti di consumo. Sono questi i mezzi con cui si intende squarciare «il velo superficiale della normalità per rivelare che le sue basi poggiano su un terreno incandescente di inquietudine»⁵.

Tuttavia, nel giro di un paio d'anni, i cannibali smettono di mordere. Il cappuccetto splatter si rivela incapace di sviluppare quella, sia pur generica e volontaristica, azione eversiva per cui era stato creato dal momento che tutto il mostrabile è stato mostrato e la televisione dei *reality* e dei “tronisti” si è rivelata in tutta la sua falsità, facendo perdere al concetto di osceno la sua natura oppositiva. Inoltre, i riferimenti culturali ‘bassi’ dei giovani cannibali sono rimasti tali solo in alcuni ambiti accademici poco avvertiti: un vero e proprio processo di canonizzazione ha investito i *b-movies* italiani e stranieri con le retrospettive dedicate al Cinema Segreto, organizzate nel corso delle ultime tre edizioni della Mostra del Cinema di Venezia, e con il fenomeno dello *stracultismo*. Sorte analoga è toccata al fumetto sia d'avanguardia che popolare: si pensi ai volumi diffusi ad alta tiratura – edizioni di gran pregio dotate anche, a volte, di un discreto apparato critico – insieme ai principali quotidiani e settimanali.

In altre parole, «la logica del piacere e della pluralità, dell'effimero e del discontinuo, di una grande rete decentrata di desiderio di cui gli individui sembrano solo ef-

² Cfr. «La Bestia», a cura di N. Balestrini e R. Barilli, I, 1, 1997.

Per una approfondita analisi del fenomeno *pulp*, cfr., tra gli altri, M. Sinibaldi, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Donzelli, Milano 1996 e F. Dragosei, *Letteratura e merci. Da Joyce a Cappuccetto splatter*, Feltrinelli, Milano 1999.

³ E. Trevi, *Spazzatura e violenza: sull'estetica cannibale*, postfazione alla nuova edizione di Aa. Vv., *Giorentù cannibale. La prima antologia dell'orrore estremo*, a cura di D. Brolli, Einaudi, Torino 2006 (I ed. 1996), p. 204.

⁴ D. Brolli, *Le favole cambiano*, prefazione a *Giorentù cannibale*, cit., p. VIII.

⁵ *Ivi*, pp. VII – VIII.

fetti fugaci» è solo semplicemente una delle tante espressioni della totalitaria e totalizzante «logica del mercato»: è svanita quella che Eagleton definisce l'illusione del postmoderno⁶.

Così la “realtà” – ovvero quello che Anders definisce il «mondo *come* immagine, come una parete di immagini che senza sosta cattura il nostro sguardo, senza sosta lo possiede, senza sosta *copre* il mondo»⁷ – si è nuovamente imposta. È diventata il punto di partenza della ricerca letteraria di un sempre maggior numero di scrittori, anche appartenenti a generazioni, geografie e scuderie editoriali diverse, molti dei quali hanno scelto il genere noir e, più in generale, la narrativa di investigazione per scandagliare e interrogare il presente.

“Narrare il proprio tempo” è diventato anche l'assunto programmatico delle numerose antologie di narrativa, nate sulla scia delle storiche *Under 25* e *Papergang* curate da Tondelli negli anni Ottanta, della citata *GiVENTÙ cannibale* e di *Coda* di Mozzi-Ballestra del 1997. Si tratta, solo per citarne alcune, di *Crimini*, a cura di Giancarlo de Cataldo per Einaudi (2005), *Gli intemperanti* (Meridiano Zero, Padova 2004), *Ragazze che dorresti conoscere. The sex anthology* (Einaudi 2004), *Italiane 2004*, a cura di Laura Lepeit e Matteo B. Bianchi per La Tartaruga e *Viva l'Italia* a cura di Oscar Iarussi per Fandango Libri, i numeri monografici di «Nuovi Argomenti» dedicati agli autori emergenti (fra gli altri, *Italville. Nuovi narratori italiani sul paese che cambia*, n. 25, gennaio-marzo 2004; *Atlantide*, n. 30, aprile-maggio 2005; *Articolo 1*, n. 34, aprile-giugno 2006).

Tra queste un'attenzione particolare va indubbiamente indirizzata a *La qualità dell'aria. Storie di questo tempo*, uscita nel 2004 per i tipi di minimum fax, per almeno due ordini di ragioni. I testi raccolti nel libro hanno un valore esemplare in quanto rappresentativi di alcune delle linee tematiche portanti della attuale narrativa italiana, quali l'analisi degli anni Settanta, l'antistoricismo di fondo e l'emergere del genere *fictual*, ibrido tra narrativa documentale e narrativa di invenzione (*fictual*: crasi tra *fictional* e *factual*). Inoltre, i curatori del libro, Christian Raimo e Nicola Lagioia, sono stati in grado di coinvolgere alcune tra le firme più interessanti del giovane panorama letterario italiano – si pensi a Ernesto Aloia, Valeria Parrella, Mauro Covacich, Elena Stan-canelli, Tommaso Pincio – invitandoli a «sezionare la scatola nera di una realtà poco generosa come la nostra» e a «trasformare», attraverso la narrazione breve, «il proprio luogo e il proprio tempo *in una questione di stile*»⁸.

Un buon punto di partenza per una analisi di questo libro può essere individuato nel racconto *Magari no* di Raimo. Una giovane coppia, Paolo e Francesca, attraversa in auto il confine tra l'Italia e la Francia, dove la ragazza deve abortire. I due sono immersi in una sorta di limbo, una «dimensione d'ovatta senza identità e senza tem-

⁶ T. Eagleton, *Le illusioni del postmoderno*, Editori Riuniti, Roma 1998, p. 148.

⁷ G. Anders, *L'uomo è antiquato. Vol. II. Sulla distruzione della vita nell'epoca della III rivoluzione industriale*, Bollati Boringhieri, Torino 2003 (I ed. 1980), p. 231.

⁸ Aa. Vv., *La qualità dell'aria. Storie di questo tempo*, a cura di N. Lagioia e C. Raimo, minimum fax, Roma 2004, pp. 6-7. D'ora in poi, salvo dove diversamente indicato, si citerà da questa edizione.

po». Paolo gioca partite immaginarie di *Trivial pursuit* con personaggi famosi. Nutre, infatti, una «scarsa benevolenza» nei confronti della realtà, tanto che il cielo gli ricorda «lo sfondo bianco di *word*: qualche uccello fa da cursore impazzito»; la sua massima ambizione consiste nel non voler essere un uomo e neppure alcun tipo di animale senziente, bensì la birra bevuta dagli avventori dell'autogrill, dove fa una sosta; quella birra, che «scende nella gola, va nello stomaco, diventa piscio, eccetera, senza che niente di tutto questo trovi mai un intoppo». Un autostoppista saccante, preso a bordo, fa entrare nello spazio chiuso, quasi fetale, dell'auto il reale, coinvolgendo i due ragazzi in una discussione su feticci d'epoca (Rino Gaetano *in primis*, ma anche Andrea Pazienza, Mork, Platini, Monelli, Valigi, Linda Evans, McEnroe) e soprattutto, insistendo sulla necessità di dare al mondo conosciuto una «definizione emotiva», non importa se autentica o falsa, perché «se c'è qualcosa che ti emoziona, non pensi puoi mica essere un purista, e respingere la tua capacità di essere commovibile? un essere umano cioè» (pp. 86-107).

Questa immagine dell'*hitcher*, il suo insistere sulla necessità di dare al mondo una «definizione emotiva», riassume bene il tema portante di questa raccolta antologica: dimostrare che i narratori italiani di oggi sono in grado di cogliere «il nostro tempo sulla nostra pelle»; di superare, in altri termini, quell'autoreferenzialità, che costituisce l'ipoteca negativa della narrativa contemporanea, impedendole di raffigurare e interpretare la realtà. Si legge, infatti, nella prefazione:

seppure non eravamo testimoni né partecipi di nessun 25 aprile o 8 settembre, seppure gli ideali per cui combattevano le migliori menti della nostra generazione erano un contratto a tempo indeterminato e la normalità dei cicli circadiani, seppure avremmo fatto volentieri a meno di ricordarli, i nomi di quei ministri che ogni sera in televisione sbagliavano la pronuncia dell'inglese, le addizioni a due cifre, le minime cognizioni di geografia e storia recente; ecco, seppure il contesto invitasse al rifiuto assoluto o alla narcolessia, avevamo una responsabilità: raccontarlo questo tempo (pp. 6, 7).

Pesano senza dubbio, su questo progetto le suggestioni esercitate dall'Avant Pop, termine che Larry McCaffery ha ripreso dal titolo di un album del 1986 del grande compositore e trombettista jazz Lester Bowie, componente di spicco dell'*Art Ensemble of Chicago*. Con l'estetica Avant Pop si punta a superare le sabbie mobili del nichilismo in cui era ormai scivolato il canone postmoderno, che ha trasformato il linguaggio in un «labirinto di specchi», non ritenendolo più in grado di esprimere 'significati' e 'verità sul mondo'. Da qui il richiamo ad una narrazione tesa, anche se non programmaticamente, alla sovversione delle tradizioni del realismo convenzionale (trame lineari, legami causali fra gli eventi, sequenze ben orchestrate di inizio, sviluppo e finale allo scopo di arrivare a un soddisfacente "scioglimento", formulate in massima parte nel diciottesimo e diciannovesimo secolo), lasciando spazio a strategie formali dinamiche, ipertestuali, all'insegna della digressione o della campionatura testuale, anche con l'aiuto di micro-narrazioni condensate. E non può essere diversa-

mente, dal momento che la Pop Art ha reso tutti consapevoli del fatto che le risorse della cultura popolare offrono ai cittadini delle nazioni postindustriali immagini chiave, personaggi e archetipi narrativi.

Non a caso, della fondamentale antologia Avant Pop, *Schegge d'America*⁹, *La qualità dell'aria* riprende il palinsesto, a partire dalla presenza di una *graphic novel* in una significativa posizione centrale. Si tratta del *Maiale* di Riccardo Falcinelli e Marta Poggi, storia di un gigantesco suino, che appare nei cieli della capitale, molto simile a quello che sulla copertina di *Animals*, album del 1977 dei Pink Floyd, sorvola, inquietante e presago di sventura, una squallida fabbrica. Come nell'immaginario di Roger Waters, anche qui il maiale è simbolo di un potere dal raggio d'azione tremendamente ampio: la sua apparizione segna la tappa finale di un processo di trasformazione antropologica dei cittadini in utenti televisivi ventiquattro ore su ventiquattro.

Del resto, i Settanta (che costituiscono – come è stato osservato – un vero e proprio « tormentone nell'editoria italiana », oggetto come sono di numerosi romanzi, quali, solo per citarne alcuni, *Romanzo criminale* di Giancarlo De Cataldo, *Il passato davanti a noi* di Bruno Arpaia, *Clandestino* di Antonio Moresco e *Piove all'insù* di Luca Rastelli¹⁰), anni in cui si colloca la data di nascita di questi scrittori, campeggiano spesso nei racconti della *Qualità dell'aria*.

Infatti, una filastrocca infantile, che peraltro, dà il titolo al testo, *Hanno arrestato i Tuti con la tuta della Teti sopra il tetto della Total*, offre ad Elena Stanganelli lo spunto per rievocare la vicenda del terrorista nero Mario Tuti, l'omicidio a Viareggio nel 1969 del dodicenne Ermanno Livori, i traffici dell'industriale del divano Luigi Lenzi e del suo amico Licio Gelli, passando da una visuale mitica, quale quella offerta da una trasfigurazione quasi favolistica e collettiva del passato, ad un resoconto cronachistico, dove i fatti vengono raccontati sulla base di una fredda scansione temporale. Dal canto suo, Antonio Pascale in quello che si può considerare un micro-*bildungroman*, *Io sarò Stato*, attraversa vent'anni di storia italiana, seguendo la metamorfosi di un giovane biologo che passa dalla militanza giovanile e arrabbiata in Democrazia Proletaria alla tranquillità di un impiego nella burocrazia dello Stato, in un racconto in cui coesistono due voci, una più documentaria e sociologica, l'altra più lirica e intimista.

E nell'inverno 1973 è ambientato il racconto *La situazione* di Ernesto Aloia. La «situazione» è quella in cui vive Eugenio Gemona, sposato con la figlia del proprietario di una media azienda dell'indotto Fiat, dove lavora, escluso da ogni contatto con la produzione, come addetto alla «concimazione», cioè addetto al controllo sul personale, incentivando le delazioni tra gli operai e corrompendo i questurini con mazzette, casse di vino, caviale e champagne. Ma questo non gli provoca alcuna crisi morale, schiavo com'è dell'agiatezza. Educato dal padre – un insegnante di lettere «con un fisico da spacamontagne e una lapidaria visione del mondo: le cose possono solo peggiorare» – a colpi di «questo non si può fare e quest'altro nemmeno», Eugenio si

⁹ Aa. Vv., *Schegge d'America. Nuove avanguardie letterarie (After Yesterday's Crash-The Avant Pop Anthology)*, a cura di L. McCaffery, Fanucci, Roma 1998.

¹⁰ M. Belpoliti, *Passione Torino*, in «L'Espresso», LII, 25, 29 giugno 2006, p. 129.

definisce un “figlio del non si può”, cresciuto con la convinzione che la vita è «il risultato di opposte impossibilità che ti costringono al moto rettilineo»; che la mancanza di alternative va accettata come un dato di fatto, «come la forza di gravità» (p. 63); che il tempo passa e basta: «nessuna concezione ciclica, nessuna consolazione per i mortali» (p. 64). Forse per il precipitare della situazione economica in crisi aperta, forse per una volontà di riscatto dinanzi agli occhi dell’amante Delfina, prima della lista degli operai sovversivi da licenziare o più probabilmente perché spinto inesorabilmente dall’accelerazione del tempo, Eugenio prende la drastica decisione di cambiare radicalmente vita e di denunciare le attività illecite del suocero. Ma prima di entrare in procura, finisce ucciso dai terroristi.

Questo racconto – scritto con uno stile, per così dire, a “bassa definizione”, in bilico tra il dire e il non dire, applicato senza distinzione a oggetti e personaggi di tutti i giorni – è rappresentativo dell’universo umano, o forse sarebbe meglio dire postumano, descritto dallo scrittore torinese, redattore di «Maltese narrazioni» e autore di due fortunate raccolte, edite entrambe da minimum fax, *Chi si ricorda di Peter Szoke?* (2003) e *Sacra fame dell’oro* (2006, che comprende quattro racconti, tra cui *La situazione*, rappresentativi di altrettanti periodi nevralgici della seconda metà del Novecento, dalla riorganizzazione delle forze armate dopo il ’45 al boom economico, dal terrorismo nella Torino degli anni di piombo alle frodi finanziarie di inizio XXI secolo).

Il mondo di Aloia è popolato da fantasmi, più o meno “reali”, testimoni di un’invisibilità rispetto al mondo e agli oggetti. Essi appaiono sovente ripiegati su stessi, assenti, staccati dal tempo che continua intorno ad essi, parti di una materia manufatta, priva di vita. Le cose, gli interni con la loro geometria spoglia, partecipano di questa staticità, mentre ogni elemento dello spazio sembra esistere per se stesso, senza relazione alcuna con l’ambiente.

In questo territorio di perdenti, uniche testimonianze di vitalità rimangono le prestazioni del corpo. Ad esso appartengono gli ultimi, inestinguibili sussulti di energia, una reattività che ha origini profonde e che, se non arresta le derive della mente, almeno rende possibile qualche avvicinamento, qualche tensione e la percezione di sé nell’urgenza imprescindibile della pulsione e del patimento.

Si legga questo passo della *Situazione*:

sali i quattro piani di scale, attese che gli si calmasse il fiato e suonò il campanello. Si affacciò la testa di Delfina, truccata e coi capelli raccolti. La porta si aprì su un corridoio lungo tre passi.

Delfina indossava un bikini giallo. [...] Vedeva il suo corpo farsi ogni giorno più opaco e affaticato eppure non gli serbava rancore, non aveva conti in sospeso con lui. Eugenio pensando a lei la chiamava la donna che vive nuda. Non è che non conoscesse imbarazzi, pudori, rossori. Semplicemente, erano tutte cose che riguardavano la Delfina vestita (pp. 54, 55)

Analogamente, Giordano Meacci in *Più bella del rame*, narra la vicenda di un’azienda dell’indotto Fiat, prima votata all’imbottitura dei sedili anteriori delle auto,

poi dopo la crisi nella metà degli anni Settanta, riconvertita nella Rotor 2, questa volta con pochi operai, tutti rigorosamente precari («Alla tv, quando ci fu il rapimento Moro... Mi era bastata un'occhiata sola; ho visto il sedile davanti, quello del guidatore: i proiettili avevano scalzato il tessuto e io avevo riconosciuto la gommapiuma. Di quel tipo lì, un colore tra l'ocra e il crema, la tagliavamo solo noi», p. 197). Le vicende di questa piccola industria si fondono nel racconto con quelle del suo responsabile amministrativo, Andrea Brandanti, bugiardo impenitente, creatore di «mondi aggiunti e divaganti», che nel corso degli anni sarà costretto a rivedere le sue posizioni, una volta scavalcato dalla promessa berlusconiana del “milione di posti di lavoro”:

Quando, in sostanza, capì che i suoi mondi aggiunti e divaganti le sue falsità preterintenzionalmente colpose – potevano accomunarlo a tutta la serie di menzogne che si andavano radicando intorno a lui come la normalità, la sua consapevolezza bugiarda prese a vacillare. Finché non arrivò il tracollo delle promesse di governo e “un milione di posti di lavoro” furono troppi anche per lui. Andrea si rese conto che non c’era più spazio per la fantasia privata delle sue divagazioni a salve; se avesse continuato a raccontare bugie, i suoi sforzi d’gressivi si sarebbero annacquati in un’unica melassa di finzione pubblica: avrebbe finito con l’essere scambiato per uno dei tanti, sorridenti circonventori della credulità popolare (pp. 202-203).

È interessante notare come per raccontare “l’era del maiale” alcuni scrittori della *Qualità dell’aria* facciano ricorso anche alla *non fiction*, in scritti non strettamente di invenzione, ma rubricabili come *reportages* giornalistici, se non come veri e propri saggi. È il caso di Gabriele Pedullà, che nel suo *Le pietre di Mosca*, visita la casa del grande architetto scomparso Kostantin Melnikov per poi notare come questa stia per essere fagocitata dalle ricostruzioni e dagli scempi edilizi, promossi dall’onnipotente sindaco Luzhkov. Ormai nella capitale russa si è sviluppato «un modello di società indubbiamente occidentalissimo ma forse non più europeo», bensì americano; un modello questo, che «vede nella cultura delle garanzie e nella difesa del patrimonio artistico e ambientale soltanto degli ostacoli al proprio irrinunciabile sviluppo» (p. 243). Dal canto suo, un giro per le strade di Roma – città vista fellinianamente come un «sviluppo di simboli alla deriva senza nessun apparente aggancio alla dimensione del significato, una soluzione di continuità, splendida e mostruosa, incisa come una ferita sulla superficie del reale», consente a Emanuele Trevi in *Via Merulana reloaded e altri luoghi scritti di Roma*, di evocare Gadda – «capace di conferire alle parole il potere di annidarsi nella “realità”, di corroderla all’interno» – e soprattutto, Parise e Pasolini, due autori profondamente diversi, ma accomunati da un romanzo postumo, rispettivamente *L’odore del sangue* e *Petrolio*, ambedue incentrati sulla nozione di “fascismo” e sulla visione di Roma come teatro di una inarrestabile e immedicabile decadenza antropologica. Del resto, la letteratura ha conferito a Gadda, Parise, Pasolini un grande potere,

quello stesso che ha consentito a Don DeLillo in *Mao II* di equiparare la figura dello scrittore a quella del terrorista¹¹.

Ogni volta – scrive Trevi – che qualcosa viene scritto, parte della sua verità, della sua casuale e irripetibile concretezza, del suo peso specifico si perde a vantaggio di questa sua seconda esistenza puramente verbale. La letteratura è Matrix, ma Matrix non funziona come in quel brutto film. Non c'è nessun fesso vestito da prete, insomma, come Keanu Reeves, in grado di risvegliarsi, di uscire fuori. Ciò che è intaccato dalla virtualità è intaccato per sempre (pp. 146-7). [...] Non per quello che designa, e designando circoscrive, la letteratura ha il potere di Matrix. Ma proprio per la sua capacità, arrivati al dunque, di sospendere lassedio, distribuendo l'ombra della sua esitazione su tutta la superficie del reale, facendone il campo d'azione delle sue oscure possibilità (p. 150).

Dunque, per certificare la qualità dell'aria in cui viviamo, sembra necessario che ogni riferimento a fatti e persone non sia puramente casuale, che attraverso il fittizio non sia possibile fornire uno *specimen* dei nostri tempi. E non può essere altrimenti, se la realtà è quel «deserto del reale», dove in *Matrix* Lord Morpheus accoglie Neo; un deserto in cui – come ha notato Slavoj Žižek – l'immagine è entrata nella realtà e l'ha sconvolta, tanto che «è molto più difficile riconoscere nella realtà 'reale' la parte di finzione piuttosto che denunciare o smascherare in quanto finzione la realtà».

(Non a caso, proprio l'individuazione della 'finzione' incorporata nel reale, come dimostrano quelle pubblicità che sponsorizzano alimenti deprivati dalle loro caratteristiche costitutive, ad esempio, il caffè senza caffeina, rappresenta per il filosofo sloveno, la strategia definitiva che consente di distanziare quel lato osceno, indicibile e negativo che è rappresentato dal reale stesso: un bel paradosso questo, per una società che, attraverso i suoi *media*, vorrebbe proporci l'immagine obiettiva della realtà. Solo così è possibile intravedere il lato negativo, osceno, della realtà quotidiana, quella parte della nostra vita e dei nostri rapporti sociali che costantemente vengono misticati dalle infinite immagini della realtà; da quelle immagini che generano l'idea e l'effetto di irrealità, proprio perché scorrono veloci sullo schermo come un film: «questo è stata l'immagine irresistibile del collasso delle torri del WTC: un'immagine, un'apparenza [...] che trasmetteva la cosa in sé»¹²).

¹¹ «C'è un curioso nodo che lega romanzieri e terroristi. In Occidente noi diventiamo effigi famose mentre i nostri libri perdono il potere di formare e di influenzare. Chiedi mai ai tuoi scrittori cosa ne pensano di questo? Anni fa credevo che fosse ancora pensabile per un romanziere alterare la vita interiore della cultura. Adesso si sono impadroniti di quel territorio i fabbricanti di bombe e i terroristi. Ormai fanno delle vere e proprie incursioni nella coscienza umana. Era quanto solevano fare gli scrittori prima di essere mercificati» (D. DeLillo, *Mao II*, Einaudi, Torino 2003, I ediz. 1991, p. 47).

Del resto, molti commenti all'indomani dell'11 settembre sono stati all'insegna del rapporto arte-realtà: si pensi a Karlheinz Stockhausen, che ha paragonato l'attentato alle torri gemelle a «un'opera d'arte cosmica»: di questo discute Marco Senaldi nel suo *Il Ground Zero del godimento*, in Aa. Vv., *Scrivere sul fronte occidentale*, a cura di A. Moresco e D. Voltolini, Feltrinelli, Milano 2002, pp. 124-137.

¹² Cfr. S. Žižek, *Benviati nel deserto del reale*, Meltemi, Roma 2002, p. 23.

Il fatto che dopo l'11 settembre, la realtà è stata trasformata in un sogno o in un incubo, filtrato dall'occhio delle telecamere, è raccontato con grande efficacia da Andrea Piva, sceneggiatore cinematografico, qui alla sua prima prova narrativa, preludio al notevole romanzo d'esordio *Apocalisse da camera*. In *Un muro di televisori*, infatti, la tragedia delle torri gemelle viene vissuta e moltiplicata attraverso gli schermi dei televisori esposti in un supermercato che è un mondo («con la sua gravità e grandezza, quello che stava accadendo in televisione ci stava collocando in uno spazio senza tempo, in un altro luogo della televisione insensatamente facendo saltare tutte le regole», p. 287). Di un altro non luogo, quale uno spazio aeroportuale, parla Leonardo Pica Ciamarra in *All'aeroporto di Gatwick*, dove l'io narrante si diparte tra sistemi di telecamere intelligenti, capaci di rilevare automaticamente comportamenti inconsueti, e un vecchio compagno di scuola, che – come tutti i compagni di scuola – col passare degli anni ritiene di «avere in comune con noi niente di meno che *gli anni migliori della nostra vita*», cioè «gli anni in cui eravamo tutti similmente informi» (p. 343). E in una interzona burroughsiana di confine tra la veglia e il sonno, tra la memoria e il sogno, tra il presente e il passato si dipartono come veri e propri sonnambuli i personaggi del racconto *Cerchi* di Laura Pugno, la cui raccolta d'esordio si intitola, non a caso, *Sleepwalking* (Sironi, Milano 2002). Per non parlare del *tour* notturno ed estraniato di Mauro Covacich in una Pordenone onirica perché reale, reale perché onirica.

In un presente in profonda decadenza, dove tutto dà «l'impressione di un'enorme palla d'oro e diamanti aggredita dolcemente da un male incurabile», vivono una storia d'amore due giovani meridionali, studenti in giurisprudenza fuori sede a Roma, nel bel racconto di Nicola Lagioia, *Millenovecentonovantadue*, anno dell'uscita di *Petrolio* e dell'uccisione di Falcone e Borsellino, della morte di Marlene Dietrich e di Francis Bacon, del trionfo di Mani Pulite e delle gambe accavallate di Sharon Stone in *Basic Instinct*, delle stragi perpetrata dalle tigri di Arkan e del successo natalizio della *Bella e la bestia*, «impareggiabile e puntualissima puttanata Disney», dinanzi alla quale ci si scopre a piangere («provavamo dei sentimenti, dunque»; p. 273). È un mondo finto e assurdo quello descritto dallo scrittore barese («noi eravamo irreparabilmente finti, la gente che frequentavamo non era all'altezza, il mondo si era ridotto a un'irrappresentabile massa di informazioni e non riusciva a stare in piedi»), la cui opacità può essere trafitta solo dall'utopia generata dalla visione della *Città ideale* di Piero della Francesca, dei quadri di Mario Sironi e dell'*Appuntamento della sera*, opera poco nota di Renato Guttuso; dall'utopia di un paese «disinfestato» dalla presenza dell'uomo, di un paese «fatto soltanto di piazze, di radioline, di porticati, di periferie coperte dalla nebbia e di televisori accesi nella notte» (pp. 278-9).

Ancora, in un *real world* alla *Matrix*, perseguitato da una sedicente polizia del karma, quale quella cantata dai Radiohead nel fondamentale album *Ok computer*, si muove il protagonista del *Buddha delle anfetamine* di Tommaso Pincio. È la storia di un

Di questo libro, uscito in Italia con una importante postfazione di M. Senaldi, discute M. Belpoliti nel suo *Crolli*, Einaudi, Torino 2005, pp. 95-101.

disadattato che ritiene possibile «girare il mondo come un vagabondo del Dharma», cioè come colui che, abbagliato dalla lettura di Keruac, è affetto da una sorta di «male incurabile», di «psicosi degenerativa», di «attrazione compulsiva verso qualunque possibilità di trovare un percorso nell'esistenza, di scorgere una forma, magari astratta, nel gratuito capitare delle cose» (p. 245). Egli si incontra a Bangkok con una ragazza indigena, che in un perfetto inglese gli parla di strani fenomeni. Ma l'accento, al pari del taglio dei capelli e dei vestiti, non è il solo e intangibile segno della sua occidentalizzazione. La ragazza è “occidentale” perché assume «pasticche di *speed*»:

Farsi a quel modo è una cosa tipicamente occidentale. Farsi per il puro bisogno di stare fuori, di non esserci, di andare in orbita. [...]

Nel mondo occidentalizzato abbiamo tutti un'idea così precisa di cosa è la realtà da condizionare la nostra percezione. Ogni dato sensoriale che non risponde al modello previsto viene da noi ignorato o scartato quale abbaglio momentaneo. La nostra evoluzione culturale si è compiuta in direzione così realista che risulta praticamente impossibile non vedere ciò che pensiamo di dover vedere (pp. 255-256).

E proprio la frequentazione della ragazza lo porta a riflettere sulla sua tendenza a girare il mondo «osservando storie vere, per poi scrivere di finte». È questa l'unica possibile forma di ribellione nei confronti di una realtà, in cui è normale che «il prodotto interno lordo dei paesi ricchi cresca di diecimila miliardi di dollari mentre un miliardo di persone nel resto del pianeta continuano a vivere con un dollaro al giorno». È questo il solo modo di sfuggire alla persecuzione di chi impone il diritto di non pensare e proibisce di elaborare teorie volte a dimostrare il grado di alterazione della realtà stessa.

Così, passando da Keruac a De Quincey, dai Radiohead a David Deutsch, da *Matrix* ed *Alien* a *Terminator*, sotto l'egida di Philip K. Dick, specificando che quella che ha raccontato non è una storia inventata, Tommaso Pincio riflette in questo racconto, dominato dall'ucronia e dalla distopia, sulla complessa trama del reale, sulle difficoltà dell'uomo occidentale a convivere con esso e sulla sua tendenza a sfuggirlo. Emerge in queste pagine e in modo ancor più potente nei suoi romanzi – da *M* (Cronopio, Napoli 1999) a *Lo spazio sfinito* (Fanucci, Roma 2000), da *Un amore dell'altro mondo* (Einaudi, Torino 2002) a *La ragazza che non era lei* (Einaudi, Torino 2005) – il bisogno di intercettare il tempo nella sua totalità – dal passato, per come è stato e non è stato vissuto, al futuro visto come una catastrofe gioiosa – al fine di scardinare la fortezza del reale per mostrarne le varie potenzialità. Pincio così tenta di realizzare quanto prospettato da Baudelaire nelle sue tesi sulla modernità, facendo in modo che l'immaginazione – facoltà regina dell'umano, secondo il poeta francese – sia effettivamente espressione del regno delle potenzialità da cui il reale (con le sue storie e i suoi accadimenti) si concreta; e questo in un progetto letterario segnato dall'improbabile e dall'inverosimile. Non a caso, con queste parole nella *Ragazza che*

non era lei, il dj dell'unica radio, la Karma, che trasmette continuamente *Blue Moon*, arringa il pianeta:

Il problema delle storie che si leggono nei romanzi e che un tempo si vedevano anche sul grande schermo è che sono merda. L'origine del problema è la totale mancanza di realismo. Il realismo. Vi siete mai fermati a riflettere che ogni storia, per quanto assurda, ha una sua ragione di essere? Un suo ordine interno? Il mondo non funziona mica così. Il mondo non funziona per ragioni di essere e ordini interni. Se lo abbandonaste a se stesso, il mondo in cui vivete precipiterebbe nel casino più assoluto [...]. Ogni cosa tende al disordine, è una legge di natura. Prendete voi stessi, per esempio. Voi vivete. È un fatto. Non si può negarlo. Nondimeno è un fatto insolito. Rispetto a quanto succede in migliaia di altre galassie e centinaia di migliaia di altri pianeti, nulla è statisticamente più improbabile e inverosimile del fatto che voi vivete. Diciamo le cose come stanno, voi non dovreste essere vivi. D'altro canto è molto probabile che voi non la vediate alla stessa maniera perché voi siete proprio il tipo di persone capaci di pensare che hanno tutto il diritto di essere vive. Ciò vi rende sospetti, oltre che *improbabili e inverosimili*. (pp. 35-36, corsivo mio)

C'è una caratteristica che emerge dal racconto di Pincio e da altri testi della *Qualità dell'aria*. Si tratta dell'antistoricismo di fondo: l'idea di progresso è negata, il caos del mondo comporta anche un nuovo modo di vedere il passato; la storia può essere percorsa *in ogni sua direzione*. Emerge così una cifra postmoderna sostanzialmente diversa da quella prospettata da Lyotard – che insiste su una definizione di tipo 'tematico' o 'post-tematico' del genere postmoderno – e contrapposta alla modernità, intesa come volontà di costruire sistemi totalizzanti e come rilettura critica del determinismo scientifico; una cifra postmoderna in cui risaltano principalmente gli intenti decostruzionisti, perseguiti con il montaggio di testi diversi, il citazionismo, il *pastiche*, le sfumature pop.

È una vena affabulatoria questa di Pincio (ma lo stesso discorso vale per Meacci, Lagioia), figlia dell'idea borgesiana e pynchoniana di crollo del Tempo, inteso come fattore che impedisce allo scrittore di operare una sintesi: questi per perseguire il suo intento di rendere sulla pagina il caos, non può lavorare in profondità e neppure in verticalità, non può andare dall'inferno alle stelle, ma spaziare sulla superficie delle cose e catalogarne quante più possibile; fare – come il Walter del racconto di Francesco Pacifico *Androgini con gli zigomi attirerebbero dischi volanti* – «un'incessante opera di testimonianza e catalogazione dell'effetto di comunicazione (intrattenimento) sociale» (p. 118). Si realizza così quella soluzione che Cristina Campo aveva prospettato in un suo importante scritto del 1961, quasi venti anni prima che Cioran riferendosi alla nostra epoca, parlasse di post-storia:

L'arte d'oggi è in grandissima parte immaginazione, cioè contaminazione caotica di elementi e di piani. Tutto questo, naturalmente, si oppone alla giustizia (che infatti non interessa all'arte d'oggi). Se dunque l'attenzione è attesa, ac-

cettazione fervente, impavida, del reale, l'immaginazione è impazienza, fuga nell'arbitrario: eterno labirinto senza filo di Arianna. Per questo l'arte antica è sintetica, l'arte moderna analitica; un'arte in gran parte di pura scomposizione, come si conviene ad un tempo nutrito di terrore. Poiché la vera attenzione non conduce, come potrebbe sembrare, all'analisi, ma alla sintesi che la risolve, al simbolo e alla figura – in una parola, al destino¹³.

Una puntuale osservazione del reale caratterizza *Verissimo* di Valeria Parrella, che immerge il suo sguardo negli anfratti di un mondo ormai crollato, cercando di fissarli tra parentesi in modo da scorgere in essi, per usare le parole della scrittrice, «lo scenario motivante dell'Esistenza, della storia»¹⁴. Si tratta di una volontà ferocemente esplicativa che emerge anche dall'uso frequentissimo, quasi ossessivo, dei due punti, che hanno la funzione di bloccare e illuminare i momenti di una vita precaria – in questo caso, quella di una supplente meridionale emigrata in un minuscolo comune del bergamasco, dove vive in una «Casa della lavoratrice», in cui sono ospitate anche dieci ragazze malate di mente, regolamentate dalla legge Basaglia – schiacciata dal peso deformante di una quotidianità che tutto ingloba, impedendo il raggiungimento di una qualsiasi posizione di senso.

Un sostanziale nichilismo, al tempo stesso ilare e malinconico, che può essere superato solo con una maternità da single ed un ritorno nell'alveo familiare, mostra la rampante ventiseienne pubblicitaria di *Manuale per ragazze di successo* di Paolo Cognetti (testo che ha dato il titolo ad una fortunata raccolta di racconti dello stesso autore, uscita successivamente all'antologia); così come il cinico e tracotante protagonista di *Steinbeck* di Giordano Teboldi, che ritiene sulla scorta del grande narratore americano, che tutto «ruoti attorno ai soldi», ma che finisce per innamorarsi di una sfigata insegnante di lettere. E non può essere diversamente se la sinistra è diventata un approdo come un altro: basti pensare alla fatuità degli intellettuali, riunitisi nella redazione di una rivista *radical-chic* («Micromega»?), sullo sfondo, appesa al muro, l'immagine di un Pasolini che «sorride felino» nel racconto *Navarro Waltz* del critico cinematografico Serafino Murri.

Vito Santoro

¹³ C. Campo, *Attenzione e poesia* in id., *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987, p. 167. Scritto apparso per la prima volta sulle pagine dell'«Approdo letterario», VII, 13, gennaio-marzo 1961, pp. 58-62.

¹⁴ R. Saviano, *Valeria Parrella. Una ragazza che dovreste conoscere*, in «Pulp», X, 57, settembre-ottobre 2005, p. 8.