

Avant-Pop, prosa degenerativa, cultura delle conglomerate

Ronald Sukenick

Una volta, negli Stati Uniti, esisteva una facile distinzione fra arte e commercio.

La vita era semplice. L'artista sapeva che l'arte era arte e gli affari erano affari, e che quanto più l'arte era arte, tanto meno sarebbe stato probabile per i due incontrarsi e se fosse accaduto, salvo casi fortunati, i due probabilmente si sarebbero incontrati dopo la morte dell'artista. Gli artisti lo sapevano, i critici lo sapevano e gli accademici lo sapevano, e il grande pubblico non lo sapeva ma se l'avesse saputo non gli sarebbe importato, e se se ne fosse accorto probabilmente avrebbe preferito così perché gli suonava meglio. Il genio che muore di fame nella sua soffitta ["attic"] è un bel soggetto da teatro drammatico. Così questo è quello che chiamiamo il Periodo Attico, ovvero della soffitta, nella cultura americana.

Nel Periodo Attico, i nostri artisti – e quando dico artista intendo una categoria che può includere scrittori, musicisti, ballerini, ecc. – indossavano la povertà come un distintivo onorifico, e c'erano di quelli che quasi fecero voto di povertà come i preti. Infatti, il prete come modello, con l'indispensabile disinteresse per le cose terrene che implica un'adeguata spiritualità, aleggiava da qualche parte sullo sfondo culturale. Si trattava, naturalmente, di una spiritualità terrena, terrena in tutti gli aspetti eccetto quello degli affari. L'artista era praticamente impotente nel mondo reale, bisognoso dell'assistenza di redattori, agenti, gallerie e altri tipi di baby-sitter con i piedi per terra per

cavarsela nella vita, in teoria almeno, ma spesso anche nella pratica.

Il Periodo Attico, va detto, venne dopo l'Età delle Caverne, e fu un miglioramento, anzi un grande passo avanti. Nell'Età delle Caverne, l'artista si dichiarava ignorante, se non stupido, per evitare qualsiasi sospetto di elitismo in un contesto democratico, posa grandemente incoraggiata dalla sinistra e dal movimento populista. Il primo Cavernicolo fu naturalmente Ernest Hemingway. Sono proprio i nostri cavernicoli i più ammirati in Europa, specialmente in Francia, perché promuovono l'immagine di un'America potente ma ignorante, se non ottusa, e parallelamente di un'Europa colta e brillante. Voi siete il braccio e noi la mente. Charles Bukowski è uno degli esempi più recenti. Per un americano, l'immagine dell'Americano Stupido è considerevolmente più terrificante di quella dell'Americano Intelligente, ma possiamo capire il punto di vista europeo. In effetti un'intera generazione di americani trasse beneficio dalla rinascita dell'Età delle Caverne negli anni Sessanta nella forma del movimento Beat. Questi Cavernicoli furono un sano antidoto al Periodo Attico, perché, sebbene fossero dei geni morti di fame, non gli andava di esserlo. Erano essenzialmente dei populistici e credevano nella possibilità di un'arte popolare.

Dopo molte deviazioni, questa convinzione andò a finire nel movimento chiamato Pop Art, che spazzò via molti atteggiamenti dati per scon-

* Ronald Sukenick insegna alla University of Colorado, a Boulder, ed è autore di numerosi saggi e romanzi, tra cui i recentissimi *Doggy Bags Myperfections* e *Mosaic May*. Questo scritto è il testo di una conferenza tenuta da Ronald Sukenick a Roma nel quadro

dell'American Writer's Program promosso dall'USIS. La pubblichiamo per cortese concessione dell'autore. La traduzione è di Annamaria Di Marco.

tati durante il Periodo Attico.

Comunque, il movimento che si sviluppò a partire dai Beats sino alla Pop Art era molto diverso dal primo periodo dell'Età delle Caverne, perché questi Cavernicoli non erano istituzionali come i primi ma erano rappresentanti di una controcultura. Non potevano essere etichettati come borghesi venduti.

Erano più uomini di Cro-Magnon che uomini di Neanderthal, che è come dire che erano molto più simili a noi. Questo perché gli anni Sessanta, come viene chiamato il periodo in questione sebbene sia a cavallo fra i Sessanta e i Settanta, oltrepassarono un confine nella cultura americana dal quale non si può più tornare indietro, e quelli di noi che stanno oltre quel confine, al di là delle nostre differenze culturali, si somigliano fra loro più di quanto non potrebbero somigliare alle bande culturali che fiorirono prima degli anni Sessanta. Grazie all'Espressionismo Astratto, ai Beats e specialmente ad Allen Ginsberg, a Bob Dylan, ad Andy Warhol, a scrittori come Norman Mailer e Seymour Krim, a intellettuali come Norman Podhoretz e Irving Howe, ma grazie soprattutto all'intera generazione di Woodstock, gli Stati Uniti persero la loro verginità artistica. L'idea dominante era che l'artista poteva, e doveva, non solo riuscire nella propria arte, ma raggiungere anche fama e ricchezza. E al diavolo la soffitta. La sottile membrana che separa l'arte dal commercio fu strappata, e non importa se quella perdita di innocenza ci piaccia o no, perché non verrà più recuperata. Ci troviamo, in breve, in una nuova situazione.

Il principale fattore di questa nuova situazione è che abbiamo perso il senso di essere all'opposizione. Un tempo, negli Stati Uniti, la semplice nozione di arte era in opposizione a una schiacciante cultura del profitto. Oggi, l'arte è sostenuta da un sistema di sovvenzioni e gli artisti hanno trovato una collocazione nell'accademia e nel mondo commerciale, insieme con gli intellettuali. Può anche essere, come discuterò più oltre, che l'arte sia ancora strutturalmente in opposizione, ma in un modo che dipende molto poco dalla volontà dei singoli artisti.

Per ragioni che dipendono più dall'ingenuità

che dall'autoillusione interessata, gli accademici e gli intellettuali spesso sottovalutano due componenti dell'arte che sono cruciali nel processo di composizione. Parlo del denaro (incluso, in primo luogo, le leggi economiche dell'editoria) e della tecnologia. Non nego l'importanza della politica e dell'ideologia, ma vorrei semplicemente far notare che anch'esse si basano in larga misura sul denaro e sulla tecnologia. Questi fattori extra-letterari sono elementi di cui la teoria può tener conto, e qualche volta lo fa, ma non li considera mai variabili della composizione. C'è inoltre negli Stati Uniti una non del tutto ingiustificata cortina di ferro fra teorici e artisti creativi. Il problema della teoria dal punto di vista dell'artista è che essa tende a stabilire regole piuttosto che a leggere i testi, mentre il problema degli artisti dal punto di vista dei teorici è che sono senza regole. Non sono uno di quei Cavernicoli statunitensi che demoliscono la teoria; credo piuttosto che le guerre teoriche rendano la vita e l'arte più interessanti. Più semplicemente, è che c'è una differenza fra la filosofia e la retorica, e io sto dalla parte della retorica.

C'è una storia che fa al caso nostro: due uomini vanno da un rabbino con una controversia. Il primo sostiene che il secondo gli ha sottratto del denaro con l'inganno. Il rabbino lo ascolta e quindi gli dice: "Hai ragione". Quindi, il secondo uomo espone le proprie ragioni e il rabbino gli dice: "Hai ragione". Un terzo uomo protesta dicendo che il giudizio del rabbino secondo il quale entrambi sarebbero nel giusto è completamente impossibile. Il rabbino ci pensa su un minuto e poi dice: "Hai ragione anche tu".

La teoria, per uno scrittore creativo, è qualcosa di diverso dalla nozione di teoria generalmente accettata, così come la teoria della scrittura deve essere diversa da una teoria della lettura. La teoria, in questo senso, è una cosa molto più concreta. Ha a che fare con la produzione. Ha a che fare con le dinamiche del lettore, non con lo studio di tali dinamiche. Riguarda non tanto la costruzione di sistemi di pensiero quanto la loro demolizione, per sgombrare la strada ad altri modi di pensare, e specialmente, per quanto riguarda la narrativa, al pensare

narrativo. E il pensare narrativo è non-logico, retorico, antitetico, sofisticato, discontinuo, ironico, contraddittorio, antisistemico, inclusivo e autodistruttivo. Soprattutto, prende spunto dai dati reali della situazione culturale piuttosto che da presupposti a priori.

Il denaro è il centro di gravità del mondo culturale. Non è sempre stato così. Il denaro è una specie di poesia, come diceva Wallace Stevens, presumibilmente perché è un simbolo che rende tangibile un valore non tangibile. Ma forse, rovesciando l'equazione, l'arte è una specie di denaro che traccia e codifica i valori della cultura, proprio come fa il mercato azionario nel mondo dell'economia. La tecnologia elettronica non è stata sviluppata per gioco e neppure per il suo valore utilitaristico. È stata sviluppata dalla ricchezza per creare ricchezza. Il mondo della cultura non può ignorare la sua grande forza di attrazione, ma quando si ha a che fare con la forza di gravità, ci si trova di fronte a più opzioni. Puoi camminare o volare, puoi arrampicarti o cadere.

Il potere di attrazione della cultura condiziona inevitabilmente la narrativa, il modo in cui viene prodotta, il modo in cui viene distribuita, il modo in cui viene venduta e, cosa ancor più interessante, il modo in cui viene scritta e letta. Così è e così dovrebbe essere. La *fiction* è il genere letterario più sensibile ai cambiamenti della cultura, e questa è la vera ragione per cui continuiamo a chiamare *novel* la sua forma più importante, il romanzo. Il *novel*, al suo meglio, è sempre nuovo. E non tanto nel suo contenuto manifesto, sebbene sia anche così. Il romanziere, come l'intrattenitore, deve, per così dire, tastare il polso alla cultura.

Ma la *fiction* implica una forma di pensiero narrativo che fa parte di una specie di lingua franca del pensiero che noi tutti abbiamo in comune. I cambiamenti nella matrice storico-tecnologica della cultura devono registrare il modo in cui, formalmente parlando, raccontiamo storie se vogliamo che ci trasmettano notizie sulla nostra vita. Parlo di informazione, e la maggiore quantità di informazione che ci viene comunicata da quel genere propriamente ambiguo che chiamiamo *fiction* è la sua forma,

la quale indica immediatamente una modalità del pensiero che è il fattore determinante di tutti gli altri aspetti della storia. Un romanzo dell'Ottocento non dovrebbe e non può leggersi come un romanzo del Novecento.

Per prendere brevemente atto della situazione tecnologica, noi oggi viviamo in quella che io chiamo l'elettrosfera. La produzione dei libri è stata affiancata da una nuova tecnologia elettronica che elimina il lavoro di composizione o, piuttosto, ne fa un aspetto dell'arte dello scrittore piuttosto che il mestiere di un tecnico. I libri oggi passano sempre più direttamente dal dischetto alla stampa. Ciò significa che lo scrittore è anche il compositore, e può comporre una pagina sullo schermo elettronico secondo i suoi gusti, facendo della qualità grafica della pagina un elemento espressivo e non più inerte della narrazione. Non bisogna più procedere da destra a sinistra, da destra a sinistra, da destra a sinistra e così via, fino alla fine della pagina, come con la macchina da scrivere.

La distribuzione libraria è oggi computerizzata nelle catene di librerie e il primo, distopico risultato è che oggi l'offerta è schiava della domanda. D'altra parte, la computerizzazione può cominciare a individuare micro-comunità di lettori interessati a ciò che nel settore si chiama "prodotto non-standard". Tali micro-comunità sono sempre state essenziali a certe fasi dell'evoluzione letteraria, anche se per qualche tempo si sono perse nella ipercommercializzazione dell'industria libraria.

Micro-comunità di lettori sono inoltre cristallizzate da Internet, su cui "internettisti" con interessi e gusti affini possono scambiarsi informazioni in maniera fluida e disinteressata, liberi dal massiccio bombardamento pubblicitario della cultura del commercio che ci condiziona tutti. Gli scambi ad alta frequenza sulla rete stanno incominciando a evolversi per servire *litnetters* [utenti di reti letterarie], come Alternative-X, che è localizzata a Boulder, Colorado, ma in realtà, internettipicamente, è dovunque e in nessun luogo.

Nell'elettrosfera, la narrativa come accessorio della storia e del giornalismo è stata rimpiazzata dall'occhio morto del film e della televisione:

non c'è più ragione di immaginarsi ciò che può essere visto. Inoltre, le funzioni della narrativa sono state usurpate da generi narrativi con maggiori pretese di verità: *fiction* [romanzi verità], film dossier, *infotainment* [informazione di intrattenimento], autobiografia e biografia, prosa documentaria. D'altra parte, il linguaggio narrativo non è mai stato, nella sua essenza, un mezzo per far semplicemente vedere o per renderci più informati, ma per farci riflettere e sentire qualcosa su ciò che già vediamo e conosciamo.

Nell'elettrosfera, la ricerca di integrità narrativa attraverso il linguaggio, riarrangiando i fatti della nostra esistenza reale ma anche amplificandola, rimane il compito essenziale della *fiction*. In ciò, la tecnologia elettronica può essere d'aiuto nella raccolta di dati, nel rifinire il testo, nel rendere il mezzo più fluido; nel manipolare la messa in scena, nel rendere utilizzabili nuove integrazioni di linguaggio e altri modi di significazione (specialmente attraverso il CD-ROM); nel registrare cruda esperienza, nel rendere raggiungibili campi di esperienza fino a ora inaccessibili, specialmente attraverso i media visuali e Internet, allineando la realtà virtuale con i dati, e la narrativa con i modi in cui l'esperienza lampeggia sullo schermo della mente. Inoltre l'odierna tecnologia rivela in che misura un senso di identità che si esteriorizza sempre più (alias caratterizzazione) diventa sempre più dipendente dall'elettrosfera. Questo fascio di conseguenze tecnologiche richiede una essenzializzazione delle possibilità della *fiction*, eliminando attributi a essa estranei e che sono il risultato di accidenti storici.

La narrativa è il discorso del tempo e il pensiero narrativo è forse più potente e penetrante del pensiero logico. O forse è più potente perché è più penetrante. Tutti noi raccontiamo le nostre storie, o ce le facciamo raccontare. Così, quando nuovi modi di raccontare una storia vengono alla ribalta, è probabile che prefigurino un cambiamento significativo della coscienza. A cominciare da quella del narratore. Una volta, tanto tempo fa, ero solito prendere appunti sul taccuino, e ancora lo faccio quando voglio ottenere certi effetti, soprattutto una sensuosa relazione con la forma delle parole e i ritmi del lin-

guaggio scritto. Avevo già scoperto la componente grafica della pagina attraverso l'uso della macchina da scrivere, scoperta in realtà non molto originale in quanto prima di me la macchina da scrivere era già stata usata in questo modo da diversi scrittori, specialmente poeti. Ma un giorno iniziai a sperimentare gli effetti di una nuova invenzione, il registratore portatile, che mi permise di scoprire fruttuose connessioni con gli aspetti orali del linguaggio. Tuttora ne faccio ampio uso.

Il giorno in cui iniziai a usare il computer sapevo che avevo in qualche modo a che fare con qualcosa di completamente diverso. Lo schermo di un computer non è scrittura, è un medium. Sembra scrittura, può diventarlo, e tuttavia non lo è. Scrivere non è un medium, ma una meta. Un mezzo è invece il modo per raggiungere una meta. La scrittura è un fine, una stazione d'arrivo, è statica, fuori dal tempo (a differenza della lettura). È il carattere sulla pagina, lo spray sul muro, il graffito sulla roccia, qualcosa su qualcosa. La scrittura è connessa alla pittura in modi inattesi. Si può avere scrittura senza linguaggio, per esempio, come nell'opera di Cy Twombly. Ma lo schermo del computer non produce che impulsi elettronici. Spingi un tasto e sparisce tutto, spingine altri e cambia tutto radicalmente. Il materiale sullo schermo è in sospensione. È facilmente interattivo. La sua fondamentale qualità è transitoria e provvisoria. La conseguenza di tale qualità è di essere una grande arena per la meditazione. Il ritmo mentale che incoraggia non è "scrivi e modifica", ma "improvvisa ed elabora". Le modalità dello schermo, come il pensiero retorico e sofisticato, sono antitetico e simili, peraltro, al pensiero narrativo che, come il pensiero retorico, non è mai definitivo, ma si automodifica in continuazione. Non essendo statico, reintroduce il tempo come fattore costitutivo, favorendo così non un pensiero definitivo ma il pensare così come si evolve attraverso il tempo.

La tastiera del computer acquista qualità musicali. L'esperienza deve essere qualcosa di simile a quella di un musicista in una sala di incisione: suona e poi riascolta. Se non ti piace la rifai. O la alteri elettronicamente trafficando

con le parti. Persino la poesia concreta veniva scritta sul cemento [“concrete”]; lo schermo del computer è scritto nel vento. Cioè non è ancora scritto. Questa è una tecnologia che se utilizzata fino in fondo espanderebbe realmente la nostra capacità meditativa, di pensare e di sentire – proprio come succede con la scrittura – incoraggiando il pensiero a improvvisare sul sentimento, il sentimento a improvvisare sul pensiero, in un luogo al di fuori della mente, ma che al tempo stesso è un’estensione della mente.

In una atmosfera nella quale pubblicare è dominato dalla logica del guadagno facile delle grandi compagnie multinazionali, conosciuta anche come *blockbuster complex* [successo di cassetta], è difficile dire quali effetti questa nuova tecnologia di scrittura ha già avuto sulla *fiction*. L’atmosfera aziendale non è certo favorevole al lavoro meditativo. Ciò che si può pubblicare influenza ciò che si può scrivere e ciò che oggi si riesce a pubblicare è per lo più conseguenza di gusti prodotti dalla narrativa di cinquanta anni fa in un mondo profondamente diverso. Possiamo fare alcune preliminari generalizzazioni sullo sviluppo di una *fiction* determinata da una tecnologia dei media, piuttosto che dai risultati artistici o, quanto a questo, dai risultati economici.

Contingenza. La prosa elettromeditativa favorisce lo spirito di una narrativa che non chiede più “il senso della fine”. Risoluzioni non contingenti verrebbero percepite come falsificazioni. Siccome il romanzo non può più giungere ad alcuna conclusione, il romanzo tradizionale non è più possibile. Siamo tutti nel bel mezzo di qualcosa che assomiglia molto a un infinito racconto breve.

Conduttività. La *fiction* è divenuta un canale di raccolta di dati sugli stati della psiche. Ciò fa parte di quella esplosione di informazioni creata dalla elettrosfera che ridimensiona l’immagine dell’autore come creatore. La vastità dell’ipertesto ci rende il senso dei nostri limiti, l’informazione disponibile solo premendo un tasto è smisurata. Lo scrittore contemporaneo è più simile a uno scriba tradizionale. Molto più di prima i romanzieri si limitano a scegliere

fra opzioni di dati e a trasmetterli. Ne viene fuori anche un’enorme quantità di materiale sgradevole sotto forma di violenza, brutalità sessuale, ottusità. Quella di cui parlo, però, è una narrativa trasgressiva di tendenza, da non confondersi con lo sfruttamento di un genere di massa.

Mancanza di originalità. Oggi molti scrittori credono di essere solo un punto in cui elementi già presenti nella cultura letteraria vengono ricombinati e ripresentati in modi nuovi e interessanti. Si pensi alla *y* del *playgiarism* [plagioco] di Raymond Federman, oppure ai ritagli di Burroughs, o ai lavori di Kathy Acker. Inoltre l’originaria tecnica modernista del collage è stata sostituita con quello che si potrebbe definire mosaico del post-modernismo; la prima giustapponeva pezzetti disparati di dati per creare una nuova sinapsi di significato, la seconda usa articoli provenienti dal museo della cultura per creare nuove per quanto indeterminate combinazioni. I fantasmi della tradizione sono richiamati in modo sorprendente. Spingi “cerca” e poi “invio”!

Detestualizzazione. La sede della narrativa si trova sempre meno sulla pagina. Naturalmente subiamo l’enorme influenza del circuito delle letture d’autore e la spinta verso l’acustico. Inoltre una quantità di fattori (la televisione, Internet, il bombardamento di informazioni) ha dato origine a un nuovo modo di leggere che potremmo chiamare “pagesurfing”: ossia, non leggere mai un libro per intero a meno che non sia strettamente necessario; scorri le pagine, cerca, leggi sparpagliato, cerca le parti buone (pratica un tempo confinata alla ricerca delle pagine erotiche); usa riassunti. Il testo alla fine diviene un oggetto non necessariamente da leggersi ma che ha influenza in quanto presenza – un punto di riferimento, qualcosa su cui spettegolare, una credenziale che valorizza, una risorsa in caso di bisogno. È importante tenere *Finnegan’s Wake* sul proprio scaffale anche se non lo si è letto.

Degenerativazione. Viviamo in un’era di generi ricombinanti – essi si decompongono come spesso succede in tempi di radicali cambiamenti e si combinano in nuove forme. L’Avant-Pop usa generi di massa a fini letterari, la *fiction* sta essenzializzandosi in narrativa. Il romanzo

continua ad auto-distruggersi mano a mano che altre forme lo rimpiazzano. Ci stiamo muovendo sempre più radicalmente verso una situazione nella quale i mezzi di comunicazione – video, acustica, grafica, stampa – sono tutti basati sul sistema digitale, e il CD-ROM di fatto li combina insieme. Limitazioni di genere rigide e fisse sembrano assurde data la fluidità dell'elettrisola.

Il risultato complessivo di questi mutamenti è che il ruolo dello scrittore di romanzi nella cultura sta cambiando da fucina dell'anima a messaggero dello "Zeitgeist", fantasmatico rappresentante della tradizione ovvero defunto guaritore del frantumato culturale e delle sue conseguenze psichiche. C'è una parola che si avvicina alla descrizione di tutto questo: sciamano.

Lo sciamano tradizionale ha una qualche attinenza con lo scrittore postmoderno nell'essere una mediazione – tra il mondo dei sogni e quello della veglia, tra il mondo psichico e il cosiddetto mondo reale, tra la tradizione e la contemporaneità, tra i vivi e i morti. Come il postmoderno, lo sciamano è un potente canale di conduzione tra forze altrimenti reciprocamente incompatibili. Lo sciamano non fabbrica la coscienza come un fabbro ma agisce piuttosto da mediatore.

In una cultura consumistica lo sciamano è destinato a produrre nuove integrazioni culturali non "impacchettabili" che vanno contro la tendenza di un sistema del profitto orientato all'efficienza, reintroducendo forze di rottura che il sistema necessariamente esclude. L'artista come sciamano è quindi, spesso a dispetto delle proprie intenzioni, in una posizione di opposizione.

La prosa degenerativa è la descrizione di una nuova sintesi intergenerica di scrittura narrativa. È una modalità particolarmente compatibile con il ruolo sciamanico di continua ricombinazione dei frammenti della nostra cultura. È una cultura già a tasselli, cioè fatta di pezzi che ora stanno insieme soprattutto in forza della necessità economica. Lo sciamano postmoderno frantuma quei pezzi e li ricombina in mosaici che sono intrinsecamente più coerenti. La prosa degenerativa decompone le arbitrarie combinazioni della cultura delle conglomerate la quale,

come le nuove *ambianze* multinazionali, impone le sue condizioni alla situazione letteraria e politica.

La cultura delle conglomerate, attraverso vari mezzi, scrive il proprio copione – o lo fa scrivere – per lo sviluppo della narrativa culturale. Il compito della prosa degenerativa è di disiscrivere quel copione. Il suo linguaggio è retorico/narrativo piuttosto che logico/filosofico. Vale la pena ricordare che la retorica è il linguaggio del dibattito e del cambiamento mentre la logica è il linguaggio delle conclusioni e dei pronunciamenti.

Una manifestazione della sintesi intergenerica è il minimovimento chiamato Avant-Pop. L'Avant-Pop manipola formulazioni delle conglomerate in maniere affini alla tecnica situazionistica del *detournement*. L'Avant-Pop usa forme della letteratura del mercato di massa – nero, horror, porno eccetera – per colpirla dall'interno, e le altera in modi sovversivi, caricandole di messaggi di opposizione, diffondendole poi nella cultura come i virus nei computer.

Implicita in questa linea di sviluppo, o degenerativazione, nell'ultimo Pomo (Post-Moderno, come in Nomo Pomo) è una fase della evoluzione della narrativa che io chiamo *Interventive Fiction*, narrative d'intervento. La *Interventive Fiction* è in qualche modo affine alle idee brechtiane sul teatro. Così come la *Surfiction* ha usurpato l'ideologia del realismo, soppiantando il senso di imitazione dell'esperienza con l'idea surfictionista di aggiungere all'esperienza, così la *Interventive Fiction* sostituisce la *Surfiction* con la sua tattica di intervenire nell'esperienza. Dove la *Surfiction* era relativamente passiva e contemplativa nel suo atteggiamento verso l'esperienza rivelandosi in questo senso ancora orientata verso fini estetici, la *Interventive Fiction* è aggressivamente interattiva, cerca di influenzare il corso degli eventi, cambiando il modo di porsi, spingendo all'azione o addirittura generando essa stessa abbondanti manifestazioni pubbliche, rappresentazioni, teatro e modi di organizzazione, inclusi quelli della propria produzione e distribuzione. Il continuum di effetti nella *Interventive Fiction* va dalla meditazione

alla dimostrazione, in tutti i sensi della parola.

Nel suo saggio *Il mito e la narrativa* Calvino dice che tutta la lotta della letteratura è in effetti uno sforzo per sfuggire dai confini del linguaggio. Io aggiungerei ciò che è già implicito: lo sforzo della letteratura è muoversi costantemente oltre le definizioni di particolari realtà linguistiche per cambiare il mondo in cui viv-

iamo.