

LETTERATURE COMPARATE

a cura di Ernestina Pellegrini

Narrare la narrazione

FABIO VITTORINI, *Narrativa USA 1984-2014. Romanzi, film, graphic novel, serie tv, videogame e altro*, Bologna, Pàtron 2015 («Letteraria», 2), pp. 236, € 22,00.

FABIO VITTORINI, *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron 2017 («Letteraria», 3), pp. 214, € 22,00.

Marc Augé ha descritto, forse meglio di chiunque altro, la condizione di quella «cultura dell'eccesso» che caratterizza la moderna civiltà globalizzata. La «surmodernità» o «sovramodernità» indica nelle pagine del sociologo francese la condizione storica di una società caratterizzata da: 1) una sovrabbondanza di avvenimenti, con conseguente «ansia socioculturale di dover dare necessariamente un senso agli eventi di un presente che, in tempi brevissimi, diventa non solo passato, ma storia» (R. COLONNA, *L'essere contro l'umano*, Napoli, Edises 2010, p. 13); 2) una sovrabbondanza degli spazi, con conseguente riduzione delle dimensioni percepite ed esperibili del pianeta; 3) una progressiva individualizzazione dei riferimenti in ambito di conoscenza, che conduce alla formalizzazione di personali costellazioni private, a giustificare più o meno scopertamente il nostro (relativamente piccolo) mondo di consumatori semi-solipsistici. Al di là della proliferazione spesso imprecisa della nozione di non-luogo in molti, troppi studi, la surmodernità è stata raramente messa in relazione con le tendenze espressive della letteratura contemporanea. In altre parole, lo strumento nomenclatorio creato da Augé, che pure ha avuto in ambiente sociologico la forza dello slogan, non ha ricevuto la giusta rilevanza in sede critico-teorica. Il che, veramente, può sorprendere, se si pensa ad esempio all'abuso strumentale che si è fatto della baumaniana «modernità liquida», ovvero di altre formule volte a mappare il presente, non ultima quella di ipermodernità coniata già nel lontano 2001 da Lipovetsky e recentemente ripresa da Raffaele Donnarumma (2014). La ragione di ciò è da rintracciarsi probabilmente nel fatto che l'idea di surmodernità spiega già di per sé la diffusa tendenza sistematizzante cui si assiste nella produzione teorico-letteraria di questi ultimi anni: non si è forse di fronte, anche in questo caso, ad una esplosione di tentativi spesso ansiogeni di dar senso ad una quantità enorme di eventi (leggi: di narrazioni, di testi o di casi editoriali) che caratterizzano il nostro presente? E la scarsa discussione sopra le numerose proposte storico-tassonomiche disponibili non indica una sostanziale individualizzazione dei riferimenti gnoseologici? E, infine, non è forse vero che le

formule adottate per mappare la contemporaneità sono spesso destinate ad ingrassare un enorme mercato di definizioni, che con cinica soddisfazione fa commercio di intelligenze e del grande impegno critico profuso, restituendo non di rado modeste conseguenze ermeneutiche? Temo insomma che l'impiego della definizione di Augé annullerebbe tautologicamente ogni altro sforzo sistematizzante. Donde il suo scarso successo. D'altra parte, ciò non vuol certo dire che non si debba prendere sul serio la percezione di una frattura storica segnalata dall'attività di numerosi critici contemporanei. È tuttavia nostra personale convinzione quella per cui, quando la nottola spiccherà finalmente il proprio volo potrà storicizzare tutto ciò sotto l'insegna di un rinnovamento degli strumenti ermeneutici, piuttosto che di categorie interpretative generali: una cosa è, infatti, fare i conti con le generazioni degli attuali quarantenni, o degli attuali cinquantenni, che si trovano a rappresentare un mondo in cui, di fatto, non sono nati; un'altra sarà – domani – affrontare la produzione artistico-letteraria delle generazioni venute al mondo dopo gli anni Novanta. In tal senso, si dovrà prima o dopo precisare che strumenti diversi possono continuare a lavorare su unità di misura congruenti, magari a gradi di intensità o su scale di maggiore o minore estensione, ovvero che tra strumenti e valori passa all'incirca la stessa differenza che separa tecnologia e scienza. Così si potrebbe finalmente arrivare ad accettare il fatto per cui leggere in continuità i cambiamenti che un tempo si definivano sovrastrutturali non preclude di per sé la possibilità di illuminare da una prospettiva nuova gli oggetti dei nostri studi. Distinguere opportunamente tali continuità (o variazioni nella continuità) da quelle faglie strutturali che segnano non già gradi di acquisizione o regressione di un medesimo ordine, ma cambiamenti totali rispetto a cosa si possa e si debba intendere con acquisizione e cosa con regressione, darebbe per la verità un benefico giovamento e un certo sollievo a un dibattito scientifico decisamente ipertrofico.

A questo ordine di problemi mi pare reagisca in maniera originale e teoreticamente assai intelligente Fabio Vittorini, con suoi due recenti lavori. Mi riferisco a *Narrativa USA 1984-2014*, pubblicato dall'editore Pàtron di Bologna nel 2015 e a *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, uscito per lo stesso editore nel 2017. I due volumi, in evidente continuità l'uno con l'altro, affrontano la complessità della situazione narrativa contemporanea, ma, allo stesso tempo, intercettano il problema teorico che abbiamo ora brutalmente riassunto, affrontandolo nell'unico modo in cui è possibile farlo: una salubre immersione nell'empirico. Con *Narrativa USA 1984-2014* Vittorini propone, difatti, un coltissimo e assai affascinante percorso tra le più rilevanti narrazioni americane degli ultimi trent'anni, senza porsi limiti rispetto al medium (romanzi, film, graphic novel, serie tv, videogame e altro, come recita il sottotitolo) e disor-

bitando dichiaratamente da preoccupazioni di ordine sistematico. La scelta del contesto statunitense, naturalmente, non è casuale: il riconoscimento dell'egemonia culturale delle narrazioni americane sull'intero occidente ha in sé il germe di un discorso più generale, sviluppato poi nel volume del 2017. L'erranza seducente di questo primo pseudo-vagabondaggio tra narrazioni, ordinato al minimo per scansione cronologica dal 1984 al 2014, è sostenuta insomma da una lucidità metodologica spiazzante. Relegando la teoresi a pochi presupposti, ma essenziali, Vittorini può prendere letteralmente il toro per le corna. Nell'*Introduzione*, che varrà, in senso sostanziale, anche per il secondo volume, afferma quindi che il modello storico-evolutivo, dominante nella cultura occidentale degli ultimi due secoli, ha determinato una realtà in cui «quando parliamo della narrativa letteraria (e audio-visiva) ci esprimiamo sempre attraverso poche grandi categorie come moderno, modernismo, postmoderno, e attraverso le innumerevoli sottocategorie in cui esse vengono articolate (romanticismo, realismo, naturalismo, simbolismo, decadentismo, avanguardismo, surrealismo, neorealismo, neoavanguardismo, astrattismo, irrealismo, realismo magico, iperrealismo, fotorealismo, minimalismo, slipstream, massimalismo, realismo isterico, avantpop, bizzarro fiction, ecc.), ognuna con le sue coordinate spazio-temporali e con le sue connotazioni epistemologiche ed estetiche più o meno precise. Tutte parole» prosegue a ragione il critico «che, come “sogno” per Humbert Humbert, non hanno alcun senso senza virgolette. E così d'ora in avanti ce ne serviremo». Tale avvertenza si accompagna ad un necessario complemento, chiamando in causa la voce ben riconoscibile di Benjamin, per cui «apertura, divagazione, incompiutezza, discontinuità, pazienza, arbitrarietà consapevole» saranno «i lasciapassare [...] per muoverci nel labirinto della narrativa letteraria e audio-visiva statunitense degli ultimi trent'anni, mobilitando contro la tirannia del tempo e le costruzioni militari della storia “il moto di piazza dell'aneddoto”, poiché esso “ci avvicina le cose nello spazio, le fa entrare nella nostra vita”». Liberando categorie e sottocategorie interpretative dal contesto che le trattiene, utilizzandole cioè come se fossero sempre citate, Vittorini offre l'esemplarità di uno studio condotto per «morceaux», come direbbe il Derrida di *Signature événement contexte*, ovvero sia fa reagire tra loro «storia raccontata» e «storie raccontate»: contesti, testi e strumenti di contestualizzazione. L'obiettivo, chiarissimo, è far emergere l'impensato, il casuale, il fortuito, contravvenendo alle sicurezze incasellanti di astrazioni che prescindano dalla complessità e dalla ricchezza irrisolvibili delle grandi narrazioni. Così il 1984 diventa anno spartiacque nella storia della narrazione contemporanea, per l'irruzione del Personal Computer nelle vite dei telementi americani, ma è interessante che la svolta sia emblemizzata da una pubblicità televisiva di Apple che rovescia la distopia orwelliana del Grande

Fratello, proponendo un'idea di tecnologia come forma di liberazione e, in un certo senso, di ribellione: un «anti 1984», se così si può dire, che configura la nascita di un capitalismo della passione nel quale il profitto si contrabbanda come valore emozionale. Nello stesso anno, in corrispondenza con le Olimpiadi di Los Angeles boicottate dall'Unione Sovietica, Keith Haring realizza sei grandi opere-racconto nelle quali concretizza il sogno-incubo di una fusione tra uomo e macchina (cioè tra uomo e computer, in particolare), riprendendo uno spunto del Cronenberg di *Videodrome* (1983). Sempre nel 1984 William Gibson pubblica *Neuromancer*, romanzo cyberpunk il cui immaginario tecnologico e scientifico sollecita la letteratura ad una rielaborazione di nuovi pattern narrativi, di nuovi modelli di introspezione, dell'idea di morte, e infine una rinegoziazione del rapporto tra razionale e irrazionale. Attraverso una fitta rete di rimandi a romanzi di De Lillo (*Walkman*), di Roth (*Lezioni di anatomia*), di Kathy Acker (*Blood and Guts in High School*), di McInerney (*Le mille luci di New York*) a film (come *Zelig* di Woody Allen e *C'era una volta in America* di Sergio Leone) e a videogiochi (*Space Invader*, *Donkey Kong*), Vittorini propone una riflessione sul cambiamento nella percezione del tempo che avrà importanti conseguenze nella codifica di una nuova idea di Apocalisse, affrontata nel secondo capitolo del volume e rappresentata perfettamente da *Fino alla fine del mondo* di Wim Wenders (1991). Il film riflette infatti sulla «fascinazione e sul timore prodotti da una tecnologia immaginaria ma incredibilmente realistica, dal flusso indiscriminato di informazioni e soprattutto di immagini» (p. 64), e si fa capostipite di una serie di pellicole come *Johnny Mnemonic* e *Strange Days*: lo spazio della letteratura, declassata sul piano dell'immaginario a serbatoio secondario di orizzonti e desideri rispetto al cinema e alla televisione, pure diviene l'unico possibile antidoto all'esplosione di un'iconosfera che non solo produce 'nuvole' di immagini incontrollabili, ma svisciva la funzione stessa del linguaggio, intrappolandolo entro il mero chiacchiericcio dei Talk Show. Nel terzo capitolo Vittorini analizza «la svolta mediagenica» cui si assiste tra il 1992 e il 1997: nascono in questo periodo nuove forme di realismo (p. e. fotorealismo di Richard Estes) accompagnate da numerose riflessioni teoriche che vertono essenzialmente sul rapporto tra reale e virtuale, ovvero sulla infinita rimediazione delle forme espressive e di ogni narrazione (lo mostra bene anche R. Altman nel suo *The Player*), che non si pongono più semplicemente come descrizioni di una realtà, ma, al contrario, contribuiscono in maniera determinante a costruirla. Secondo Vittorini, Don De Lillo si trova ad essere lo scrittore più rappresentativo di questa fase: nel suo *Underworld* (anticipato dal racconto *Pafko at the Wall*) lo scrittore americano riflette sul fatto che i desideri di massa definiscono l'intera narrazione del contemporaneo, ovvero la stessa struttura del reale. La costruzione reticolare che De Lillo sceglie per il proprio capolavoro non

solo segna profondamente la narrativa americana successiva (le cui trame potranno «sempre più raramente essere visualizzate come traiettorie concluse e nettamente identificabili», p. 123), ma riflette evidentemente sulla natura della realtà rispetto al cyberspazio che proprio in questi anni conosce la propria decisiva diffusione di massa: qual è la realtà? E soprattutto che cos'è reale?

Nella tappa successiva (1999-2003), intitolata *Apocalisse ora*, Vittorini registra numerose nuove forme di testualità, sempre più proliferanti e anti-referenziali, e le pone in stretta correlazione con «narratività perfusa» che sta nascendo dall'evoluzione del web, che conosce in questi anni l'avvento del *peer-to-peer*, dello *streaming* e dei blog, mentre la televisione ripiega entro forme meta-televisive come il *Reality Show*: in numerose narrazioni anche letterarie si assiste ad una perdita di identità da parte dei personaggi e dei narratori stessi, come si può dedurre in modo emblematico dalla lettura di *Invisible Monsters* di Palahniuk. Più in generale, i soggetti si mostrano incapaci di intessere qualsivoglia rapporto empatico con il reale, mentre l'apparenza narcisistica, ovvero l'esibizione di un sé proteiforme divengono palesemente gli unici contenuti significativi di una realtà simulata, recitata. Il romanzo, entrato nella sua fase postmetamoderna, denuncia palesemente la propria finzionalità, come avviene in *Glamorama* di Ellis: qui non solo tutti i personaggi sono ripresi da romanzi precedenti, ma pure l'io narrante sembra prendere la parola soltanto per mostrare, come di fronte ad uno specchio, sé stesso in quanto personaggio incoerente. Nel frattempo, a partire dal 2004, mentre nascono i primi social-network in palese connessione con l'esplosione narcisistica già registrata in precedenza, le narrazioni conoscono una radicale rivisitazione del *feuilleton* ottocentesco, in quella forma che diventerà presto dominante nei gusti della nuova generazione di telespettatori: la serie tv. Allontanandosi decisamente dai canoni edulcorati e conformisti del telefilm anni Ottanta, le serie-tv contemporanee si fanno infatti sempre più spregiudicate, rinverdendo la tradizione dickensiana del romanzo a puntate con le tendenze postmetamoderne di Palahniuk, Ellis e Franzen. Vengono così risemantizzati numerosi generi narrativi, dalla *Black Comedy* all'*Hard Boiled*, secondo strategie di marketing fortemente targettizzate. Il successo dei socialnetwork, d'altra parte, modifica irreversibilmente la dialettica tra realtà e virtualità. Si arriva quindi all'ultimo capitolo del lavoro di Vittorini, dedicato quasi interamente al romanzo *Svegliamoci pure, ma a un'ora decente* di Joshua Ferris, incentrato su un furto di identità nell'epoca dei socialnetwork.

L'immersione metadiscorsiva di questo *Narrativa USA*, che abbiamo provato brevemente a riassumere, è poi ripresa da Vittorini in *Raccontare oggi*. Il funambolico percorso nella narrativa americana degli ultimi trent'anni si allarga allora, da un punto di vista geografico, sino a comprendere l'opera

di autori come Bolaño, Marías, Carrère, Modiano, Zafón, in un quadro di *World Literature*, che è il portato più concreto della globalizzazione avanzata, mentre le impressioni maturate dell'incontro imprevisto tra storia, storie e narrazioni in ambito statunitense sviluppano una necessità di implementazione teoretica, che si risolve in una puntuta analisi della categoria di metamoderno: «la posta in gioco nelle pagine seguenti, che prendono le mosse da alcuni spunti di riflessione maturati lavorando al mio libro precedente» scrive il critico «è proprio quella di costruire una teoria del testo narrativo metamoderno, osservato come un intreccio ibrido, ancora una volta un plot, ricco di singolarità» (p. 20). Nuovamente «i testi sono il punto di partenza e il punto di arrivo» dell'ipotesi di lavoro, dal momento che «la loro lettura ravvicinata, modellata su quella che un direttore d'orchestra fa di una partitura, è l'antidoto contro ogni eccesso di astrazione o arbitrio, più di qualsiasi pur utile lettura a distanza, quantitativa, statistica» (p. 20). In effetti, commentando un brano di *Rumore bianco* di Don De Lillo, Vittorini afferma: «vivere significa dunque tramare (*to plot*), costruire racconti, modellare tempo e spazio a piacimento, affermare l'ordine della mente (*control*) sulla confusione del mondo (*chaos*), trovare un tracciato di senso (*diagram*) nella proliferazione infinita e discordante del caso e delle sue rappresentazioni (*babble*). Il racconto (ri)afferma la vita, ne rilancia la posta e la dignità attraverso il progetto (*plan*) e la sfida, consente non solo di «appropriarsi il corso delle cose» mediante l'intelligenza e il discernimento (*scheme*), ma anche di riconciliarsi col loro scomparire, con la potenza della morte» (p. 11). Con metamoderno, quindi, il critico intende uno spazio in cui l'elaborazione della forma «si fa funzionale alla mimesi di una realtà complessa, entropica», secondo coordinate che, a nostro avviso, si rispecchiano in quella surmodernità augeana di cui si diceva. Secondo tale prospettiva, in ogni caso, vengono riletti a contropelo, con i classici strumenti della narratologia – dalla nozione di mondo possibile, alle distinzioni tra storia e racconto, dalla dialettica tra fabula e intreccio, alle categorie di tempo, modo e voce – alcuni campioni particolarmente rappresentativi del genere romanzo negli ultimi trent'anni, in un serrato confronto, supportato da un numero veramente notevole di esempi, tra le macrocategorie di moderno, modernista e postmoderno, cui si aggiunge, staccandosi da quest'ultimo (cui era invece spesso accostato in *Narrazioni USA*), quella di metamoderno. In particolare, nel racconto moderno l'oggetto della mimesi è la realtà esterna di un mondo perturbato essenzialmente dalla storia. Il senso, legato ad una dimensione logica, si compie con la ricostruzione di un ordine. Nel racconto modernista l'attenzione si sposta sull'interiorità del soggetto, in una serrata esplorazione del mondo interiore e delle sue contraddizioni. Il senso, in questo caso, si compie nell'impossibile incontro tra conscio e inconscio, con risultati, ovviamente, frammentari ed

episodici. Nel racconto postmoderno, invece, virtuale e attuale, immaginario e reale convivono in una sorta di indecidibilità epistemica, una perplessità che non si risolve in altro che in una forma esorbitante rispetto alla realtà. Il senso, questa volta, risponde alla logica combinatoria della forma stessa del racconto, che non cerca conforto in una rispondenza né diretta, né metaforica rispetto alla realtà, ma, per così dire, si accontenta della propria superficie. Infine, nel racconto metamoderno, si assiste ad un ritorno di interesse per una mimesi della realtà, che tuttavia appare profondamente mutata rispetto a quella moderna. La struttura reticolare adottata dai romanzi metamoderni cerca quindi di tener conto della complessità di una realtà plurima, incoerente, attraverso una narrazione controllata dell'entropia, intesa come risposta sia sul piano del contenuto che su quello della forma. Il senso si compie perciò entro una logica del disordine, se così si può dire, con una costruzione di molteplici trame narrative capaci di simulare una qualche forma di approssimazione alla realtà.

Ora, considerata la complessità delle questioni toccate, non pretendiamo qui di fornire molto altro che queste modeste coordinate generali. Rimandiamo, per ogni approfondimento, direttamente allo studio di Vittorini, che peraltro, come del resto anche il precedente, è lettura anche assai godibile. Preme tuttavia ribadire, in conclusione, che la via aperta dal critico, nonché la strategia metadiscorsiva e, a propria volta, per così dire, metanarrativa, da questi impiegata ci sembra assai proficua: sedurre garbatamente il lettore per via d'aneddoto è infatti funzionale a condurlo per campi di una complessità tecnica assai poco frequentata, così nei boschi dello specialistico filologismo delle letterature nazionali, come nelle riviere sin troppo cogitabonde del tassonomismo contemporaneo. L'incontro ravvicinato con i moltissimi testi presi in esame invita certo a ripercorrere il cammino del critico per nostro conto, a rileggere, insomma, i romanzi citati, alla ricerca di nessi diversi da quelli individuati, giacché il sentiero è ben tracciato. D'altra parte, tale invito, sottintende per postilla che il viaggio necessita di equipaggiamento adatto. Non ci si inganni dunque, poiché gli strumenti più efficaci, benché abilmente sottratti alla vista, sono ancora quelli del narratologo.

FEDERICO FASTELLI