

L'America come genere letterario

Sara Antonelli

Come ricordato in quarta di copertina, il nome di questa rivista evoca uno spazio reale, un *pueblo* del Nuovo Messico, e al contempo un immaginario: "Ácoma (áh-ko-ma) [...] è il luogo abitato più antico degli Stati Uniti. [...] Quando gli spagnoli l'avvistarono credettero che fosse d'oro". Si sbagliavano: Ácoma non era Cíbola, ma una città in pietra scavata nella montagna, che talvolta, se osservata da lontano, scintillava al sole come se fosse tutta d'oro.

A giudicare dagli scaffali delle librerie italiane si direbbe, però, che il bagliore di Ácoma oggi sia più vivo che mai. Una serie di eventi, quali lo scandalo Clinton-Lewinski del 1998, l'elezione di George W. Bush del novembre del 2000 e gli attacchi aerei dell'11 settembre del 2001, hanno infatti contribuito a riaccendere l'interesse verso un paese che improvvisamente abbiamo sentito più vicino, sia politicamente sia emotivamente, spingendo molti a cercare quante più notizie e testimonianze che dessero conto degli eventi sorprendenti ed eccezionali che lì abbiamo visto accadere. A tale interesse crescente l'editoria italiana ha risposto con eccezionale rapidità. Una sola occhiata alle classifiche dei romanzi più venduti in Italia negli ultimi anni non lascia alcun dubbio a riguardo: oggi gli Stati Uniti punteggiano il nostro mercato sia con i best-seller sia con titoli più ricercati, come quelli di Philip Roth, Jonathan Franzen, Philip K. Dick, Paul Auster, Chuck Palahniuk, Don De Lillo, David Foster Wallace e Alice Sebold.¹

Paradossalmente, in un microcosmo editoriale come quello italiano – nel quale una moltitudine di marchi compete con grosse concentrazioni editoriali e dove alla proliferazione di nuovi titoli corrisponde un numero sempre più esiguo di lettori – la presenza di tanti autori americani si è accompagnata non tanto a un allargamento del canone letterario Usa (per esempio a una maggiore presenza di autori e romanzi non *wasp*), bensì a una sua cristallizzazione; la fortuna di DeLillo, di Roth e di Franzen, infatti, ha indotto gli editori a privilegiare quei titoli che senza sforzo potessero essere assimilati – talvolta con qualche forzatura – al loro stile, ai loro temi e, più in generale, alla loro capacità, *in quanto americani*, di testimoniare – e con successo – l'immaginario contemporaneo dominante.

Scendendo in dettaglio, ci accorgiamo inoltre che con il passare del tempo i gran-

* Sara Antonelli è Dottore di ricerca in Lingue e Letterature di Lingua Inglese. Ha pubblicato *Dai "Sixties" a Bush. La cultura Usa contemporanea* (2001) e *Rinascita di una nazione.*

Le scrittrici americane e la Guerra civile (2004). Fa parte del comitato di redazione di "Ácoma".

1. Diverso nei presupposti, il fenomeno è ancor più evidente nel settore della saggistica.

di editori italiani hanno riservato agli Usa non solo uno spazio nelle collane più prestigiose (è il caso di Roth, di Dick, di Pynchon...), ma soprattutto un posto di assoluta rilevanza in quelle dedicate alla nuova letteratura. Nella collana "Stile libero" (Einaudi), oppure in "Strade blu" (Mondadori), per esempio, il numero degli americani – Wallace, Palahniuk, ma anche Jeffrey Eugenides, Dave Eggers e Neil Gaiman – tende a superare quello degli italiani, degli anglofoni, dei russi ecc. (Enrico Brizzi, Valerio Evangelisti, Silvia Ballestra, Carlo Lucarelli, Zadie Smith, Viktor Pelevin e altri). Viceversa le case editrici che da più tempo privilegiano la nuova letteratura americana, come le romane Fanucci (in particolare la collana "AvantPop"), minimum fax (con "I libri di Carver" e "Sotterranei") e in misura minore Fazi, forti dell'esperienza maturata con gli scrittori Usa, hanno iniziato a circoscrivere – in modi diversi, ma sempre con abilità – il panorama variegato della nuova narrativa italiana. Nell'uno e nell'altro caso, il principio che giustifica gli accostamenti interni ai cataloghi è lo stesso che sottende la distribuzione degli equilibri in base a criteri di nazionalità: la giovinezza degli autori e dunque la loro rappresentabilità quali esponenti del nuovo.

A queste prime osservazioni si aggiunga un dato: la nascita, sempre nei settori dell'editoria (case editrici e giornali), di una nuova figura professionale, quella dell'esperto in titoli e, nella fattispecie, in titoli americani. Di solito si tratta di una persona giovane, appassionata di musica, di cinema indipendente o di arte digitale, prima ancora che di letteratura. Di buona cultura – come ovvio – questa figura presta molta attenzione alle variazioni del mercato culturale; frequenta i festival di cinema e le fiere del libro più importanti; spesso recensisce le mostre, i film e i libri più attesi. In breve, è una persona brillante e curiosa che oggi si trova a gravitare con disinvoltura attorno a linguaggi e ambienti americani perché ritenuti originali e anticipatori per definizione.

Postulare l'esistenza di un sentire comune transatlantico confidando sulla plausibilità di criteri tanto scivolosi (novità, appartenenza generazionale, originalità) è cosa ardua, ma non impossibile; la specificità del clima culturale odierno permette, infatti, di costruire delle vere e proprie tradizioni anche solo a partire dal rinvenimento di dettagli comuni – spesso assolutamente secondari – tra più testi; oppure ipotizzando legami e affinità tra testi e ideologie, tra ideologie e autori, tra autori tra loro diversi; oppure contando sull'incontestabile influenza che sempre più rivestono i paratesti e il marketing editoriale. Accanto alla scelta dei titoli, per esempio, minimum fax, Fanucci e la collana "Stile libero" contribuiscono alla composizione della tradizione transatlantica del nuovo letterario assegnando la traduzione di alcuni libri americani considerati di rottura a (giovani) scrittori italiani: si veda il caso di Tommaso Pincio che traduce Dick, di Simona Vinci che insieme a Chiara Belliti traduce William Vollmann, di Francesco Piccolo che traduce Wallace, di Francesco Pacifico che traduce Sarah Vowell ecc. Pur intervenendo sul mercato dei "classici", la casa editrice Donzelli ha invece scelto di arricchire la nuova traduzione di *Walden* (1854), di Henry David Thoreau, con un'introduzione firmata da Wu Ming 2; puntando, dunque, a stabilire corrispondenze con il clima di oggi, sia dal punto di vista politico sia generazionale. Minimum fax, infine, pare suggerire un rapporto diretto tra autori Usa e autori italiani pubblicando *Nel ter-*

ritorio del diavolo. Il mistero di scrivere (2003) di Flannery O'Connor – una vera Bibbia per chi frequenta le scuole di scrittura italiane – con una prefazione del giovanissimo Christian Raimo.²

La definizione di una rete di rapporti che ritaglia il panorama della nuova cultura letteraria italiana in base al grado di vicinanza a quella Usa prosegue anche in fase di promozione, quando molti degli autori italiani appena citati, smesse le vesti di traduttori, lettori privilegiati e discepoli, diventano recensori e – dalle pagine dei quotidiani e settimanali più diffusi – accolgono con invariabile entusiasmo i romanzi americani,³ il più delle volte in uscita per le medesime case editrici che pubblicano, o sono in procinto di pubblicare, anche i loro stessi romanzi e introduzioni, nonché le traduzioni a loro firma. Talvolta l'affratellamento tra autori è suggerito da occasioni pubbliche – quali presentazioni e dibattiti – sulla base, ipotizziamo, dell'amicizia, della reciproca ammirazione, o per il solo fatto di essere inclusi nel catalogo della stessa casa editrice, come nel caso di Nicola Lagioia e Sam Lipsyte, pubblicati entrambi da minimum fax.

È ancora presto per affermarlo con sicurezza, ma l'impressione è che gli editori, gli *scout* e i redattori, così come gli autori, i traduttori e i recensori – come s'è visto i diversi ruoli possono sovrapporsi – oggi siano impegnati a tracciare i confini di un gusto dominante dell'America che è funzionale alla costruzione della loro specifica identità di rappresentanti del "nuovo italiano". In cosa consista questo gusto autoreferenziale, quali legami intrattenga con la letteratura di riferimento e quali ricadute stia provocando sulla nostra già compromessa percezione degli Usa è oggetto delle pagine che seguono.

Per ora diremo che postulare la sua esistenza può, forse, aiutare a risolvere alcuni enigmi minori. Come quello in cui potrebbe imbattersi il lettore di *2005 dopo Cristo* (2005), romanzo firmato dal collettivo Babette Factory, ossia Nicola Lagioia, Francesco Longo, Francesco Pacifico, Christian Raimo.⁴ Ricorrendo a uno pseudonimo che accampa diritti sull'immaginario di riferimento – come già Luther Blissett, Wu Ming e Tommaso Pincio – e spinti dall'urgenza lodevole di misurarsi con l'attualità, i quattro hanno scritto una storia ambientata in Italia che ruota attorno a un complotto per uccidere il Presidente del Consiglio; ciononostante, il *jingle* che accoglie i visitatori del sito web del romanzo è – chissà perché – una canzone ame-

2. Seppure in modi diversi, questi editori, traduttori e scrittori proseguono una tradizione: ricordiamo il ruolo di Italo Calvino presso Einaudi; oppure la collana "Scrittori tradotti da scrittori", sempre Einaudi. Si ricordi, anche, il segno impresso da Carlo Fruttero e Franco Lucentini alla casa editrice Mondadori. Ma gli esempi potrebbero continuare.

3. Le voci dissonanti sono pochissime e in genere non appartengono a questo circuito ermeneutico. Si veda, per esempio, quel che ha scritto Mario Materassi in occasione dell'uscita di *Dimmi* di Mary Robison (minimum fax, Roma 2004): ben più di una semplice stroncatura. Cfr.

Mario Materassi, *E ora Mary Robison, minimalista e noiosa*, "Alias", 13 novembre 2004, p. 21.

4. Gli autori spiegano che il nome del collettivo combina le suggestioni derivanti dalla protagonista del film *Il pranzo di Babette* (1987, regia di Gabriel Axel), che generosamente offre un lauto pasto ai suoi amici, e da uno dei personaggi di *White Noise* (1985) di Don De Lillo. Cfr. Brunella Schisa, *Per far fuori Silvio ci siamo fatti in quattro*, "Il Venerdì", 9 giugno 2005, p. 105-6. La seconda parte del nome, ovviamente, rimanda a Andy Warhol, alla sua *factory* newyorchese di artisti e musicisti anticonformisti.

ricana degli anni Quaranta.⁵ Sembrerebbe un'osservazione marginale e ininfluen- te, ma, come già nel caso delle traduzioni, prefazioni e recensioni d'autore, è evi- dente che qui il paratesto (musicale) collabora al marketing del prodotto comuni- cando, per esempio, sia al libraio sia al lettore, un gusto, un sapore accattivante; op- pure stabilendo *ab initio* l'inclusione del libro in una scuola, in un'ideologia, in un territorio emotivo; o ancora suggerendo quale sia la sua migliore fruizione, spin- gendo a comprarne altri simili, oppure ad acquistare i CD.

Ciò che per *2005 dopo Cristo* può essere solo ipotizzato, si sustanzia nel caso di *Best off. Il meglio delle riviste letterarie italiane. Edizione 2005* (2005), selezione curata da Antonio Pascale della narrativa più promettente uscita in Italia nell'anno in que- stione.⁶ Viene da chiedersi, infatti, perché mai il volume porti un titolo inglese – tra l'altro più consono a un disco rock – quando le letture proposte con tanta intelli- genza sono tutte interne ai nostri confini nazionali. Non ci colpirebbe – il titolo – se per comunicare il suo scopo, ovvero mostrare cosa c'è di meglio nel sottobosco edi- toriale, non avesse bisogno dell'ennesimo richiamo a un fortunato anticonformi- smo marcato America: "best", come l'espressione *best of* che troviamo scritta sulle copertine delle raccolte di musica di successo; "off", come i teatri *off*, il cinema *off* ecc. Naturalmente, qui non si vuole lamentare l'invadenza dell'inglese ai danni del- l'italiano, ma solo rilevare la capacità di alcuni termini anglosassoni di connotare positivamente – e quindi autorevolmente, come per legittimare – il progetto del- l'antologia. Il rimando alla cultura *off* degli anni Sessanta, e dunque all'inevitabile categoria *beat*, avvicina infatti questi autori a un ambiente giovane, anticonformi- sta ancorché leggendario e dai confini flessibili: quello – per intenderci – di chi di- chiara di preferire il pulsare della vita dal basso, le zone di confine più impervie, la sperimentazione.

Iniziamo il nostro tentativo di circoscrivere le odierne capacità connotative dell'A- merica interrogandoci su due fatti in apparenza contraddittori. Il primo: i centri di irradiazione economica si stanno spostando lontano dagli Usa; il secondo: nono- stante ciò, gli operatori culturali italiani continuano a ricercare il nuovo negli Usa. Potremmo provare a risolvere il paradosso affermando che l'industria è diversa dalla cultura e che i due ambiti sono incomparabili. Ma se – come appena fatto – osserviamo la filigrana dei cataloghi italiani, se confrontiamo le diverse configura- zioni del nuovo in letteratura, ci accorgiamo che nella periferia dell'impero ci sono libri dall'inspiegabile sapore americano; soprattutto ci accorgiamo che, al pari di quel che avviene nell'industria manifatturiera (Nike, Levi's), alcuni libri che sem-

5. Si tratta di "Moon Over You", suonata dai Border Radio, un gruppo specializzato in ri- facimenti e riedizioni di "pure Americana". Il sito dedicato al romanzo consente, in realtà, di selezionare tra due *soundtracks*, quella di *de- fault* (ovvero: operazione nostalgia tramite copia) e quella acid jazz ("Flying over San José") dal sound riconducibile a quello del James Tay-

lor Quartet. In entrambi i casi è evidente che il sito si rivolge a un pubblico di intenditori: quel- li che apprezzano la musica *vintage*. Cfr. <http://www.babettefactory.com>

6. Cfr. Antonio Pascale, a cura di, *Best off. Il meglio delle riviste letterarie italiane. Edizione 2005*, minimum fax, Roma 2005.

brerebbero “Made in the Usa” risultano invece “Made in Italy”. Gli Usa, cioè, al pari delle scarpe da ginnastica, sono diventati un genere (in questo caso un genere letterario) riproducibile.

Per gli americanisti italiani – così come per i lettori non specialisti – il problema, dunque, si complica: ora non si tratta più di fare i conti con incomprensibili e talvolta assurde politiche di traduzione, né con letture deliranti, né con chi intervienne impunemente nelle maglie dei testi altrui; oggi bisogna confrontarsi con testi, nella fattispecie romanzi, che pur firmati da autori italiani e scritti in italiano, sono americani nelle trame, nei luoghi, nei personaggi e più in generale nell’alone che cercano di diffondere. Ci sono autori, cioè, che affidandosi alla loro conoscenza di questo paese, selezionano un’epoca (come fa Pincio), una temperie culturale (la cultura metal o quella punk, come fa Valerio Evangelisti), o un luogo dell’immaginario politico (Wu Ming 1)⁷ per ambientarvi storie che imitano l’America. Il più delle volte, però, si tratta di un’America rappresentata esclusivamente nei suoi aspetti più squallidi e prevedibili, quelli che più di altri rischiano di confermare le icone e i miti più semplicistici che abitualmente impieghiamo come filtro per avvicinare gli Usa: la violenza sanguinaria, le ossessioni che percorrono le menti di una sempre orribile classe media, la presenza di una tipologia di emarginati che per il solo fatto di essere dei disadattati assurgono al ruolo di protagonisti e meritano la nostra incondizionata ammirazione.

In tutto ciò, ovviamente, non c’è nulla di deprecabile. Anche gli scrittori – come chiunque altro – se possono fanno quel che vogliono e non devono chiedere l’autorizzazione di nessuno. Lascia perplessi, tuttavia, nel caso di questi autori italiani che raccolgono così tanto consenso, non solo l’appiattimento delle loro “trame americane” su (auto)rappresentazioni degli Usa tra le più scontate, quanto il loro continuo ricorso a elementi narrativi che provocano artificialmente stupore e curiosità. A sorprenderci davvero è un altro fatto: che questi autori (che sono anche recensori, traduttori e garanti di opere americane) stiano lentamente colonizzando il nostro immaginario dell’America; che anche senza volerlo siano diventati funzionali al progetto totalizzante che proprio dagli Usa diffonde un solo immaginario, uniforme e monolitico, nonché propenso ad assorbire le diverse culture mondiali in un’unica grande cultura americanizzata. Come se gli Usa – ma vale per qualunque altro paese – fossero riconducibili a una sola prevedibile rappresentazione; la stessa che si ricava anche semplicemente gettando uno sguardo distratto ai giornali e, più comodamente, ai telegiornali e alle serie televisive. Sì, perché nonostante il desiderio comprensibile di definire l’agone trans-nazionale, il più delle volte operazioni come quelle cui si è appena accennato, se osservate prestando maggiore attenzione all’orizzonte Usa di riferimento – più imitativo che postmoderno –

7. Da questo punto di vista, quanto dichiarato dall’autore a Brunella Schisa in occasione dell’uscita di *New Thing* è esemplare e, francamente, allarmante. Alla domanda “Ma da cosa è partito? Dalla musica? Dalla storia della cultura afroamericana?”, Wu Ming 1 spiega che “Na-

turalmente dalla musica, ma il mio hobby è la storia dei movimenti radicali americani dall’Ottocento a oggi, dal sindacalismo rivoluzionario di fine secolo alle Pantere Nere”. Cfr. Brunella Schisa, *Alle donne non piace il jazz, ai serial killer invece sì*, “la Repubblica”, 29 ottobre 2004.

mostrano di rifuggire qualsiasi possibilità di penetrare nel territorio della finzione se non dagli accessi abituali.

In realtà, poiché sono calati in un ambito asfittico e citazionista, quelli che oggi appaiono come i maggiori "romanzi americani" scritti da italiani raggiungono effetti – questi sì sorprendenti – esclusivamente sul piano espressivo, ovvero nella lingua. A contatto con l'inglese, infatti, il loro italiano si trasfigura. La sensazione che si avverte, in particolare leggendo Wu Ming 1 e Tommaso Pincio (che è pure traduttore e prolifico recensore di libri americani), è simile a quella che proviamo quando in televisione ci capita di vedere il volto dei doppiatori dei nostri attori preferiti: c'è qualcosa che non torna. Tuttavia, se sempre più spesso abbiamo l'impressione di leggere la versione italiana della prosa tesa e dolente di Raymond Carver; se, per esempio, Evangelisti, nella serie composta da *Metallo urlante* (1998), *Black Flag* (2002) e *Antracite* (2003) si limita a disseminare l'italiano di una manciata di parole inglesi e spagnole; se Nori prova a dare un tocco blues al primo capitolo di *Ente nazionale della cinematografia popolare* (2005); Wu Ming 1, nel recente *New Thing* (2004), compie un'operazione assolutamente radicale: l'alternanza continua di italiano e di inglese e dei loro rispettivi idioletti.⁸ In questo romanzo ci sono pagine interamente punteggiate da parole – per altro sempre segnalate in corsivo – e nomi inglesi: "mainstream" (33), "high school" (37), "soul brother" (45), "honkies" (57), "movement" (62), "Motherfucker!" (119), "pork-pie hat" (141) ecc.; oppure: "Brooklyn" (4), "Harlem" (5), "Trane" (10), "Five Spot" (12), "il Figlio di Whiteman" (15), "Lowdown Club" (24) "Strabismus" (25), "Holy Spirit and Fire Baptist Church" (44) e "Brooklynite" (60). Inoltre ci sono frasi che suonerebbero meglio se fossero completamente in inglese, come nel caso di: "Difficile ignorare il tanfo di merda, man" (12); oppure: "Nigger Lover" era l'insulto più frequente, giù in Mississippi" (32); o anche: "Digliela come va detta, fratello!" (77); altre che alternano Black English e gergo italiano, come: "– Brother, is you crazy? Se torni chissà che ti fanno! L'uomo bianco vuole il tuo culo! –" (87). Ci sono frasi, infine, che fondano la loro forza comunicativa su veri e propri vezzi, come: "Black Power" era uno slogan polemico verso i liberals che dettavano la linea al movimento, predicavano la docilità e rispondere "Sì badrone" (35); o anche: "Power to the People, compagno!" (197).

Wu Ming prova anche a misurarsi con forme dell'oralità americana molto complesse, quali "le dozens" e "il signifying" (74), ma usando l'italiano:

Sono cattivo, supercattivo
E cazzuto, baby, c-a-z-z-u-t-o
non sono Chuck con un palo piantato in culo

8. Wu Ming 1, *New Thing*, Einaudi, Torino 2004. L'impiego dell'inglese da parte degli scrittori italiani non è cosa nuova: si pensi a *Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio, oppure a *La sposa americana* di Mario Soldati. Lo spazio di un articolo non consente di tracciare un con-

fronto tra queste due generazioni di autori; è tuttavia sufficiente per rilevare la capacità dell'inglese di connotare in senso positivo l'italiano e per suggerire la portata dell'impatto che questa lingua esercita anche sull'italiano letterario di oggi.

Sono *cool* ma ho lo sguardo che cuoce i *crackers*,
scotta il collo da picchio del Figlio di Whiteman. (73)

o anche:

Tua madre fotte i negri più del Figlio di Whiteman
Corre dietro i negri più di quanto faccia il Klan
Inghiotte più negri della giungla del Vietnam
e *wham! Bam! Thank you, ma'am.* (74)

Per consentire a tutti – anche a chi non conosce l'americano, non ha familiarità con la discografia di Coltrane ("Trane") e non sa niente del Black Power – di proseguire nella lettura senza sentirsi inadeguato ancorché respinto dalle interruzioni formulate in un'altra lingua, l'autore ricorre sia al paratesto, ossia agli apparati indicati in appendice, sia alle numerose digressioni che, innestandosi nelle maglie del romanzo, intervengono nel flusso del racconto come fossero dei siparietti didattici finalizzati ad alleggerire il peso specifico dei numerosi arcani americani.

Fatta eccezione per i toponimi, i nomi propri ("Brooklyn", "Malcolm X", ecc.) e l'acronimo "Nypd" (che comprendiamo immediatamente grazie alla familiarità con la serie televisiva *NYPD*, in onda sulle reti Mediaset), Wu Ming 1 si vede spesso costretto a istruire i suoi lettori circa l'abitudine, tra i protestanti, di interpretare la Bibbia in modo figurale e, allora, spiega: "Nel caso in cui la metafora non fosse abbastanza chiara, evocando il sovrano babilonese Bradley ha indicato il lato opposto del piazzale, dove stazionavano tre vetture dell'Nypd [sic]" (46); sa anche che molti in Italia ignorano i tratti salienti del sermone afroamericano e, dunque, aggiunge: "Il reverendo Bradley, il cui stile sbraitato e carico di elettricità s'inserisce nella tradizione dei *soul jekers* battisti" (44); analogamente, parlando di "*dozens*" e "*signifying*", illustra: "Più complesso il discorso per quanto riguardo [sic] il *signifying*: come in gran parte della cultura afroamericana" (73) ecc.

Nonostante tali interventi in corso d'opera, *New Thing* conserva un'opacità volutamente incorreggibile, consapevolmente ricercata e dettata da un preciso intento politico. Wu Ming 1, infatti, scrive di aver voluto comporre "una specie di romanzo imitando un'imitazione" – il documentario e la videoinchiesta – per rifuggire lo "specifico letterario" (199). Come se per minare l'autorità dei processi storico-conoscitivi fosse sufficiente alternare vorticosamente scenari, lingue, voci e informazioni; oppure trascurare di identificare l'istanza narrativa; oppure – e qui entriamo nello specifico americano – limitarsi a riconoscere di dipanare la trama romanzesca su un orizzonte che appartiene alla sfera dell'immaginazione:

Brooklyn è un luogo della mente, paesaggio mitologico su cui ho gettato uno sguardo europeo, da straniero destinato a oscillare tra iperrealismo dei dettagli e pura invenzione traiettoriale e toponomastica. [...] La Brooklyn raccontata in *New Thing*, oltre che [...] della lettura di libri, è il risultato dell'uso massiccio di Internet e di Google" (200).

In *New Thing*, ci spiega Wu Ming 1, l'America è dissolta in uno spazio di mezzo tra due culture, ricavato dall'assemblaggio personale di frammenti linguistici, letterari, televisivi, cinematografici, musicali e digitali. Ma come potrebbe essere altrimenti, essendo questo un romanzo? In sostanza, la postfazione non aggiunge nulla a quel che già sappiamo: l'America che abbiamo appena letto è un'invenzione. Sull'autorità di questa specifica costruzione, sul peso normativo di questi specifici ingredienti, però, Wu Ming 1 non si interroga mai. Dall'inizio alla fine, mentre il Figlio di Whiteman uccide i jazzisti della "New Thing", Trane muore e il fronte di lotta si sposta da Brooklyn a Firenze, l'America – questa rappresentazione di maniera dell'America – resta l'unica certezza.

New Thing si conclude non solo dichiarando l'impossibilità di conoscere la sorte dell'oggetto dell'inchiesta – una donna bianca che frequentava gli ambienti radicali neri – ma anche con l'invito a valorizzare un metodo di indagine della realtà che includa i segni inusuali e il loro riconfigurarsi in un nuovo spazio romanzesco stridente (*new thing?*). Può bastare? Senza dubbio la polifonia di una lingua spuria riesce nell'intento di sorprendere, ma ciò non scalfisce in alcun modo l'immaginario di riferimento. Rispetto a *The Crying of Lot 49* di Thomas Pynchon a cui chiaramente si ispira nel finale, anche *New Thing* invita a riflettere sui modi in cui la finzione – compreso il documentario? –⁹ determina la nostra rappresentazione del mondo, ma si arresta proprio quando sarebbe necessario rilanciare la sfida. Per esempio, sebbene si proponga di seguire i metodi della storia orale, almeno nel modo di "interrogazione delle fonti" (199), di questa disciplina non riesce a condividere per intero i metodi e gli scopi, che sono sì quelli di scompaginare la levigatezza delle narrazioni, ma per accogliere la complessità del reale, di certo non per annullarlo. Che fine ha fatto Sonia Langmut? "Sonia è là fuori nel grande ovunque [...]. C'è chi azzarda che non sia mai esistita" (197).

New Thing rielabora in chiave antagonista uno dei tratti tipici della tradizione letteraria occidentale che, talvolta, nelle maglie larghe di un'accattivante indagine di superficie (*cherchez la femme*) ama celare processi conoscitivi di più rilevante portata. Stessa cosa accade nel più recente universo romanzesco costruito da Tommaso Pincio, *La ragazza che non era lei* (2005), nel quale una ragazza "che non era lei", appunto, perde anche i documenti e l'identità in una fantasmagoria techno-hippie che sembra replicare le vicende di Neo, il protagonista del film *The Matrix* (1999).¹⁰ Similmente, nel romanzo precedente dello stesso autore, *Un amore dell'altro mondo* (2002), la trama intreccia il quesito "Chi ha ucciso Laura Palmer?", a un'indagine riguardante l'amico immaginario dell'icona rock Kurt Cobain.¹¹ Tra Wu Ming 1 e Pincio, tuttavia, colpiscono altre corrispondenze. Anche Pincio, per esempio, sente il bisogno di ricordarci che il romanzo non è la realtà.¹² E dunque anche Pincio ha bi-

9. Cfr. Marco Bertozzi, a cura di, *L'idea documentaria*, Lindau, Torino 2003.

10. Cfr. Tommaso Pincio, *La ragazza che non era lei*, Einaudi, Torino 2005.

11. Tommaso Pincio, *Un amore dell'altro mondo*, Einaudi, Torino 2002.

12. Nel caso di Pincio, tuttavia, l'intento pedagogico si direbbe ispirato da un presupposto

sogno di una scrittura smaccatamente sganciata dal mondo, di una lingua spuria e irreale, che forse proprio per questo desidera mostrare la sua affinità con l'inglese. "All'incirca nel periodo in cui la domanda d'amore si fece viva, Homer B. Alienson immaginò di concedere un'intervista televisiva sulla sua esperienza di integrazione al sistema e su altri dettagli a tale esperienza collegati, come la sua amicizia con Kurt" (106). Siamo all'inizio del capitolo 3 di *Un amore dell'altro mondo*, un capitolo che come gli altri ha un titolo inglese, e l'impressione è di trovarsi davanti a un calco. Infatti, è come se questa frase italiana fosse il risultato di una traduzione letterale dall'inglese; come se fosse stata dilatata artificialmente con qualche preposizione di troppo, come se l'autore fosse alla ricerca della soluzione semantico-sintattica che gli consentirà di guadagnare in precisione. In breve, questo enunciato suona come una frase che ha bisogno di essere asciugata da un redattore. L'impressione sembrerebbe trovare conferma poco più avanti, davanti ad altri calchi cacofonici volutamente goffi, come: "la mente sistemata di Homer" (106), oppure: "il seriale televisivo" (163). Scorrendo *Un amore dell'altro mondo*, notiamo inoltre che dell'inglese Pincio talvolta conserva la punteggiatura, l'abbondanza di gerundi e la regola di anteporre gli aggettivi ai sostantivi; spesso, infine, ne riproduce la tendenza alla brevità e alla crasi tempestando il periodo di brevi incisi che mimano le sfumature sonore e le esitazioni dell'inglese parlato. Parlato, sì; ma dove?

Misurare l'efficacia della lingua di un autore passandola al setaccio del realismo sarebbe operazione sciocca, oltre che sterile. La lingua di cui si compone *Un amore dell'altro mondo*, d'altro canto, qui interessa per il motivo opposto: perché è di secondo grado, perché segnala che questo illusorio romanzo italiano non esisterebbe senza un testo di partenza inglese. Che poi non è un testo vero e proprio – non esiste alcun testo che Pincio abbia tradotto, né tanto meno copiato – bensì una fantasia, l'America. Lo ha spiegato lo stesso autore a Concita de Gregorio in occasione dell'uscita dell'ultimo romanzo. A lui non interessa la realtà, bensì la fuga dalla realtà: "C'è qualcosa che non va nel mondo in cui vivi, perciò sei costretto a scappare".¹³

E dove scappa un giovane scrittore italiano che evidentemente patisce l'atmosfera dell'Italia e dell'italiano televisivo di oggi? Un autore che libro dopo libro, recensione dopo recensione ("il manifesto", "Alias", "Il Venerdì"), traduzione dopo traduzione (per esempio quella in italiano di *A Scanner Darkly*, il più cupo dei romanzi scritti dal maestro della realtà simulata, Philip K. Dick) ha costruito un mondo poetico fondato sulla "non corrispondenza fra il dentro e il fuori... [sulla] sensazione di essere stranieri"¹⁴ Ma in America, ovviamente, e nell'inglese americano! Ovvero, nel paradiso della plastica per antonomasia, nel territorio a cui gli entusia-

ontologico. Nella nota riportata sul retro dell'occhiello, infatti, troviamo enunciato un sillogismo volutamente e ingenuamente paradossale: "Persone, luoghi ed eventi del presente romanzo esistono nel dominio esclusivo della finzione. Qualunque altra interpretazione è da considerarsi illusoria. La realtà non è di questo mondo".

13. Concita de Gregorio, *America primo*

amore, "la Repubblica", 20 maggio 2005, p. 43. La prima parte della frase di Pincio è una citazione da *The Matrix* (1999), il film di Adam e Larry Wachowski che esplora il tema della realtà quale prigione illusoria. *The Matrix*, una vera ossessione per l'autore, è anche il testo a cui continuamente rimanda *La ragazza che non era lei*.

14. *Ibidem*.

sti del nuovo si accostano non per interesse intrinseco – per capirci di più – bensì per vagliare per primi le modalità di rappresentazione più popolari. Naturalmente qui non vogliamo criticare il piglio non sufficientemente scientifico con cui Pincio si avvicina agli Usa, ma il ricorso al motivo della fuga – per noia o per disgusto – negli Usa, come se lì fosse veramente possibile scomparire, sganciarsi, smaterializzarsi e dimenticare.

Come Wu Ming 1, Pincio coltiva un interesse circoscritto (la “generazione X”, oppure i movimenti antagonisti, oppure la musica punk, i giovani scrittori di New York, ecc.) che, tuttavia, se adeguatamente trattato, può essere facilmente trasformato in metafora della postmodernità. Non più solo l’America, ma “questo mondo americanizzato”.¹⁵ Non che questa ipotesi sia del tutto priva di fondamento; tuttavia andrebbe formulata con maggiore accortezza ed enunciata senza trascurare le conseguenze, sia narrative sia politiche. Perché se da un lato le rappresentazioni sono tutte ingannevoli, dall’altro, il ruolo di apostoli del nuovo – svolto in passato da Fernanda Pivano – insegna pure che tra una particolare visione dell’America, o dell’intero “mondo americanizzato”, e le numerose altre visioni dell’America esistono differenze enormi. Ignorare la loro esistenza significa prestare il fianco a pericolose derive standardizzanti.¹⁶

Visto il titolo dell’intervista di Pincio a De Gregorio (“America primo amore”) si potrebbe ipotizzare che tra Pincio da un lato e Mario Soldati, Elio Vittorini e Cesare Pavese dall’altro ci siano diverse somiglianze. Questi ultimi, tuttavia, mitizzavano quel paese perché mossi dal desiderio di un rapporto col mondo che fosse più sanguigno e vibrante di vita;¹⁷ Pincio, invece, si rivolge all’America in cerca di scenari esangui e personaggi desolati, di eventi incomprensibili e di una lingua che accarezzi superfici dure e compatte, come quella di molti suoi omologhi americani. Non di Thomas Pynchon, del quale Pincio si sente in qualche modo discepolo – visto che ne ricalca arbitrariamente il nome – né di Kurt Vonnegut, Toni Morrison, Leslie Silko o Jeffrey Eugenides, bensì di Jonathan Franzen, A.M. Homes, Alice Sebold. Ovvero quegli autori che qui in Italia, a differenza dei primi, vengono immediatamente accolti dagli editori, tradotti e infine accolti con ammirazione dai giovani recensori-scrittori italiani nei modi già descritti sopra, perché considerati più rappresentativi. Rappresentativi di cosa? Di quale realtà? O meglio: di quale immaginario dell’America?

Rispetto al primo gruppo, estremamente variegato al suo interno, il secondo si presenta compatto per almeno due motivi: i temi e il linguaggio. *Le correzioni* di Jonathan Franzen (del 2001, tradotto in italiano nel 2002), *La sicurezza degli oggetti* di A. H. Homes (del 1990, tradotto in italiano nel 2001), *Amabili resti* di Alice Sebold

15. *Ibidem*.

16. Cfr. Djelal Kadir, ‘America at Large’: lo statuto attuale degli American Studies, in Donatella Izzo e Giorgio Mariani, a cura di, *America at Large. Americanistica transnazionale e nuova comparatistica*, ShaKe, Milano 2004, pp. 21-31.

17. Per rilevare le eventuali affinità tra queste due generazioni di scrittori si rimanda, tra le altre cose, alla raccolta di interviste e testimonianze *Mal d’America. Da mito a realtà*, a cura di Ugo Rubeo, Editori Riuniti, Roma 1987.

(del 2002, tradotto in italiano nello stesso anno), così come in passato i libri di David Leavitt (*Ballo di famiglia*, del 1983, tradotto in italiano nel 1986) e Jay McInerney (*Le mille luci di New York*, del 1984, tradotto in italiano nel 1986), sono ambientati in spazi urbani o suburbani, e raccontano, in tono piatto e dolente, di sofferenze e arrovellamenti privati. Scritti spesso in prima persona, in genere sono romanzi dotati di una colonna sonora nota e di un mondo di oggetti a noi riconoscibili (stessa marca di jeans, stesso cibo, bevande, serie televisive, ecc.); presentano, poi, personaggi assimilabili a giovani *liberal* dall'aria perbene, ma con qualche segreto inconfessabile, oppure una qualche tara nascosta in procinto di esplodere in tragedia. Solitamente questi personaggi hanno un buon lavoro – che tuttavia li annoia – e tanto tempo libero; vengono da famiglie spaccate e intrattengono rapporti interpersonali fallimentari. Ciò spiega, ovviamente, la disperazione esistenziale che li paralizza, le eventuali devianze, le perversioni sessuali e affettive, l'insoddisfazione, le droghe, i crimini, gli omicidi, ecc.

La lingua per raccontare questo mondo deprimente, in cui il lettore penetra come un guardone, è di tipo denotativo: registra scenari ed emozioni con una prosa diretta che vorrebbe essere compressa come quella di O'Connor, oppure essenziale come quella di Carver e simbolica come quella di Ernest Hemingway. Una scrittura in cui, a causa delle tragedie, perversioni e ossessioni che puntualizzano le diverse trame, irrompe di tanto in tanto anche uno sprazzo di follia grottesca *à la* Pynchon. Ovviamente non nello stile – ineguagliabile perché intimamente connesso alla sensibilità poetica e politica dell'autore – bensì nel dettaglio scenico: televisori sintonizzati su MTV, personaggi in costume (ultimamente si incontrano diversi supereroi protagonisti delle storie pubblicate dalla Marvel), irruzioni sanguinarie, eventi misteriosi e ovviamente tanto umorismo nero.

Tutto ciò è anche quel che si ricava dalla lettura di *Burned Children of America*, una fortunata antologia di giovani scrittori americani curata da Marco Cassini e Martina Testa nel 2001 e prontamente acquistata dall'editore Penguin Books. L'immagine di copertina, una serie di fiammiferi consumati a metà, e il titolo in inglese rimandano sia al bel racconto finale – *Incarnavazioni di bambini bruciati*, di Wallace – sia a *Gioventù bruciata*. Il suggerimento, come ovvio, è che negli Stati Uniti i genitori e più in generale l'autorità consumino le vite dei giovani virgulti, al punto di ritrovarsi con una nidiata di alienati perversi e immorali. Naturalmente questi autori e racconti rappresentano solo una parte dei "children of America". Innanzitutto quella più affine ai curatori, che nell'introduzione, una vera e propria *excusatio* intitolata *Quel che manca a questa antologia*, negano qualsivoglia criterio di selezione che non sia il loro personalissimo "gusto".¹⁸ In secondo luogo, quella che si distingue per rappresentare una messe di episodi stravaganti di vario tipo per farne una metafora del mondo. La bandella sinistra del volume, d'altro canto, promette al lettore un tale bombardamento di curiosità metafisiche che non si può fare altro che considerarle una cifra:

18. Marco Cassini e Martina Testa, a cura di, *Burned Children of America*, minimum fax, Roma 2001, p. 5.

Questo libro contiene: un ingorgo infinito, globuli rossi, centri commerciali con nomi di donna, donne con malformazioni fisiche inusitate, un numero inusitato di adolescenti [...], neonati che parlano, un cane che scrive, un pollo disteso su un prato, un uomo vestito da cane [...], un omicidio, un altro omicidio [...], denti che spuntano ovunque [...], la Gioconda, una Barbie [...].

Da questa lista si direbbe che la caratteristica irrinunciabile di un racconto americano sia la presenza di elementi surreali e dettagli assurdi, e che gli Stati Uniti siano un serbatoio di comportamenti eccentrici da cui attingere storie mai sentite prima. Ovvero, un gigantesco luna park da percorrere col piglio scanzonato dei curatori che infatti sottolineano più volte come l'operazione di selezione e compilazione dell'antologia sia stata avventurosa e divertente, e che vi si sono dedicati perché spinti dalla necessità di mostrarne al lettore italiano la novità e l'originalità.¹⁹ La convinzione che percorre il paratesto (immagini e testi di copertina, introduzione), d'altro canto, suggerisce che quello che vale la pena di accogliere dall'America deve appartenere alla categoria dello stupefacente.²⁰ A leggere la bandella da questi autori tanto fantasiosi è lecito aspettarsi di tutto, perché sono giovani, pazzzerelli e liberi di dare libero sfogo alla loro fantasia. Alla lunga, però, il ricorso insistente a malformazioni e cani che scrivono risulta prevedibile; senza contare che tali stramberie accadono solo tra le pagine di una fetta – peraltro non dominante – della letteratura che oggi viene prodotta negli Usa.

Ma i "children of America" in genere risultano appetibili nella misura in cui la loro letteratura può passare di paese in paese, di cultura in cultura, di lingua in lingua, e imporsi senza fatica tra i traduttori, i recensori e i lettori. Per scriverne e diventarne esperti, infatti, non sarebbe neppure necessario conoscere gli Usa, né la loro letteratura. Basterebbe essere dei telespettatori attenti e aver capito il funzionamento degli elementi narrativi delle serie televisive di maggior successo che si innestano con facilità in ogni altra lingua e cultura, a tutte le latitudini. Con buona pace dello "spirito del luogo" e del regionalismo a cui tanto deve la tradizione letteraria sia americana sia italiana.

Televisione e letteratura americana di massa percorrono lo stesso territorio del cinema, che infatti talvolta si ispira a questi racconti,²¹ oppure crea *ex novo* prodotti di successo con caratteristiche analoghe, come la tragedia della classe media narrata in *American Beauty* (regia di Sam Mendes, 1999); oppure idolatra Robert Rodriguez e Quentin Tarantino, due autori molto originali e capaci che, tuttavia, rifug-

19. *Che cosa manca a questa antologia*, ivi, p. 10.

20. Una convinzione ribadita in quarta di copertina, dove la scrittrice caraibica Zadie Smith garantisce la bontà della selezione sottolineando lo stesso tipo di primato e successivamente enunciando una previsione futura molto lusinghiera per il lettore: "[...] Ciò che avete qui [...] è un bel gruppo di giovani scrittori americani che sono più divertenti, più luci-

di e più eloquenti di quanto voi stessi riuscirete mai a essere [...] Voi conoscevate questi scrittori prima di chiunque altro, e un giorno tutte le persone del mondo, e tutti i loro cani, vi renderanno onore per questo", *Ibidem*.

21. Si pensi a successi recenti, come *Fight Club* (David Fincher 1991, tratto dal romanzo omonimo di Palahniuk), oppure a *The Hours* (Stephen Daldry 2002, tratto dal romanzo omonimo di Michael Cunningham).

gono il quotidiano ricorrendo a sceneggiature esemplari, a uno stile di montaggio impeccabile e a generose manciate di violenza; quest'ultima sempre più *gore* e ciononostante "chirurgica" grazie alla stilizzazione dell'ormai onnipresente linguaggio del fumetto.

Nel recensire positivamente il film del tedesco Fatih Akin *La sposa turca* (uscito negli Usa con il titolo *Head On*), Anthony Lane ha osservato che, diversamente dalla maggioranza dei film di successo che abbondano di montaggio vivace, sesso, violenza e rock'n'roll, questa cruenta storia d'amore tra due turchi di Amburgo spicca per essere una storia ben narrata.²² "[Fatih Akin]", spiega Lane, "semplicemente si rende conto che ogniqualvolta un paese ne ospita un altro, volontariamente oppure no, c'è una opportunità imperdibile – chiamatela un obbligo – per entrambe le parti, ospite e ospitato, di raccontare le loro storie: non bugie, ma proprio storie".²³ E poi, acutamente, prosegue con un paragone illuminante:

Con la sua ferocia beffarda [*La sposa turca*] è il tipo di film che Quentin Tarantino avrebbe potuto, dovuto e fatto se si fosse preso il disturbo di immischiarsi nell'esistenza reale delle altre culture e non solo nell'ambiente chiuso dei loro film. Sarebbe stato più semplice, visto che non avrebbe dovuto neppure lasciare il paese".²⁴

Asserragliato in un mondo di manie e ossessioni artistiche, il Tarantino descritto da Lane è l'epitome dell'artista postmoderno che rinuncia al quotidiano semplicemente perché, a confronto con l'effervescenza svagata della televisione, il primo risulta più noioso e pesante.²⁵ In modo analogo, i personaggi dei romanzi e di numerosi altri film, ugualmente tediati dalla realtà e dai suoi incomprensibili conflitti, si ritirano in mondi rinunciatari e privati, nella sicurezza precaria che possono fornire gli oggetti, e passano il tempo dilettandosi in giochi al massacro con la vita e i sentimenti.

Altri autori, quelli che non vogliono stupire a ogni costo, e dunque evitano i soliti adolescenti in fuga, i polli e la Barbie erotizzata, incontrano qualche difficoltà a farsi sentire, soprattutto fuori dagli Usa. La gente che va al lavoro ogni mattina, si veste da Wal-Mart, mangia hamburger e patatine, viaggia sui mezzi pubblici e talvolta perde anche la testa – ma perché rimane senza soldi, senza lavoro, senza affetti e senza casa – si presume non interessi nessuno; si presume anche che questa gente possa dare vita solo a trame noiose come le loro vite. I racconti di Sherman Alexie, allora, un autore che pure avrebbe tutte le carte in regola per apparire in un'antologia come *Burned Children of America* (è giovane abbastanza da essere contemporaneamente musicista, sceneggiatore, regista, oltre che brillante scrittore), fa-

22. Anthony Lane, *Beginnings: "Head On"*, "The New Yorker", 14 marzo 2005, pp. 145-47.

23. Id., p. 146; qui e altrove, dove non altrimenti indicato, la traduzione è sempre di chi scrive.

24. *Ibidem*.

25. Che fosse necessario uscire dalla torre d'avorio lo aveva già consigliato il maestro indiscusso ma si direbbe incompreso, della letteratura postmoderna, Thomas Pynchon, fin dal primo capitolo di *The Crying of Lot 49* (1965).

ticano a raggiungere i lettori, soprattutto in Italia. Le sue storie, narrate in romanzi, racconti, poesie e film, a cui non manca nulla per risultare gradevoli a un pubblico giovane, contengono, infatti, un elemento di troppo: la classe. Nel suo caso, cioè, il tedio e il nichilismo che pure attanagliano i diversi personaggi che vivono nelle riserve indiane del Nord-Ovest non nascono da un disgusto di maniera per il mondo soffocante delle merci, ma dalla mancanza stessa delle merci, dalla povertà materiale, dall'appartenenza a una classe di cittadini poveri ed etnici. Alexie, che pure dispiega umorismo nero in quantità massicce, ci ricorda che vivere in un luna park caleidoscopico, imbottiti di alcool di pessima qualità e di droghe varie, può anche rappresentare una via di fuga; ma solo se non si è uno degli animali chiusi in gabbia.

Qualcosa di simile accade a due autrici come Sandra Cisneros e Leslie M. Silko, entrambe postmoderne e "pop" abbastanza da poter figurare in qualsiasi contesto di nuova letteratura, addirittura quella militante. Anche per loro, tuttavia, non c'è posto tra i più fortunati "burned children of America". Cisneros, che come suggerito dal nome è una *latina*, usa una lingua che mischia l'inglese e lo spagnolo, e racconta di vite chiassose e stravaganti. Nonostante ciò, è stata pubblicata, ma con poco successo, dapprima nel 1996 da Guanda (*La casa in Mango Street*), poi, dopo lunga pausa, nel 2004 da La Nuova Frontiera (*Caramelo, o puro cuento*).²⁶ Stessa frammentazione editoriale per Silko, il cui primo romanzo, *Ceremony* (1977), è apparso in italiano per Editori Riuniti (1981, *Cerimonia*); due anni dopo l'antologia *Storyteller* (1981) è tuttavia passata a La Salamandra (1983, *Raccontare*) e, nel 1996, la raccolta *Donna Laguna* (1996) a Quattroventi. Da allora più niente. E pensare che stiamo parlando di una delle autrici più importanti degli ultimi anni e di traduzioni italiane pregevolissime, condotte con accuratezza e grande competenza. Pensare, poi, che Silko è anche autrice di un bel romanzo di formazione con tanto di parentesi italiana (*Gardens in the Dunes*, 1999), nonché di una straordinaria epopea militante, *Almanac of the Dead* (1991), il cui spirito di resistenza farebbe invidia a tutto il collettivo Wu Ming.

Noi lettori italiani, però, complice la televisione e la pigrizia di molti operatori culturali, dagli Stati Uniti siamo disposti ad accogliere solo romanzi che mettono in scena la vita decadente della classe media transnazionale e che, per questo, alla fine risultano essere scollegati da qualsiasi rappresentazione della Storia, della politica e dell'economia.²⁷ Viceversa, il romanzo che mostra di possedere una qualche consapevolezza politica – oppure quello legato a specifiche culture locali, se non a etnie diverse da quella anglosassone – il romanzo ambientato nelle periferie dei centri più noti e rappresentativi, come New York e San Francisco, quello, lo scriviamo noi. O meglio, lo scrivono Evangelisti, Wu Ming e Pincio, così come in passato contribuivano a scriverlo le traduzioni, le prefazioni e le recensioni di Fernan-

26. Fortunatamente ciò non ha impedito a *Caramelo* di diventare un successo, e neppure troppo di nicchia. Al momento in cui scriviamo, infatti, Cisneros figura tra le autrici invitate al Festival di Letteratura di Mantova 2005.

27. Cfr. Charles McGrath, *In Fiction, a Long History of Fixation on the Social Gap*, "The New York Times", 8 giugno 2005.

da Pivano. Lo scrivono, cioè, autori che rifuggono l'Italia e talvolta l'italiano (Evangelisti molto meno), e che scelgono di ambientare le loro storie di dissidenza, di scontri ideologici e di critica al capitale oltre l'Atlantico, in America. Che poi è una costruzione fatta di dischi che abbiamo sentito, di film che abbiamo visto, di libri che abbiamo letto. Un'America inventata.

La tirannia delle forme di racconto che impediscono di rappresentare la realtà in modi che non siano imitazioni di imitazioni, ovviamente, non riguarda solo il rapporto tra Italia e Stati Uniti, ma più in generale il nostro tempo. Tra i tanti che ne hanno discusso (Frederic Jameson, Hayden White, Benedict Anderson) anche il critico e romanziere David Bradley (autore di *The Chaneyville Incident*, 1981, mai tradotto in italiano) che, in occasione dell'uscita di *Malcolm X* (regia di Spike Lee, 1992), ha voluto ripercorrere la storia dei numerosi progetti falliti che hanno preceduto la realizzazione di questo film.²⁸

Il motivo di tale indagine non è affatto pretestuoso: è possibile, si chiede Bradley, che prima di Lee chiunque si sia misurato con l'*Autobiografia di Malcolm X* non sia stato in grado di scrivere niente di accettabile? Che James Baldwin, David Mamet e lo stesso Bradley abbiano fallito come fossero scrittori alle prime armi? Che siano stati tutti licenziati? La risposta, suggerisce il romanziere, non va ricercata nelle loro sceneggiature, bensì nella vita stessa di Malcolm X. Infatti, Bradley scrive: "[I produttori di Hollywood] non ci hanno licenziato perché erano sbagliate le sceneggiature. Hanno licenziato la gente perché era sbagliata la storia" (25). La vita di Malcolm X, cioè, non può essere redenta dalla struttura in tre atti del film classico americano,²⁹ perché tutto quel che vi accade capita nel modo più inappropriato e sempre nel momento meno opportuno.

Per spiegare cosa intenda – perché tratta di questioni formali, prima ancora che politiche – Bradley dapprima ricorre a un tono dottorale – citando fonti accademiche, formulando esempi, ingaggiando discussioni a distanza con autori e produttori – poi scivola in uno più colloquiale e diretto, dando così vita a una prosa ritmata, precisa e impeccabile più di quella accademica; una prosa che mantiene un rapporto originale con l'argomento trattato e che allo stesso tempo è artificio, letteratura. Non perché ricalchi il parlato meglio di altre, bensì per il desiderio di misurarsi con l'asprezza di Malcolm X, con la sua lingua, senza ricorrere a forzature e semplificazioni:

Il contenuto della storia era tutto sbagliato. Tutto sbagliato. Malcolm era una vittima del razzismo, ma stava in Michigan, mica in Mississippi. Lo sanno pure gli editori che una cosa così non funziona. [...] Malcolm ha frequentato scuole non segregate, ma alla fine era semianalfabeta perché alcuni dei suoi insegnanti erano dei bastardi

28. David Bradley, *Malcolm's Mythmaking*, "Transition", Issue 56, New Series, II, n. 2 (1992), pp. 20-47.

29. Cfr. Syd Field, *The Screenwriter's Handbook. A Workshop Approach*, Dell Publishing,

New York 1984 e Giovanni Robbiano, *La sceneggiatura cinematografica*, Carocci, Roma 2000, quest'ultimo molto utile nel dare conto delle sue possibili aperture.

razzisti che lo umiliavano in classe. Ma non si può dire, perché la base legale del movimento per i diritti civili si fonda sulla sentenza della Corte suprema *Brown vs. Board of Education*. [...] Malcolm era un negro scoppiato, brutale, drogato, buono a niente, diretto come un missile all'inferno dopo una morte violenta; ma durante il suo prevedibile soggiorno in un carcere di massima sicurezza, puoi scommetterci che si è riabilitato pure il culo – ha imparato a leggere, ha imparato a dibattere come Socrate e Cicerone e tutti quegli altri tipi greci e romani – perché ha scoperto la religione. Ma era la religione sbagliata: libro sbagliato, Dio sbagliato, diavolo sbagliato, immaginario sbagliato. Il fatto è che la storia di Malcolm non è adatta. Ci sono elementi di colore ed elementi storicamente significativi, ma non sono *gli stessi* elementi; e poi non avvengono al momento “giusto”; e spesso Malcolm si trova nel posto “sbagliato”. (25, 31)

Secondo Bradley, dunque, il racconto della vita di Malcolm X non è adatto al grande pubblico. Inoltre, prosegue, quando lo confrontiamo con altre e più canoniche vite americane – la *Autobiography* di Benjamin Franklin, oppure con le biografie dedicate a George Washington – quella di Malcolm X non è solo sbagliata nei contenuti e nella scansione; è sbagliata soprattutto perché è eccessivamente vera. Nella *Autobiografia di Malcolm X* manca, infatti, la caratteristica fondamentale dell'aneddotica: il colore; ovvero, l'ingrediente che, messo al posto giusto, contribuisce a trasformare una vita in una leggenda, in una *fiction* rappresentativa. Da ciò si deduce, quindi, che alcune stravaganze (“colorful parts”) sono utili perché convertibili in un progetto narrativo; altre meno, o per niente. Evidentemente, i polli distesi nei giardini hanno la meglio sulle stramberie che accadono nelle riserve indiane descritte da Alexie – o sugli episodi sbagliati della vita di Malcolm X – perché la precipua assurdità delle seconde sfiderebbe la tenuta dei primi proprio sul terreno della finzione.

Della difficoltà di raccontare storie non iconiche, non imitative – e più in generale della nostra capacità di vedere il mondo – almeno uno dei “giovani scrittori americani” tra quelli tradotti anche da noi, Jeffrey Eugenides, ha fatto materia di romanzo e strategia di comunicazione. In genere i recensori-scrittori italiani, che pure lo adorano, si limitano a riconoscere la qualità struggente della sua prosa (leggi: fantasie deviate e ossessioni), la sua fantasia esuberante (leggi: personaggi che si suicidano in massa, oppure ermafroditi), la sfida alla forma-romanzo (leggi: romanzo corale, oppure: *pastiche* di seicento pagine). Nessuno, però, si prende il disturbo di rilevare come fin da *The Virgin Suicides* – romanzo dal titolo perfetto per questa temperie culturale, pubblicato nel 1993 e tradotto in italiano solo nel 2000 sulla scorta del film di Sofia Coppola del 1999 – Eugenides sia riuscito a raccontare ben altri inspiegabili eventi. Pur saturando l'orizzonte romanzesco con l'ennesima trama fondata sul mistero femminile (*cherchez la femme*) moltiplicata per cinque, l'istanza narrativa – un coro di ragazzini innamorati – non riesce, infatti, a tacitare tutte le altre possibili trame.

Per esempio, il mondo borghese suburbano in cui irrompono cinque adolescenti inquiete che fanno l'amore sui tetti, si vestono come disadattate e per motivi inspiegabili si suicidano, pur così perverso e intrigante, non ottunde la mente del let-

tore più attento che in breve si accorgerà di come la realtà disegnata dai narratori-bambini sia il risultato di un'ossessione abbacinante; quella di chi, cieco e sordo, basa le proprie convinzioni su deduzioni semplicistiche e contraddittorie, su osservazioni parziali, omissioni e controsensi. Dallo sfondo di *The Virgin Suicides* emergono numerose altre stranezze – suicidi di operai, malattie degli alberi, improvvise stragi familiari, inquinamento, cappucci del Ku Klux Klan che compaiono nelle vetrine dei negozi – ma agli occhi dei ragazzini – e di chi si lascia irretire nelle loro fantasticherie – nessuna batte quella delle vergini. La favola che le riguarda, infatti, primeggia non solo perché è più romantica, ma anche perché è quella che racchiude il numero maggiore di insegnamenti: ci abitua a pensare che gli eventi accadono senza che ci sia un rapporto tra cause ed effetti, ci incoraggia ad accettare lo *status quo*, ci insegna a chiudere gli occhi e a lasciarci cullare dai sogni, ci raccomanda di scambiare la realtà per la rappresentazione e di non interrogare mai né l'uno, né l'altra.

Sia *The Virgin Suicides* sia il successivo *Middlesex* (2002) – altro titolo perfetto: è voyeuristico quanto basta per spingerci ad acquistarlo, salvo poi rivelarsi una dotta parodia dell'*Odissea*, di *Tristram Shandy*, di *Middlemarch*, nonché un complesso romanzo di emigrazione – ci parlano di un mondo talmente eccessivo che qualsivoglia iniezione artificiale dello stesso ingrediente non può che risultare gratuita, là dove non ingenua ed elementare. In entrambi i testi i lettori percorrono lo stesso microcosmo che sottende la musica di Eminem, che poi sta al confine con la città che abbiamo imparato a conoscere grazie a Michael Moore, Flint. Cioè un'area non rappresentativa in senso assoluto – come non è rappresentativa New York – ma evidentemente interessante *per se*: Detroit, in Michigan, i suoi sobborghi – addirittura alcune strade (8 Mile Road) – e le sue fabbriche automobilistiche; e poi Flint, con altre fabbriche, altri quartieri, altre storie. È lì che questi autori ci spingono a ricercare le cose strane e inspiegabili che accadono ogni giorno; non certo nelle menti scabrose degli psicopatici dall'aria per bene, o nell'ennesima replica di un ribellismo mutuato e fiaccato dal passaggio in televisione. A differenza dei tanti romanzi che sperano di catturare lo stupore del lettore con un'invasione soffocante di oggetti desueti, per esempio, Eugenides ci accoglie in realtà romanzesche dove l'inaspettato è già incastonato nel mondo. Leggiamo gli inizi dei suoi romanzi; prima *The Virgin Suicides*:

La mattina che l'ultima delle sorelle Lisbon si tolse la vita – questa volta era il turno di Mary, con i sonniferi, come Therese – i due infermieri entrarono in casa sapendo esattamente dove si trovavano il cassetto dei coltelli, il forno a gas, la trave del seminterrato a cui è possibile attaccare una corda.³⁰

Poi *Middlesex*, dove pure notiamo il richiamo a *The Adventures of Huckleberry Finn* di Mark Twain:

30. Jeffrey Eugenides, *The Virgin Suicides* (1993), Little Brown, London 1994, p. 3.

Sono nato due volte: la prima come bambina, in un giorno straordinariamente senza smog a Detroit, nel gennaio del 1960; la seconda come ragazzino, in un pronto soccorso nei pressi di Petoskey, in Michigan, nell'agosto del 1974. I lettori specializzati possono aver sentito parlare di me in un saggio del dottor. Peter Luce, "Gender Identity in 5-Alpha-Reductase Pseudohermaphrodites," pubblicato nel *Journal of Pediatric Endocrinology* nel 1975.³¹

Come si vede, in entrambi i casi il narratore catapulta i lettori in un immaginario dove l'assurdità è costitutiva e inevitabile. Tutto ciò ci stupisce – certamente – e ci scuote; ma come quando leggiamo *La metamorfosi* di Kafka: collocato all'inizio del romanzo e presentato con tono pacato, lo straordinario non è più dettaglio, ma immanenza e – come tale – può sfidare davvero la nostra immaginazione e le nostre categorie. Nei romanzi di Eugenides, cioè, l'evento incredibile viene come riconvertito e si adegua a norme, procedure e abitudini, senza che per l'autore ci sia bisogno di imporre forzature. Davanti al suo manifestarsi, d'altro canto, i rispettivi narratori non scelgono la strada della competizione – il gioco al rialzo esilarante – piuttosto accettano il suo inevitabile manifestarsi; lo accolgono – lo straordinario – come fosse ordinario e chiedono a noi lettori di fare altrettanto. Ci chiedono, in sostanza, di osservare come lettori attivi e pazienti, invitandoci a rifuggire i bagliori accecanti e il ruolo di spettatori distratti e passivi.

Davanti agli eccessi compulsivi di tanta narrativa (libri, film serie televisive) americana di oggi – troppe esplosioni di follia, troppe madri snaturate, troppi figli maniaci, troppi supereroi, troppi cani parlanti, insomma – si può ridere, piangere e provare allarme. Alla lunga, tuttavia, è molto probabile che tutto ciò finisca per annoiarci. La saturazione che Eugenides dimostra di sapere gestire con abilità, in mani più ingenuie rischia di diventare sciatteria, prevedibilità, asfissia. È per questo, forse, che gli editori italiani da qualche tempo si sono messi alla ricerca di altre appetibili configurazioni della contemporaneità. Tutto lascia prevedere, infatti, che a breve non avremo da scegliere solo tra la nuova letteratura americana e la sua mutazione italiana; presto ci saranno anche i "nuovi russi", i nuovi arabi", i "nuovi orientali" ecc. Sono dunque finiti – per la seconda volta – i tempi in cui scoprivamo l'America?³² In effetti, alcuni degli *scout* letterari più arguti sono già migrati altrove; alcuni dei più celebri divulgatori dell'America stanno già esplorando un altro continente e velocemente sono passati dal "secolo americano" al "secolo cinese".³³

31. Jeffrey Eugenides, *Middlesex*, Bloomsbury, London 2002, p. 3.

32. Cfr. Cesare Pavese, *Un negro ci parla* (1947) e *Ieri e oggi* (1947), ora in *La letteratura*

americana e altri saggi, Einaudi, Torino 1990, pp. 169-75.

33. Cfr. Federico Rampini, *Il secolo cinese*, Mondadori, Milano 2005.