Fragmentation fo the Self and the problem of dis'identity in Italian and Amercian Literatue at the end of the Century

Flaviana Zaccaria

▶ **To cite this version:**

Flaviana Zaccaria. Fragmentation fo the Self and the problem of dis'identity in Italian and Amercian Literatue at the end of the Century. Literature. Université Grenoble Alpes, 2019. Italian. NNT : 2019GREAL002 . tel-02273746

HAL Id: tel-02273746
https://theses.hal.science/tel-02273746

Submitted on 29 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Communauté
UNIVERSITÉ Grenoble Alpes

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE LA COMMUNAUTE UNIVERSITE GRENOBLE ALPES

Spécialité : **Etudes Italiennes**

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par

Flaviana ZACCARIA

Thèse dirigée par **Enzo NEPPI, Professeur, Université Grenoble Alpes**
préparée au sein du **Laboratoire Universitaires Histoire Culture(s) Italie Europe**
dans **l'École Doctorale Langues, Littérature et Sciences Humaines**

La fragmentation du Moi et le problème de la dis-identité dans la Littérature Italienne et Américaine de la fin du Siècle

Thèse soutenue publiquement le **« 11 Février 2019 »**,
devant le jury composé de :

Monsieur Enzo NEPPI
Professeur, Université Grenoble – Alpes, Directeur de thése
Madame, Silvia CONTARINI
Professeur, Université Paris-Nanterre, Rapporteur
Madame, Maria Pia DE PAULIS DALEMBERT
Professeur, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Président
Madame, Elena PIERAZZO
Professeur, Université Grenoble – Alpes, Examinateur
Monsieur Ermanno PACCAGNINI
Professeur, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Rapporteur

INDICE

Introduzione pag. 9

CAPITOLO 1: IL MONDO DI OGGI pag. 9

Da dove veniamo pag. 13

In che mondo viviamo? pag. 14

Un deciso stacco col passato pag. 16

Il terremoto degli anni Ottanta pag. 19

L'Io naufrago pag. 20

Adattamento e fluidità pag. 21

Il crollo delle basi pag. 24

La realtà dell'iper-realtà pag. 26

L'Io sgretolato e il suo specchio letterario pag. 27

Temi e partenze pag. 33

Mi vendo in cambio di un sorriso pag. 35

CAPITOLO 2: GLI ANNI OTTANTA pag. 38

1980 *ALTRI LIBERTINI*, PIER VITTORIO TONDELLI pag. 38

L'isola che non c'è pag. 40

Sulla strada pag. 42

Corpo e spirito pag. 44

Andata e ritorno pag. 46

1985 LESS THAN ZERO, BRET EASTON ELLIS pag. 48

Una vuota e nuova armatura pag. 49

I nuovi Icaro pag. 50

Libere associazioni pag. 52

Tu: un rumore di sottofondo pag. 54

Soci per sopravvivenza pag. 57

Io, uno meno di zero pag. 59

Famiglia franchising pag. 60

Un nulla che spaventa pag. 61

L'importante è andare pag. 64

Affogare o morire pag. 68

Volli, sempre volli, fortissimamente volli pag. 70

Vendesi pag. 71

Io tu o un altro pag. 72

1985, WHITE NOISE, DELILLO pag. 76

Tra l'essere e l'avere pag. 76

L'Io nell'oggetto pag. 77

L'ineluttabilità della superficie pag. 79

L'annullamento di sé pag. 82

La massa nebulosa della malattia pag. 84

Jack A. K. Gladney pag. 85

Paura di morire pag. 86

Le nuove guide generazionali pag. 90

Uomo, donna e ruoli sociali pag. 93

Il ritorno delle masse pag. 97

CAPITOLO 3. GLI ANNI NOVANTA pag. 99

1991 AMERICAN PSYCHO, BREAT ESTON ELLIS pag. 99

Un clone quasi perfetto pag. 103

Ciak, si gira pag. 106

Narciso e Baudrillard pag. 107

Stesse facce, stesse maschere pag. 112

Io e l'Altro pag. 114

Le sostanze a sostegno dell'Io pag. 115

"I think I'm losing it" pag. 118

I'm a fucking evil psychopath pag. 119

1995 FLUO, ISABELLA SANTACROCE pag. 129

La nuova Babele pag. 133

Il ritmo della vita pag. 134

Tv e dintorni pag. 134

Dimmi che marca usi e ti dirò chi sei pag. 136

Il linguaggio del corpo pag. 137

Senza famiglia pag. 138

Due personaggi, un'unica sofferenza pag. 142

La ricerca della trasgressione pag. 147

Io e gli altri pag. 148

Una vita violenta pag. 149

Innocenza Vs Vita pag. 150

CAPITOLO 4: IL 1996 pag. 153

1996, GIOVENTÙ CANNIBALE, A C. DI DANIELE BROLLI pag. 156

Caratteristiche stilistiche pag. 158

Una serata come tante pag. 162

L'amore al tempo della TV pag. 164

Ti prendo e ti butto via pag. 165

Balla con me pag. 166

Incontri sulla strada pag. 167

Cosa succede in città pag. 169

1996-1998 WOOBINDA E SUPERWOOBINDA, ALDO NOVE pag. 171

Vediamo cosa c'è in tv…….. pag. 172

L’oggetto Idea pag. 175

La Rivincita Di Morgana pag. 178

Facce da cartellone pag. 179

Il mercato dentro pag. 180

La vita attraverso un tubo catodico pag. 182

Non sono cattivo, è la società che mi disegna così pag. 184

Sono la notizia che aspettavate pag. 187

1996, DESTROY, ISABELLA SANTACROCE pag. 189

Eclettico Io, eclettica parola pag. 190

Tu, io e il mio mondo pag. 192

Cosa dicono di me pag. 194

La musica Dell’io pag. 195

La malattia del secolo pag. 195

L’altra faccia della medaglia pag. 198

Bauderlaire e la sua eredità pag. 199

Il volto esterno del dolore pag. 200

Is there anybody out there? pag. 201

Alice senza famiglia pag. 202

Toy-Boy, Toy-Girl pag. 203

Dai diamanti non nasce niente pag. 205

Nessuno escluso pag. 207

1996, FIGHT CLUB, PALANHIUK, pag. 209

Uno nessuno centomila pag. 210

La tua casa, la tua prigione pag. 211

Io solo, anzi, noi due pag. 214

Giano bifronte pag. 216

Manodopera invisibile pag. 219

Credimi, o forse no pag. 222

L'esercito delle innumerevoli scimmie pag. 222

Progetto Mahyem pag. 225

Sogno o son desto pag. 227

Ascoltami pag. 228

L'uomo senza qualità pag. 229

Il ritorno all'origine pag. 232

Orfani di padre pag. 232

Marla pag. 235

La verità nel mezzo pag. 238

CAPITOLO 5: FINE DEGLI ANNI NOVANTA pag. 240

1998, LUMINAL, SANTACROCE pag. 240

La lirica del linguaggio pag. 241

Nostalgia materna pag. 243

Vendesi in cambio di amore pag. 244

Traumi e malattie pag. 246

Violenza del mondo pag. 248

Luminal che regala sonno pag. 249

Il sonno eterno pag. 251

1999, INVISIBLE MONSTERS, PALANHIUK pag. 253

Specchio specchio delle mie brame……. pag. 255

L'io in vetrina pag. 257

Io, tu, lei pag. 262

Le spoglie della famiglia pag. 264

I want to break free pag. 267

Io, invisibile pag. 271

Cibo in pillole pag. 274

CAPITOLO 6: L'INIZIO DI UN NUOVO MILLENNIO pag. 276

2004, REVOLVER, SANTACROCE, MONDADORI pag. 276

Il suono della disillusa speranza pag. 277

Il vuoto dell'assenza pag. 278

Una forma da riempire pag. 27

Un salto nel vuoto pag. 280

L'incantesimo interrotto pag. 282

Da sola in due pag. 284

I frantumi di un sogno pag. 285

Scusi, dov'è l'uscita? pag. 286

Diagnosi e sentenza pag. 287

Uno specchio animale pag. 289

Prova numero due pag. 290

Ritenta, sarai più fortunato pag. 291

L'arresa pag. 293

2010, IMPERIAL BEDROOM, BRET EASTON ELLIS pag. 295

Tu Ieri, Io Oggi E Lui Da Sempre pag.295

Il ritorno di un vuoto pag. 297

La verità dell'uomo del sottosuolo pag. 298

Il cinema buonista pag. 299

Si fanno i conti pag. 301

L'eterno presente pag. 302

Un velo di tristezza pag. 303

So cosa hai fatto pag. 304

Un gran bel film pag. 305

A barbie girl in a plastic world pag. 307

Do ut des pag. 309

Io ho paura pag. 311

Conclusioni pag. 313

Bibliografia pag. 317

INTRODUZIONE

La scelta del tema di questo studio si sviluppa intorno ad una domanda: cosa significano questi testi? cosa cercano di dire? perché proprio con questi toni e in questo specifico periodo?

Le tematiche presentate non sono tutte nuove, quello che si presenta come innovativo e particolare è il modo e gli aspetti che vengono presi in considerazione, i quali si inseriscono in un più vasto contesto, dai confini mondiali, dove le influenze politiche e sociali si propongono su scala internazionale. Questo ha fatto si che per motivi di spazio si sia dovuta fare una scelta, focalizzando lo studio su solamente determinati testi, inquadrati nel panorama della letteratura italiana e delle sue referenze direte con quella americana.

Generalmente in tutta la letteratura di questo periodo si avverte un senso di perdita direzionale, come se non si sapesse più dove si sta andando, innalzando il senso di inquietudine e d'incertezza. La letteratura di questo periodo si mostra essere piuttosto variegata, con autori che seguono percorsi diversi per esporre la loro denuncia, guardando allo stato di fatto senza denunce che facciano scalpore. Nei testi di fine Millennio si cerca un modo per vivere o per lo meno sopravvivere, cercando vie e soluzioni diverse, analizzando diversi aspetti e focalizzando l'attenzione su diversi particolari. c'è per esempio chi si ferma a stati di fatto, come Lodoli, che con i toni drammatici di *Cani e Lupi* o *Diario di un Millennio che fugge* guarda agli "ultimi", che vivono ai margini tra umiliazioni e violenza; oppure chi, come Stefano Benni o Silvia Ballestra sdrammatizza con un forte senso di ironia, rappresentando satiricamente la società – come in *Margherita Dolcevita* – , o, come Ballestra in *La guerra degli Anto*', portando i suoi protagonisti in una ironica e leggera narrativa, in un rocambolesco viaggio alla ricerca del proprio posto nel mondo. Altri autori si soffermano su particolari sfaccettature del fenomeno, come Siti in ~~Scuola di nudo~~, in cui focalizza la narrazione sull'omosessualità ma soprattutto sull'idea della bellezza e il concetto di estetismo nel mondo postmoderno; oppure, come Eco analizza la società storicizzandola, con ad esempio *La misteriosa fiamma della Regina Moana*. In questo periodo non mancano anche autori che cominciano a riprendere tematiche che troveranno ampio spazio nei testi analizzati, si pensi ad esempio a De Carlo, in cui in testi come *Uto* o *Treno di Panna* il tema del viaggio rimane predominante, unita al senso d'incomunicabilità e della ricerca di se stessi attraverso l'incontro con l'Altro; oppure a Veronesi, che con *gli Sfiorati* e *Caos Calmo* guarda all'insoddisfazione esistenziale dell'individuo.

Molti di questi autori guardano ai giovani, benché essi non si presentino come l'unica generazione rappresentata, in diverse occasioni si guarda infatti anche alle generazioni più grandi, andando a guardare come queste si siano adattate o meno ai cambiamenti della società contemporanea.

Nonostante questi autori citati siano rimasti fuori da questo studio, il motivo non riguarda le tematiche affrontate nel loro testi – la corporeità ad esempio è tema centrale sia in Siti che in Santacroce -, quanto invece nelle modalità di espressione del testo, lasciando quindi un dialogo aperto tra i tutti i testi del periodo; tale dialogo si apre anche alle opere d'oltre oceano, specificatamente con la letteratura americana. Questa si presenta ancora più vasta e variegata della letteratura italiana, e comincia fin dagli anni precedenti ad occuparsi del sociale nelle sue diverse forme, definendosi in diversi filoni, come ad esempio la letteratura femminista, o afro-americana, o ancora ebraica.

Tra i testi della letteratura americana si sono scelti di prendere in esame in questo testo i testi più estremi, eco della letteratura dell'estremo italiana studiata, nonché testi che vengono chiaramente richiamati all'interno dei testi italiani; troviamo quindi Breat Eston Ellis, conosciuto sia da Tondelli che dalla Santacroce, Palanhiuk, i cui testi e film da essi tratti divengono famosi anche in Italia, oppure DeLillo, uno dei massimi esponenti della letteratura americana del periodo. Questi, in particolare Ellis, contribuisce a portare in Italia il genere pulp, genere di scrittura estremo finora minore in Italia, creando in questo senso un fenomeno che non trova precedenti in Italia ne posteriori.

Nella letteratura italiana degli anni presi in considerazione si assiste ad un ampliamento della gamma di influenze, oltre infatti alla letteratura oltroceanica, entra anche la TV, internet, nonché forme di genere più basso, come i fumetti, la musica e il cinema, il tutto aiutato dal fenomeno della globalizzazione, che abbatte i confini per creare una rete e uno scambio d'informazioni globale.

In questo studio vengono presi ed analizzati i testi piuttosto che gli scrittori, lasciando che siano i testi a parlare, adottando una metodologia più vicina a quella narratologica sebbene di essa non ne vengano seguiti gli schemi e le metodologie d'indagine. In questo studio, l'autore e la sua voce, non sia completamente sparito, rimane comunque sullo sfondo, prendendo parola solo occasionalmente e sempre attraverso la voce narrante, lasciando e guardando quindi all'opera

singola invece che all'intera produzione e poetica dello scrittore[1]. Questo anche perché dopo questo periodo particolare, in cui le opere sembrano dialogare da sole, e nascere come se necessarie, esulano spesso dalla produzione successiva degli stessi autori, rimanendo come isole a se stanti: Nove ad esempio dopo la parentesi cannibale si volge più verso il sociale, addolcendo i toni e ritornando piuttosto sul fattuale, come ad esempio in Mi chiamo Roberta, o L'ultima balena morta della Lombardia, per poi tornare brevemente sui temi cannibali con La vita oscena; Isabella Santacroce invece, senza lasciare il surreale, sposta la sua attenzione su giochi di stile letterari, utilizzando generi completamente diversi (dalla fiaba di *Lulù Delacroix*, al fumetto di *Dark Demonia* o all'inversione al femminile delle opere di De Sade con *V.M.18*).

Lo stesso non si può dire invece per gli autori americani, i quali sono rimasti più legati al genere e alle tematiche dei testi presi in considerazione: Ellis rimane sulla stessa onda, chiudendo tra l'altro nel 2010 con un testo che sembra chiudere il circolo riprendendo il suo testo di esordio; similmente Palanhiuk rimane su generi e tematiche molto simili, con *Damned* in cui ironia e surrealismo di uniscono in un grottesco inferno. Nello stesso modo DeLillo continua la sua analisi più seria e approfondita, quasi filosofica della società, prendendo a volte spunti dal reale come nel caso di Libra.

È proprio per la caratteristica del fenomeno, delimitato non da una poetica quanto da una particolare situazione storica e sociologica, che si è preferito guardare ai testi in ordine cronologico, tentando di ricreare e mostrare il fenomeno nella sua genesi per seguirlo poi nella sua acme fino alla sua conclusione, analizzando le similitudini e le differenze tematiche all'interno dei testi e la loro eventuale evoluzione nel corso di questi due decenni.

Tirando le somme la società rimane il punto focale di tutta la letteratura del periodo, e soprattutto quella presa in analisi, mostrando le forti influenze che essa ha sulla struttura identitaria dell'individuo e sulla sua vita. A leggere i testi la visione della società non sembra essere delle più ottimiste e positive, ma, alla fine, è proprio tutto sbagliato? no, mai nulla – o quasi – è tutto sbagliato. Piuttosto quello che sembrano dirci questi autori – o meglio dalle opere -, è che non è la

[1] Per lo stesso motivo, nonostante l'importanza della contestualizzazione dei testi e della ricezione del pubblico e della critica, non è stato possibile, per problemi logistici quanto di tempi, incontrare personalmente gli autori, affidando parte dell'analisi non solamente ai testi di critici letterari, ma anche a articoli ed interviste rilasciate su giornali, e, dove possibile, come nel caso dei Giovani Cannibali, leggendo i dialoghi aperti che i vari autori hanno intrecciato tra loro e le interviste giocose rilasciate uno all'altro, occasioni in cui si può notare più un piacere di gioco letterario e di ironica satira verso la critica acclamata che una vera e propria opposizione tra gli autori stessi.

globalizzazione, le rivoluzioni e i cambiamenti in sé la radice del problema, quanto il *come* questi cambiamenti sono avvenuti e con quali conseguenze, come la rapidità e il non controllo del cambiamento, il suo non tenere in considerazione l'Uomo e i suoi bisogni, abbiano contribuito al declino e alla frammentazione dell'Io. La sparizione dell'Uomo è il vero problema, e i testi presi in considerazione, a mio avviso, ben mostrano proprio come questa "sparizione", la frammentazione in potenziali infinite sfaccettature e in "cose" che lo privano, infine, di ogni importanza.

CAPITOLO 1: IL MONDO DI OGGI

We are still going, but we no longer know where;
we cannot be sure whether we move
in a straight line or run in a circle.
Bauman, Life in fragment

Da dove veniamo: All'inizio del Novecento grandi trasformazioni sociali e grandi rivoluzioni culturali e filosofiche cambiarono per sempre la Storia, e con essa la letteratura, dando vita a personaggi e filosofie che hanno segnato per decenni il corso di pensiero e i canoni letterari. In quel periodo infatti, sulla scia di testi e pensieri di filosofi quali Nietzsche, Heidegger e successivamente Sarte, la letteratura si rivolge a temi esistenzialistici ed introspettivi, guardando alla Storia, alla società e alla sua interrelazione con la vita dell'individuo, andando a scandagliare e a denunciare mal d'animo e la difficoltà di relazione con una società in rapida crescita e cambiamento. nell'inizio del secolo cominciano ad emergere personaggi a tutto tondo, andandone a rappresentare un inconscio e una psicologia complessa ed articolata, mostrando di fato una frammentazione dell'Io e dell'Essere all'interno della società e dei suoi ruoli. Quella di allora era comunque una società regolamentata, ancora saldata su infrastrutture e strutture relazionali fisse e fondamentali che regolavano il fragile equilibrio tra sfera pubblica e privata, donando ad ogni maschera, ad ogni ruolo, un preciso compito e soprattutto una precisa funzione, in qualche modo alleggerendo il suo peso sull'individuo e mantenendone in ogni caso una, seppur labile, identità. la fragilità di questo equilibrio e le conseguenze della coercizione imposta dalle regole sociali divenne argomento di analisi della grande letteratura del tempo, che attraverso testi e personaggi di scrittori quali Dostoevskij, Mann, Kafka, Pirandello – solamente per citarne alcuni -, denunciano la decadenza e l'indebolimento dell'animo umano, il quale comincia a risentire delle imposizioni iniziando ad ammalarsi di quel male indefinito, forse indefinibile, e fatale chiamato il mal di vivere, arrivando a spostare l'accento dalla malattia dell'individuo alla malattia della società, i cui sintomi, ancora quasi impercettibili, rimasero visibili solamente agli occhi dei più sensibili scrittori, rivelandosi lentamente nel corso del secolo, portando con se ulteriori cambiamenti, modificando radicalmente la società tra Era della Modernità e della Postmodernità.

In che mondo viviamo?

Definire un periodo storico, un movimento culturale, non è cosa semplice, anzi, sono molti gli storici, gli storiografi, e con loro i critici letterari, convinti che sia un'operazione riduttiva ed infine impossibile. In generale comunque si è sempre riusciti, con più o meno critiche, a prendere un evento o un fatto di alta rilevanza storica come pietra di confine, seppur labile, di un determinato periodo. Stessa cosa è possibile dirla per l'epoca contemporanea, alla quale sono stati attribuiti molti nomi: post-industriale, società del consumo, società dei mass media, alto modernismo e postmodernismo, ed è quest'ultimo che si è infine radicalizzato, imponendosi sugli altri e assorbendo, in qualche modo, le altre definizioni. Come mai in questo caso, diversamente dagli altri, il dibattito non si è fermato sulla data ma ha investito anche la definizione? La risposta a tale quesito risiede nella natura stessa delle caratteristiche della società di oggi, la quale affonda le sue radici negli anni Settanta - Ottanta.

Le definizioni di postmoderno sono molte; il concetto stesso di postmodernismo, nato all'inizio negli anni Novanta per indicare innovazioni nell'architettura, è stato poi traslato ed usato ad indicare una nuova realtà storica, culturale e letteraria[2]. Precedentemente, solo in pochissime eccezioni una definizione artistica, un'etichetta nata dall'arte e tesa a indicare i movimenti culturali, si era resa capace di rappresentare anche un'epoca, si pensi al Rinascimento, al Romanticismo o al Modernismo – quest'ultimo per lo meno nel mondo anglosassone -, ma per il resto erano rimaste separate: l'Avanguardia, il Barocco, l'Impressionismo certo trovano basi e spiegazioni all'interno della società, ma mancano di quella quasi completa sovrapponibilità; mai le caratteristiche erano tanto comuni all'ambiente artistico e a quello sociale. In questo caso invece il termine postmodernismo si amplia fino a tentare di racchiudere una nuova realtà storico-culturale.

Jameson afferma che i tratti del postmodernismo, almeno nell'arte, sono eterogenei e non tutti innovativi: al suo interno trovano spazio elementi provenienti dal passato da sempre ritenuti contrari alle norme morali vigenti ma che ora, in questo momento storico, sono divenuti parte essenziale della cultura occidentale, capaci di indicare i tratti caratteristici di un'epoca[3]; egli

[2] Cfr Jansen M, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2002.

[3] Gli stessi Nietzsche e Heiddegger hanno parlato della società moderna riconoscendo già in essa caratteristiche che si svilupperanno in pieno solo successivamente. Cfr a tal riguardo Benhaib Seyla, 'Epistemologies of Postmodernism: a

definisce il postmodernismo “the cultural logic of late, or consumer, capitalism”, definizione in cui si nota fortemente la componente consumistica che porta verso l’estetizzazione estrema della vita, la trasformazione della realtà in immagini, la frammentazione del tempo e del soggetto stesso[4], con consequenziale de-umanizzazione del soggetto, e una decisa distruzione delle tradizioni. In questo periodo si fanno così strada tutti i particolarismi, e l’individuo con la sua singolarità prende il sopravvento sulle grandi narrazioni comunitarie tradizionali[5]. Come affermano anche altri teorici del postmodernismo, la frammentazione può a ben diritto essere considerata il tratto decisivo e più qualificante del postmodernismo, dove il disordine vince sull’ordine, il particolare sull’universale, il sincretico sull’olistico, la cultura popolare su quella definita “alta” e così via[6]; in altre parole, come chiosa sapientemente Lyotard, il linguaggio ha sostituito la coscienza, spostando il *focus* dal soggetto epistemico, al suo pubblico[7].

---

rejoinder to Jean-François Lyotard’, *New German Critique n.3. Modernism and Postmodernism* (Autumn 1984), pp. 103-126.

[4] «Postmodernism is what you have when the modernization process is complete and nature is gone for good. It is a more fully human world than the older one, but one in which "culture" has become a veritable "second nature." Indeed, what happened to culture may well be one of the more important clues for tracking the postmodern: an immense dilation of its sphere (the sphere of commodities), an immense and historically original acculturation of the Real, a quantum leap in what Benjamin still called the "aestheticization" of reality» («Quel che è avvenuto alla cultura può forse essere una delle tracce più consistenti per scoprire il postmoderno: un’immensa dilatazione della sua sfera (la sfera delle merci), un’immensa e storicamente originale acculturazione del Reale, un salto quantico in quella che Benjamin ancora chiamava l’”estetizzazione della realtà”», trad. mia), Jameson, *Postmodernism Or The Cultural Logic Of Late Capitalism,* Verso, London, New York, 1991, pag X. In questo studio le traduzioni sono prevalentemente fatte personalmente per diverse ragioni, talvolta logistiche, altre volte, come nei casi di articoli, per mancanza di traduzione dalla lingua originale.

[5] «The postmodernism have in fact being fascinated precisely by this whole ‘degraded’ landscape of schlock an kitsch, of TV series and Readers’ Digest culture, of advertising and motels, of the late show and the grade-B Hollywood film of so-called paraliterature with its airport paperback categories of the gothic and the romance, the popular biography, the murder mystery and science-fiction or fantasy novel: materials they no longer simply “quote”, as a Joyce or a Mahler might have done, but in corporate into their very substance», Jameson, *ibid*. pag. 483. (“il postmoderno è infatti stato affascinato da questo panorama intero e ‘degradato’ di spazzatura e kitsch delle serie TV e della cultura da Reader’s Digest, di pubblicità e alberghi, di programmi della notte e film hollywoodiani di serie B, alla cosiddetta paraletteratura con le sue sottocategorie di gotico e romanzesco, alle biografie popolari, dei libri gialli, della fantascienza e dei romanzi di fantasia: tutti materiali che non si limitano semplicmente a “citare”, come avrebbero potuto fare Joyce o Mahler, ma che incorporano nella loro stessa sostanza”, trad. mia). Vero è che a questo fenomeno si contrappone una produzione che attraverso le narrazioni nostalgiche, cercano di ritessere un tessuto comunitario ormai estinto, le quali però mostrano delle pecche ideologiche, in quanto si trovano ad essere in contraddizione con gli sviluppi sociali e le situazioni sociopolitiche ormai inadatte a contenere ed a mettere in pratica modelli ideologici comunitari così come pensati e teorizzati negli inizi del secolo scorso. Esse vanno inoltre a scontrarsi in modo più o meno evidente contro l’individualismo e la visione personale, alterando e rendendo fluide le stesse narrazioni. Si può comunque già trovare qualche sporadica eccezione, come ad esempio la narrazione femminista o post-coloniale - quest’ultima resa ancora più complessa dalla situazione *dell’inbetween* di Bhabha, narrazioni in cui si comincia a trovare la ricerca di una nuova identità e di nuove comunità, senza però che esse abbiano ancora quelle forme strutturate che hanno poi acquisito all’inizio del nuovo millennio.

[6] Cfr. Featherson Mike, *Undoing Culture, Globalization, Postmodernism and Identity*, SAGE, London, 1995.

[7] Sotto il termine postmoderno si racchiudono realtà sociali e testi molto diversi, difficili da rappresentare e da riunire in un’unica ed univoca definizione. All’interno di questo studio il termine postmoderno viene utilizzato nella sua

Un deciso stacco col passato

La società a cui fa riferimento Lyotard, e soprattutto Jameson, è quella degli anni Ottanta-Novanta, figlia di una rivoluzione culturale e sociale che muove i suoi primi passi nel *boom* economico del secondo dopoguerra[8]. Come scrive Hobsbawm, in quegli anni si assiste ad una rapida crescita economica che travolge anche il sistema culturale e sociale, ciò che accade è un cambiamento radicale che comprende non solo una trasformazione del sistema di produzione ma anche dell'idea stessa del lavoro e dell'etica del lavoro[9]. Negli anni successivi alla guerra inoltre, in particolare negli anni Cinquanta e Sessanta, il *boom* economico cementò ed estetizzò la trasformazione della società verso un capitalismo sempre più liberale ed internazionale, che portò ad un aumento dell'impiego e ad un consequenziale miglioramento delle condizioni di vita delle classi operaie. Questo miglioramento comportò a sua volta una riduzione dell'idea della collettività e della nazione così come concepita negli anni precedenti: «la prosperità e la privatizzazione spezzarono ciò che la povertà e la collettività nei luoghi pubblici avevano minato»[10], spostandosi verso un accumulo dei beni finora considerati di lusso da parte di strati più ampi di popolazione e

---

accezione più vicina a Jameson, ovvero legata, da un punto di vista sociale, alla schizofrenia della vita e dell'individuo; da un punto di vista letterario invece il termine postmoderno viene utilizzato soprattutto in relazione all'ecletticità e sincretismo degli stili, dei generi e dall'uso particolare della lingua; tali usi e definizioni non sono da considerarsi omni-comprensivi, il termine postmoderno, come qualsoasi altra etichetta epocale, copre molte e diverse altre realtà letterarie come sociologiche, facendo si che il suo uso all'interno del testo possa risultare riduttivo e parziale.

[8] Cfr Ceserani Remo, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997, pag. 10.

[9] Nell'epoca fordista la dignificazione dell'uomo, almeno nella società occidentale, era legata non tanto alla tipologia del lavoro, quanto all'idea stessa del lavorare. Come spiega Bauman in *Work, consumerism and the new poor* (Open University Press, Berkshire, United Kingdom, 1998) nel periodo poco precedente l'industrializzazione esisteva un'etica del lavoro che definiva l'uomo in quanto "uomo" e il suo ruolo nella società, identificandolo: «The work a man performer supplied is livehood, but the *kind* of work performer defined the standing a man could reasonably hope […] in that imagined totality called "society"» ("il lavoro eseguito da un uomo era la sua fonte di sussistenza, ma il tipo di lavoro eseguito era quello che definiva l'uomo e la sua posizione nella totalità immaginaria della società") (Hobsbawm E. J., *Il Secolo breve: 1914-1991*, Rizzoli, Torino, 2014, pag. 361); il lavoro diveniva quindi la risorsa principale di autostima o incertezza, onore o vergogna. In quel periodo il non lavoro era visto come un peccato, come una dichiarazione della "non voglia" di fare qualcosa per sé e per la società, e l'idea stessa di non essere "fit to work" era considerata una condanna, in quanto emarginava gli uomini. Si riprende in questo senso l'idea del XVII e XVIII secolo che, come riporta Focault, vede nei poveri – così come nei folli -, coloro che rifiutano l'ordine sociale e morale, elementi che turbano "il buon ordine dello spazio sociale", individui quindi da rinchiudere ed emarginare, in quanto il lavoro è ciò che definisce l'uomo e il suo rapporto con i suoi pari, con cui egli si paragona e si orienta, con cui stabilisce rapporti di uguaglianza, superiorità o inferiorità, che stabilisce a chi egli deve rispetto e da chi lo deve richiedere, facendo sì che il luogo di lavoro e il suo *fare* divengano il luogo principale di integrazione sociale.

[10] Hobsbawm Eric J., *In secolo breve 1914/1991*, op. cit., pag. 361. Nelle sue analisi del secolo XIX, alcuni storici, come ad esempio Guillermo Almeyra, sebbene non si oppongano all'analisi di Hobsbawm, sottolineano la mancanza di approfondimenti e di analisi relative ad alcuni aspetti (come ad esempio la decolonizzazione e la storia dei paesi dell'America del Sud) attribuendo il motivo di tali lacune alla sua appartenenza al partito comunista e al suo marcato eurocentrismo. La scelta di utilizzare Hobsbawm come base sociologica alla tesi deriva non solo dalla compenetrazione e reciproco supporto tra le sue analisi e quelle dei sociologi presi in considerazione, ma anche da un approfondimento di tali analisi e una conseguente accettazione delle stesse. Allo stesso modo e per lo stesso motivo vengono utilizzati autori come Jameson, Buman, Lyotard e Baudrillard per la loro rilevanza all'interno del panorama culturale e la vasta accetazione delle loro teorie ed analisi.

riducendo le distanze tra la classe borghese più abbiente e la classe operaia specializzata[11]. Similmente negli anni Sessanta si assiste ad un cambiamento culturale non indifferente che si accompagna di pari passo ai cambiamenti economici. Comincia ad esempio a mutare il ruolo della donna: in casa come all'interno della società[12] prende il via un processo di emancipazione e di soggettivazione che negli anni Novanta arriverà alla sua estremizzazione, con serie conseguenze su un sistema famiglia che proprio in quegli anni comincia ad evolversi e trasformarsi, grazie anche alle leggi sul divorzio, la legge sull'aborto e la prosperità[13].

La rivoluzione culturale investe in particolar modo le nuove generazioni ed è caratterizzata da un modello di vita trasgressivo e ribelle (non a caso il modello dell'eroe negli anni Cinquanta e Sessanta era costituito da personaggi quali James Dean, Janis Joplin, Jimy Hendrix, tutti morti precocemente) nonché da una piena consapevolezza di sé come individui all'apice dello sviluppo umano, idea questa supportata da una società che li riconosce come soggetti autonomi, ma soprattutto quali nuovi e più importanti target del consumo[14], sintetizzato dallo slogan "tutto e subito": il più chiaro esempio della cultura che si stava imponendo[15]. Questo tipo di ideologia comincia ad espandersi ed a prendere piede portando come conseguenza nei decenni a seguire un'estremizzazione dell'individualismo che sfocia nella distruzione completa di ogni forma di comunità e di legame comunitario, con un capovolgimento dei modelli comportamentali. In altre parole la società viene a cadere, ormai soppiantata dall'individuo[16]; nello stesso tempo comincia a limitarsi anche qualsiasi forma di solidarietà sociale in nome di un nuovo individualismo e di un

[11] Questo miglioramento delle condizioni di vita, insieme alla forte urbanizzazione ed ad una maggiore disponibilità di capitale portò ad un aumento del consumo ed a un cambiamento del target primario del mercato: questi divengono soprattutto le donne e i giovani, con conseguente rapida crescita del settore terziario e delle industrie di moda e di cosmetica, a tal proposito cfr. Hobsbawm, *ibid*. pag. 362.

[12] L'apertura del mercato del lavoro alla donna assunse una carica ideologica molto importante di libertà e d'indipendenza, donandole una nuova dignità come individuo.

[13] Cominciano in questi anni a sorgere le cosiddette famiglie mononucleari, formate da madri single e da individui che vivono da soli.

[14] Attraverso la velocità di sviluppo delle tecnologie le nuove generazioni potevano vantare un notevole vantaggio sulle vecchie generazioni; a tal proposito Cfr. Hobsbawm, *ibid*. pag. 384.

[15] Tale richiesta e ribellione verso il passato si manifesta attraverso una nuova cultura demotica e antinomiana, soprattutto riguardo la libertà personale, la quale trova le sue semplificazioni più ovvie nella rottura con le regole attraverso l'uso di droghe e la promiscuità sessuale. Non bisogna però pensare che questa natura antinomistica fosse fine a se stessa, essa nascondeva il desiderio di un'affermazione ed autoaffermazione dei propri desideri che assurgono allo statuto di diritto: «ognuno doveva "fare quello che gli pareva", con il minimo di costrizione esterna» (Hobsbawm, *ibid*. pag. 388) rifiutando l'ordine sociale stabilito «in nome dell'autonomia illimitata del desiderio individuale» (*idem)* ora legittimato non più dall'etica ma dal fatto di essere condiviso da numerose masse.

[16] Hobsbawm *ibid*. Pag. 396.

egoismo fondato sull'idea di un'illimitata libertà individuale[17]. Tutto ciò ha fatto si che, come scrive Hobsbawm, «la capacità dei vecchi codici morali di strutturare la vita umana svanì del tutto. Essi si ridussero semplicemente ad espressioni di preferenze individuali e alla pretesa che la legge dovesse riconoscere la supremazia di queste preferenze. L'incertezza e l'imprevedibilità si fecero incombenti. L'ago della bussola non segnava più il nord e le mappe divennero inutili»[18].

La crisi economica degli anni Ottanta aprì il varco ad una sempre maggior astrazione del capitalismo neoliberale, il quale cambiò radicalmente l'etica del lavoro sostituendola con la logica del massimo profitto immediato e della gratificazione individuale. In altre parole, l'etica venne sostituita da quello che Bauman chiama il Sogno Americano, ovvero dal desiderio di divenire ricchi e indipendenti, senza dover più lavorare per altri[19]. Questo *trend* ebbe campo fertile in una società consumistica che sempre più trovava le sue gratificazioni negli oggetti simbolo di prosperità, spostando quindi l'attenzione sul denaro, mezzo che permetteva di poter acquistare gli oggetti *cult* o di avere accesso ad un determinato stile di vita. Come scrive Bauman: «does not count the "better" but the "more"»[20].

Il senso di comunità mancante, unito alla disgregazione della famiglia e alla rivoluzione culturale, piantò il seme che fiorì in tutte le sue disastrose conseguenze negli anni Ottanta e Novanta, quando cioè la crisi economica "svelò gli altarini" e gli effetti di questo nuovo sistema. Con la fine dell'espansione economica e l'entrata in una nuova depressione, si cominciarono ad inasprire i rapporti tra le varie fasce sociali, con ripercussioni maggiori nei confronti di coloro che dovevano ricorrere all'assistenza sociale (significativo in questo periodo è il ritorno in massa dei mendicanti e dei senza tetto[21], fenomeno che si protrasse fino agli inizi degli anni Novanta). Come nota infatti ancora Hobsbawm, torna la distinzione tra il povero "per bene", ovvero che lavora sodo senza

[17] Questi cambiamenti comportano una visione e una strutturazione completamente diversa della società, i suoi membri si trovano a dover basare la loro vita e la loro identità su strutture del tutto nuove, o, per meglio dire, *senza* le strutture che gli hanno fatto da riferimento fino ad allora, lasciando un vuoto che si colma pian piano di incertezza.
[18] Hobsbawm *Il secolo breve 1914/1991,* op. cit., pag. 398.
[19] Cfr. Alexander Peter, Dowson Marcelle C., Ichharam Meera, editori, *Globalization and new identity, a view from the middle*, Jacana Media, Johannesburg 2006, pag. 18.
[20] Bauman Z., *Work, consumerism and the new poor*, op. cit., pag. 22.
[21] Ritorna così il termine "sottoclasse" che, come spiega lo storico, «era composta di persone che, nelle società avanzate dopo la fine del pieno impiego, non riuscivano a guadagnarsi da vivere per sé e per le proprie famiglie […]. Proprio la parola "sottoclasse" […] implicava un'esclusione dalla società "normale"» (Hobsbawm *Il secolo breve 1914/1991*, op. cit., pag. 400) e la loro emarginazione nei quartieri popolari, trasformati in ghetti e abitati da individui soli, senza neanche il sostegno della comunità e dei parenti. In questi anni divengono evidenti le crepe e le mancanze della nuova società consumistica e neoliberale, che aveva reso ancor più aspro il divario tra i ricchi e i poveri.

riuscire a raggiungere gli standard di ricchezza, e le "persone non rispettabili", che vivono parassitariamente sulle spalle della società[22].

Il terremoto degli anni Ottanta

«La storia dei vent'anni dopo il 1973 è quella di un mondo che ha perso i suoi punti di riferimento e che è scivolato nell'instabilità e nella crisi», così Hobsbawm sintetizza gli anni Ottanta, anni in cui si assiste ad un cambiamento socio-economico inaspettato a fronte della prosperità dei due decenni precedenti, con sostanziali mutamenti nell'assetto sociale.

Molti furono gli avvenimenti importanti avvenuti in questo decennio, primi tra tutti la caduta del muro di Berlino e la fine della Guerra Fredda, la quale comportò a sua volta la caduta delle superpotenze e la necessità di un nuovo equilibrio mondiale, la mancanza del quale diede il via libera a nuove economie e a nuovi sistemi economici globali, consistenti in una maggiore flessibilità della produzione e del prodotto, ora fabbricato in quantità minore in modo da essere pronti a cambiare a seconda della richiesta del mercato e delle nuove necessità. Ciò avviene a fronte di un mercato ormai globale e incontrollabile da parte degli stati.
I posti di lavoro persi durante la crisi economica degli anni Ottanta non furono più disponibili in virtù soprattutto di due fattori, la globalizzazione dell'economia – che preferisce la manodopera a basso costo dei paesi meno sviluppati a quella più specializzata – e il *boom* delle tecnologie, che ridusse di molto la disponibilità di posti di lavoro ora soppiantati dalle macchine, meno costose del capitale umano e quindi preferite nell'ottica della competitività. A queste grandi rivoluzioni produttive, economiche e tecnologiche – dai sistemi di comunicazione ai messaggi subliminali e all'immaterialità del nuovo sistema consumistico - si accompagna quella che Hobsbawm definisce la "rivoluzione culturale", le cui principali caratteristiche si trovano nella «straordinaria dissoluzione del tessuto, delle norme e dei valori sociali tradizionali, che ha lasciato così tanti abitanti del pianeta privandoli di un sicuro riferimento»[23], con effetti drammatici sulla popolazione[24]. Come spiega Hobsbawm, nonostante la positività della caduta di determinate tradizioni repressive ed obsolete, «il mondo manca del tutto di ogni sistema o struttura

[22] Cfr. Hobsbawm, *In secolo breve 1914/1991*, op. cit., pag. 363.
[23] Hobsbawm *ibid*. Pag. 499.
[24] Hobsbawm *ibid*. Pag. 645.

internazionale» che aiuti l'uomo a trovare stabilità o a stabilire un'identità. Il mondo politico infatti ha visto fallire ogni programma o ideologia. Dopo la caduta dei sistemi socialisti si è compreso che anche il liberismo più sfrenato è fallito, in quanto basato su una teoretica società del *lassaiz faire* che non è mai esistita. Similmente sono falliti anche i programmi e le ideologie intermedie rispetto a questi due estremi, lasciando il mondo privo di ideologie in grado di tener testa a un mercato sempre più esigente ed imperante[25].

L'Io naufrago

La situazione d'isolamento a cui si è fatto riferimento, unita all'incertezza ideologica, pratica e di strutture, ha portato la società verso un più alto senso d'insicurezza, alzando quella che Hobsbawm definisce l'emotività di massa[26] che, unita alla crisi economica, ha condotto inizialmente verso la ricerca di nuove fonti di identità e di stabilità, soprattutto verso la fine del secolo. Mi riferisco qui a quelle che Hobsbawm chiama le "politiche d'identità" che andavano a ricreare più o meno artificiosamente le comunità, ora però basate sull'identità di gruppo, in cui gli individui potevano riconoscersi e a cui potevano appartenere indissolubilmente. Queste nuove tipologie di comunità nascono e si sviluppano per sopperire alla mancanza di sovrastrutture e delle vecchie comunità sociali; esse utilizzano la tecnologia a disposizione e i nuovi flussi di comunicazione, rivoluzionando in un certo senso il concetto di comunità. Se queste nuove tipologie comunitarie portano un senso di appartenenza nella vita dell'individuo, dall'altra queste si basavano essenzialmente su caratteri etnici, culturali o ideologici[27] (si pensi ad esempio ai gruppi xenofobi, estremisti o di fondamentalismi religiosi); scopo di questi gruppi era l'autoaffermazione, basata a sua volta sulla diversità dell'altro e sulla competizione con gli altri nella lotta per la propria affermazione e supremazia. Le politiche d'identità si basavano però su reazioni emotive ai problemi sociali più che su veri e propri programmi o idee, rendendo così fittizia la loro base e svuotando il concetto stesso di comunità da un punto di vista sociologico[28]. La caduta della

[25] Su questo tema è da notare anche l'intervento di Pier Paolo Pasolini dal titolo *Gli italiani non sono più quelli*, pubblicato sul *Corriere della Sera* del 10 giugno 1974.

[26] Hobsbawm *ibid*. pag. 655.

[27] Base di queste comunità è la credenza, soprattutto nei gruppi etnici, che l'«identità di gruppo consista in alcune caratteristiche essenziali, che si suppongono primordiali, immodificabili e perciò permanenti e personali, condivise con gli altri membri del gruppo e con nessun altro» (Hobsbawm, *ibid*. Pag. 500).

[28] Come abbiamo visto infatti secondo alcuni storici e sociologi non esiste più la comunità, smembrata in un individualismo esasperato ma essenziale alla meccanica del mercato neoliberista. Similmente effimere e

comunità, nel senso più tradizionale del termine, non ha avuto ripercussioni tenui: con essa, e con le strutture della società precapitalistica, sono caduti infatti anche l'etica e la morale[29], collanti indispensabili e linee guida fondamentali in una società in cui l'uomo è sempre più allo sbando[30].

Adattamento e fluidità

È parlando di questi anni che Bauman introduce il concetto di società liquida. Questo termine, usato spesso come sinonimo per l'era postmoderna, fa riferimento ad una società che si basa su delle caratteristiche definite e particolari. Prima e omnicomprensiva è proprio la fluidità a cui fa riferimento il nome. Il concetto stesso di liquidità riporta ad un'immagine precisa di come si presenta il mondo di oggi: una società che scorre, che si adatta costantemente ai requisiti dell'ambiente circostante, privo di una struttura e una forma propria ma che cambia a seconda della necessità. Nel mondo postmoderno, liquido, infatti tutte le sovrastrutture che hanno

---

fondamentalmente vuote sono le comunità virtuali della rete *internet*, per le quali, come afferma Beninger nel saggio *Personalization of mass media and the growth of pseudo-community* (in Communication Research, Vol 14(3), Jun 1987, pagg. 352-371) : «the development of communication technology, such as telephones, television and internet, have transformed the already weakened traditional community into "pseudo-communities", where mass media messages are personalised for greater impact» («lo sviluppo delle tecnologie di comunicazione, come telefoni, televisione e internet, hanno trasformato la già indebolita comunità tradizionale in pseudo-comunità, dove i messaggi dei mezzi di comunicazione di massa sono personalizzati per un impatto maggiore», trad. mia), dove è possibile sentirsi parte di una comunità grande, di una visibilità che trascende i limiti geografici, facendosi quindi ancora più imponente. Queste però, come scrive Beninger, sono pseudo-comunità, rese ancora più vacue dalla possibilità di creazione sulla rete di un'identità fasulla, un alter-ego che si rende partecipe di una comunità alla quale il vero Io non è partecipe. I membri di questa pseudo-comunità corrono quindi il rischio di essere ancora più irreali.

[29] Come spiega Bauman in *Life in fragment* (Blackwell, New Yersey, 1995), caduta l'etica rimane la morale, la quale è però per sua natura legata strettamente all'etica. Necessità diviene quindi quella di trovare una nuova morale che non sia legata all'etica. Il problema della definizione e dell'"uso" dell'etica e della morale è stato affrontato da molti filosofi e pensatori, tra cui Durkeim, Bauman e Foucault con simili ma diverse definizioni: dove infatti Bauman vede l'etica come il progetto di ricerca delle "regole d'oro" di condotta, Focault la definisce come la costruzione del Sé, riconoscendo invece nella morale le regole di condotta appropriata. Entrambi gli studiosi inseriscono il problema dell'etica e della morale all'interno delle ideologie moderniste sottolineando come quest'ultimo si basasse principalmente sui concetti etici e morali attraverso gli artifici della burocrazia e degli affari. Dove infatti la burocrazia mirava a stabilire le regole imposte dall'alto –privando quindi l'individuo dell'onere delle responsabilità delle loro applicazioni – il mercato e gli affari miravano invece a creare un canale in cui convergere le risorse, basandole sui principi morali della ricerca personale. Ogni rapporto quindi rimane basato su etica e morale, efficacemente creati e intrecciati alle strutture sociali. Cfr a tal proposito anche Kelemen Michaela, Peltonen Tuomo, 'Ethics, morality and the subject: the contribution of Zygmunt Bauman' e 'Michael Foucault to 'Postmodern business ethics'', in *Scandinavian Journal of Management*, 17 (2001), pagg. 151-166.

[30] Come spiega bene Bauman in *Modernity and Ambivalence* (Cornell University Press, Univerd Kingdom, 1991), infatti, un mondo ordinato, in cui si sa come proseguire, e come calcolare le proprie possibilità e probabilità, un mondo in cui esistono legami di causa ed effetto tra gli avvenimenti, è un mondo che crea sicurezza nell'individuo, che offre linee guida per andare avanti e costruire la propria vita; un mondo invece "disordinato", come può essere quello liquido, causa essenzialmente ambivalenza, ed è quindi vissuto con disagio e come minaccia (pag. 2).

regolato la vita nell'epoca precedente svaniscono completamente o quasi; il neoliberismo ha fagocitato le società occidentali continuando ad espandersi a macchia d'olio nel resto del mondo.
Le regole del *lassaiz-faire* del mercato liberale e la deregolamentazione cominciano ad investire anche la sfera etica: dopo essere caduta l'etica del lavoro comincia a vacillare anche l'etica sociale, messa sotto scacco anche dall'egoismo e dall'individualismo a cui si è fatto riferimento. La globalizzazione del mercato, la sua natura extraterritoriale continuano a corrodere sempre più l'autorità e le funzioni dei governi e dello stato, sempre più sottomessi ai voleri dell'economia, la quale a sua volta si sposta sempre più su un piano astratto e dall'apparenza sempre più irraggiungibile. Ciò grazie anche alle tecnologie che rendono lo scambio d'informazioni sempre più veloci. Si assiste dunque ad una certa depersonalizzazione delle strutture lavorative e sociali che si insinua anche nelle relazioni personali e familiari, minate dalla fine dell'etica - sociale quanto del lavoro - e della morale, dalle religioni e da una chiara posizione degli individui all'interno di una società in continuo movimento: una società per l'appunto liquida[31].

La cosa preoccupante però, almeno da un punto di vista sociologico e psicologico, è che la stessa liquidità caratterizza anche l'uomo che vive all'interno della società. Questi infatti si trova in breve tempo a perdere quasi tutte le sue sovrastrutture guida, come potevano essere la famiglia e il lavoro. Il sistema famiglia tradizionale che viene a cadere, basato sulla patriarcato e un ruolo definito per la donna inserito nelle attività casalinghe, rappresenta indiscussamente un avanzamento culturale soprattutto per le donne, le quali, in questo modo riescono ad uscire da una situazione di oppressione, sentendosi riconosciuta non solo una maggiore dignità, ma anche una maggior libertà individuale. Questa rivoluzione però, questo disfacimento e azzeramento della struttura tradizionale non viene rimpiazzata da nulla, creando un vuoto sovrastrutturale. Questo vuoto, questa "mancanza di indicazioni", crea nell'individuo un'ulteriore mancanza di struttura fissa a cui fare riferimento e a cui appoggiarsi, perdendo in questo modo anche la capacità di formazione di un'identità stabile e determinata[32].

[31] Se la caduta dell'etica e dell'ideologia del lavoro ha portato da un lato la fine, almeno teorica, dello sfruttamento delle masse operaie, dall'altra ha spianato la strada a un diverso tipo di sfruttamento: l'uomo infatti, ridotto allo status di merce, di "utensile", pone se stesso in una posizione di depersonalizzazione che toglie qualsiasi fattore umano all'interno del rapporto lavorativo e sociale. Questo comporta da un lato un'amplificazione dello sfruttamento del lavoratore – a questo punto non solamente della classe operaia ma di una fascia più ampia di lavoratori – e, ironicamente, ad una maggiore competitività che corrode ulteriormente ogni solidarietà tra i lavoratori appartenenti alla stessa classe e individui che condividono la stessa situazione lavorativa quanto sociale.
[32] A tal proposito cfr anche Baumesister e Maurauen, 'Identity as adaptation to social, cultural and historical contex', in *Journal of adolescence*, 1996, 19, pagg. 405-416.

Per sua "fortuna", se di fortuna si può parlare, questa mancanza di struttura fissa è proprio la caratteristica che gli viene richiesta dalla società liquida: in quanto merce l'uomo deve sapersi adattare alle esigenze del mercato lavorativo[33]; ma questo *diktat* del mercato, già di per sé disorientante e intessuto d'incertezza per il futuro, diviene ancora più pressante e "coinvolgente" nel momento in cui l'intera società assume completamente le sembianze del mercato, acquisendo le stesse regole e gli stessi programmi, o meglio "pseudo-programmi", pronta a cambiare ad ogni piè sospinto. Come scrive Bauman in *Life in fragment*, le «postmodern life strategies, like the idea of the quality of life, are guided by the heuristic principles of "keeping the options open", avoidance of commitment and, more generally, being wary of "mortgaging the future"»[34]. La liquidità e il mercato insegnano infatti che bisogna essere sempre pronti a cambiare, a cogliere le occasioni al volo senza sentirsi troppo legati alla vita di ieri, consci anche che le regole del gioco non sono fisse, ma che possono cambiare da un momento all'altro. È bene dunque essere sempre pronti ad adeguarsi[35], pena l'esclusione, il restare indietro e fuori da un mondo che non aspetta nessuno, entrando quindi all'interno della sottoclasse postmoderna. La libertà di scelta, e soprattutto la possibilità della scelta è divenuta infatti, nella società consumeristica contemporanea, la *necessità* di una scelta: in altre parole scegliere oggi è un'"obbligo", e la mancata scelta viene considerata un passo falso, una mancata opportunità che non si è voluta prendere, in quanto la capacità di scelta del singolo è l'unico fattore determinante nella conquista della felicità[36].

Ecco dunque che per potersi adeguare velocemente risulta inutile costruire se stessi in modo stabile e fisso, magari legando la propria identità ad abilità, capacità e conoscenze che potrebbero divenire obsolete da un momento all'altro, soprattutto in un mondo in cui l'avanzamento tecnologico è in costante sviluppo, rendendo sempre più ampio il *gap* generazionale anche tra generazioni vicine tra loro. Meglio dunque avere un'identità mobile, da poter scartare e rimpiazzare all'occasione; un'identità dunque che assomiglia sempre più ad una maschera, da prendere serenamente ed a cui dedicarsi completamente finché sia richiesto da un mondo

[33] Cfr Bauman, *Work, consumerism and the new poor*, op. cit.
[34] Bauman Z, *Life in fragment*, op. cit., pag. 79-80. («le strategie di vita postmoderna, come l'idea della qualità della vita, sono guidate al principio euristico del "tenere aperte tutte le opzioni", da un elusione dell'impegno e, più in generale, da una forte sensibilità verso l'idea dell'"ipotecare il futuro"», trad.mia)
[35] Bauman, *ibid*, pag.88.
[36] Cfr Bauman Z, *Homo consumens*, Erickson, Trento, 2007, e *Work consumerism and the new poor*, op. cit.

costruito da «disposable products designed for immediate obsolescence»[37], e sulla quale non versare neanche una lacrima di nostalgia una volta gettata via[38].

Il crollo delle basi

La possibilità che le regole del gioco possano cambiare rapidamente, ma soprattutto il cambio d'identità, e quindi in un certo senso il cambio del Sé, unita alla caduta dell'etica, hanno fatto sì che nella società postmoderna si assista anche alla sparizione della storia e del tempo: dove prima infatti questi consisteva di un *continuum* fatto di azioni, reazioni e legami consequenziali tra loro, ora il tempo è frammentario, ogni azione, ogni evento, è a sé stante, staccato da quello precedente, con il quale potrebbe non avere in comune nemmeno l'identità degli attanti: come fossero tutte "vite precedenti", viene rotta di conseguenza anche l'idea di storia, ora ridotta a una sequenza di cose che accadono invece di seguire e intrecciarsi una all'altra[39]. In altre parole ogni rapporto, ogni incontro ed esperienza non viene visto se non come un'esperienza ulteriore da "mettere sul proprio cv", senza preoccuparsi di un filo che possa unire queste esperienze in una crescita. Ecco lì che il costruire è sostituito dalla frammentarietà, portando così Bauman a definire la vita dell'uomo contemporaneo come una vita a *snap-shot*[40].

La frammentazione del tempo e della storia, il suo consistere in eventi singoli, indipendenti e distaccati dagli eventi contigui fa sì che venga inoltre a cadere anche il concetto di conseguenza, e quindi di responsabilità[41]. La caduta di quest'ultimo è fondamentale all'interno di una società, in quanto va a minare le relazioni lavorative quanto interpersonali: ciò comporta infatti

[37] Bauman, *ibid*. pag. 90 («prodotti monouso disegnati per un'obsolescenza immediata», trad. mia)

[38] Il problema dell'identità all'interno della società postmoderna è un tema che ha interessato moltissimi studiosi, in quanto rappresenta la caduta di una sovrastruttura molto importante per l'uomo. Il saper rispondere alla domanda "chi *sei* tu?" dà certezza e consistenza all'Io, assicurandogli uno spazio sociale. Ferguson ad esempio parla di un «breack down of identities» associata ad un cambiamento nella struttura della famiglia, del cambiamento dello stile di vita e di molti altri componenti sociali, che se non rispettati portano ad una *abjection*, ovvero l'umiliante esperienza di essere scartati ed emarginati.

[39] «History falls apart; once more, as before the dawn of modernity, it remindes of a string of events, rather than of a 'building up', cumulative process. Thing *happens* instead of following and binding each other» Bauman, *Life in fragment*, op. cit., pag. 35.

[40] A tal proposito cfr anche Stanghellini Giovanni 'Una Società ad Orologeria. Una modesta proposta', *Plexus* 7 Novembre 2011.

[41] «encounters are fragmentary, or episodic, or both. They are fragmentary in as far as only a part of the multi-selves […] They had no past history and no future; […] each encounter is given the appearance of a self-enclosed, even self-sustained, entity. The most important consequences of the episodic nature of the encounter is the lack of consequences», quindi di responsabilità. Bauman, *Life in fragments*, op. cit., pagg. 49-50.

un'indifferenza e un *lassaiz faire* dei propri istinti e pulsioni senza alcuna considerazione per l'altro, senza la benché minima considerazione per qualsiasi conseguenza possa avere un'azione, in quanto in qualunque caso non vi è correlata alcuna responsabilità. Tra le più vistose conseguenze di una tal politica è l'aumento della violenza, più o meno gratuita[42], che porta ad una situazione di fatto di "impunità morale".

La seconda delle conseguenze della caduta del senso di responsabilità è la mancanza di *commitment* nei riguardi delle persone e delle relazioni interpersonali. Spieghiamo meglio, nel momento in cui un'esperienza, un "episodio" è indipendente e senza conseguenze, non c'è ragione di dover sviluppare o mostrare un senso di attaccamento affettivo, lealtà o soprattutto responsabilità verso le persone, o il luogo per cui si lavora: domani potrebbe essere un altro![43]. Stessa cosa dicasi per i rapporti interpersonali, nel momento in cui ogni relazione è o può essere temporanea e nulla è da considerare per sempre, diviene controproducente ed inutile investire sentimenti e impegnarsi per un futuro che probabilmente non esiste. Le relazioni anche personali si sono così trasformate: allontanatesi dall'idea di costruire una famiglia e del "per sempre", sono divenute più superficiali, vissute coscienti del fatto che possono finire da un momento all'altro e in cui l'elemento individuo si sovrappone e scalza l'elemento di ruolo comunitario.

Questa idea si sposa ed amplia l'idea del *non commitment*, il quale si sposta dalla sfera pubblica e lavorativa alla sfera privata e personale: nessun legame, nessuna responsabilità, se non per un periodo a breve scadenza, finché "conviene", finché non si presentano nuove occasioni. Cadendo il *commitment* e la dedizione a lungo termine verso il lavoro, la propria famiglia o il proprio "partner", cade definitivamente ogni valore legato a ciò che si fa, e quindi a ciò che si è. L'idea su cui si basa il Sogno Americano di cui ci parla Bauman dirompe su ogni sfera dell'uomo: nella scelta Hessiana tra l'essere e l'avere è quest'ultimo ad avere la meglio, si è compiuto totalmente il passaggio alla società dei consumi. Soldi, ma soprattutto gli oggetti che questi possono permetterci di acquistare, divengono il metro della dignità e della dignificazione dell'uomo, acquisendo su di sé il valore aggiunto dello *status* sociale in un'esistenza autoreferenziale. Lo stile di vita che si mantiene, dove si abita, come ci si veste e quanto si può spendere sono i canoni su

[42] Non è un caso che questo problema torni a farsi sentire fin dagli anni Ottanta e soprattutto Novanta, rientrando anche in ambiti dai quali era completamente, o quasi, bandita.

[43] All'interno del testo di Bauman, *Modernity and ambivalence*, si può trovare un perfetto esempio chiarificatore dell'impunità morale a cui si fa riferimento alle pagine 14 e 15. Per quanto riguarda la nozione della mancanza di responsabilità cfr anche Jameson, *Marxism and form*, Princeton University Press, United Kingdom, 1974.

cui si misura l'uomo e il suo valore, seguendo la logica imprenditoriale del valore di un uomo calcolata sulla base del suo successo. Successo però che tenderà, in un processo ad opera della società, a non essere mai compiuto, essa vive e sopravvive infatti solamente in un perpetuo stato di promesse non mantenute, di una continua insoddisfazione e di infelicità[44].

La realtà dell'iper-realtà

L'innalzamento degli oggetti a simboli valorizzanti si inserisce in una società in cui, come scrive Baudrillard, l'estetica e il gusto per l'estetica hanno acquisito un'importanza quasi fondamentale, soprattutto nel mondo iper-reale dei media, della televisione[45], della pubblicità, degli ipermercati e delle marche, un mondo percepito non solo come vero, ma soprattutto come solido e guida[46].
Questa idea di massima estetizzazione della vita e la riproduzione costante del modello unico e "perfetto" cui fa riferimento Baudrillard riguarda tutti gli ambiti della vita, da quello personale, del proprio corpo, a quello dei rapporti personali e quello della gratificazione personale. Nella logica dell'iper-realtà, dove il modello diviene la realtà di riferimento, i rapporti con se stessi, così come i rapporti interpersonali, divengono sempre più fini a se stessi, designati a soddisfare l'estetica del momento, tanto da porre, come spiega Bauman, l'esperienza al primo posto.

È facile comprendere come queste estremizzazioni ed idealizzazioni - soprattutto legate al corpo - creino facilmente una sorta di corto circuito in cui il senso dell'inadeguatezza[47] prevale prepotentemente[48] sul resto. Il mondo avanza incessantemente spostando i *target*, i modelli, sempre più avanti, sempre più in alto, creando nuovi obiettivi sempre più difficili da raggiungere,

[44] Cfr Bauman Z., *Consuming life,* Polity Press, Cambridge, 2007.
[45] Sugli effetti della televisione e degli stimoli artificiali, già nel 1971 Jameson, in *Marxism and form*, scriveva che l'individuo è ormai immerso in un'economia di servizi che fa sì che egli guardi e agisca passivamente davanti agli stimoli artificiali, come se fosse perennemente davanti ad un televisore.
[46] Cfr. Baudrillard, *Simulacra and simulation*, trad. Sheila Faria Glaser, University of Michigan, 1994. All'interno di questo studio il termine iper-realtà viene utilizzato nella forma più vicina alla visione di Baudrillard, andando a definire una realtà di simulacra e d'immagini che hanno completamente sostituito la sostanza dell'essere e delle cose, in un superamento artificiale della realtà stessa.
[47] È interessante notare come il senso di inadeguatezza prenda il posto nell'inettitudine, tipica invece in un epoca moderna. Anche all'interno dei testi questo senso d'inadeguatezza ha rimpiazzato l'inettitudine dei grandi personaggi della letteratura moderna.
[48] «postmodern inadeguacy is the sense of failing to acquire the shape and the formo ne wished to acquire, whatever that form might have been; failing to stay on the move but also to stop at the spot of one's choice, to stay flexible and ready to assume shake at will, to be simultaneously pliable clay and accomplished sculptor» BAUMAN, *Life in fragments*, op. cit., pag. 113.

in una corsa senza fine verso il "di più", senza mai avere uno scopo che sia ultimo, aprendo così a dismisura il *gap* tra la realtà e il modello[49]. Contemporaneamente, sempre grazie alle nuove tecnologie, cresce la velocità con cui si muove la società, il mercato e la vita, diminuendo esponenzialmente il tempo a disposizione per "fare": i treni delle occasioni passano sempre più velocemente, e se non si è svelti a cogliere l'attimo non rimane più nulla.

Nell'ultimo decennio del millennio il sistema dell'iper-realità a cui fa riferimento Baudrillard è cresciuto potenzialmente, continuando a creare dei modelli sempre più irreali, aumentando esponenzialmente il senso d'inadeguatezza e d'insoddisfazione, le quali a loro volta hanno contribuito ad esacerbare le forme di alienazione e di mistificazione di una realtà che ora, grazie anche all'avvento di *internet*, ha aperto i suoi confini, divenendo ancora più ampia e omnicomprensiva, connettendosi a 360 gradi con il mondo esterno e abbattendo tutti i confini spaziali. La globalizzazione delle comunicazioni ha così trovato terreno fertile per esportare e "globalizzare" l'idea stessa dell'iper-realtà, la quale ha vissuto in questi pochi anni una duplice trasformazione. Oltre infatti a rendersi globale, la crescita di *internet* ha contribuito a rendere l'iper realtà virtuale, coinvolgendo tutti gli aspetti della vita, da quello personale a quello lavorativo, famiglia e dei rapporti interpersonali. La velocità del cambiamento del modello, unita alla frammentazione dell'esperienza e dell'Io alla quale è soggetto l'individuo contemporaneo, ha portato Jameson a definire la società postmoderna, nella sua analisi, come una società fondamentalmente schizofrenica[50] e ansiogena.

L'Io sgretolato e il suo specchio letterario

[49] «Modernity is what it is – an obsessive march forward – not because it always wants more, but because it never gets enough; not because it grows more ambitious and adventurous, but because its adventure are bitter and its ambitions frustrated. The march must go on because any place of arrival is but a temporary station», Bauman, *Modernity and ambivalence*, op. cit., pag. 11.

[50] Il riferimento alla schizofrenia diviene per le caratteristiche della società, in particolar modo alla distinzione del tempo in singoli episodi non connessi che riportano al tempo come un costante presente, all'interno del quale le immagini non sono connesse al senso; tratto questo tipico della personalità schizoide. Cfr. Featherstone Mike, *Consumer Culture & Postmodernism*, SAGE, London, 1991, pag. 58. Cfr anche Davis Joseph E., *identity and social change*, Transaction Publisher, Londra, 2000, pag. 8. Alla stessa conclusione arriva anche Jean Baudrillard, si veda a tal proposito Foster Hal (edt), 'The ecstasy of communication', in *The Anti-Aesthetic, Essays On Postmodern Culture*, Baypress, Port Townsend, Washington, 1983.

Questa situazione di continua ansia, precarietà ed incertezza porta a delle conseguenze, soprattutto in ambito psicologico, non indifferenti sia per quanto riguarda l'individuo come singolo che nel suo insieme società, ed non è quindi una sorpresa trovare all'interno della letteratura delle tematiche ben specifiche, atte a mostrare l'andamento della coscienza collettiva e dello stato d'animo della società, delle sue problematiche e delle sue incertezze. Dalla fine degli anni Sessanta infatti la letteratura italiana cambia direzione, lasciandosi alle spalle il racconto della storia e delle storie personali, per cominciare a guardarsi all'interno in un'introspezione spesso negativa e disillusa. Dagli anni Ottanta, proprio in virtù dei cambiamenti sociali, la letteratura cambia nuovamente direzione, con nuovi e diversi temi e stili. Le tematiche e gli stilemi a cui faccio riferimento sono quelli che trovano spazio generalmente all'interno dell'etichetta del postmodernismo, con tutti i suoi difetti d'attribuzione, le sue vastità e le sue incoerenze interne, le quali hanno caratterizzato, in modo diverso e variegato, la letteratura degli ultimi quarant'anni. Tra queste tematiche trovano spazio la quotidianità della vita, le ansie generazionali, i problemi identitari e l'alienazione, nonché la violenza, la noia e soprattutto, in particolare in alcuni autori, il tema della frammentazione dell'Io, portata talvolta fino al limite della malattia[51], simbolo e metafora di un disagio sociale. Come spiegano Lars Bernaerts, Luc Herman and Bart Vervaeck nel loro saggio, «In the experimental environment of the textual world, madness is often seized as an opportunity to display the exstreme consequences of a certain interactions, situations, mental states. In that case, madness is presented as an immoderate implementation of features that are considered normal in their forms»[52].

La frammentazione dell'Io e la correlata sparizione dell'identità è un fenomeno di ampia portata all'interno della società postmoderna, legato talvolta anche al disturbo detto della Dis-identità, disturbo che, come spiega Anna Maria Ferrero, porta in sé proprio quegli stessi sentimenti citati in inizio di paragrafo, come il senso di vuoto, di irrealtà e di profonda noia e inadeguatezza. Questi sintomi, se così si possono chiamare, avvicinano la disidentità ad altre sintomatologie sempre più

[51] Il tema della malattia non è un tema uovo nella letteratura, soprattutto usata in maniera metaforica - si pensi ad esempio al caso di Zeno Cosini -, la differenza risiede nell'utilizzo della malattia che ora, nonostante mantenga una chiave di lettura metaforica, si avvicina molto di più alla realtà di alcune malattie o disturbi. La frequenza dei riferimenti a malattie più essere legata, nella letteratura moderna, sia ad un aumento della presenza di distrurbi legati all'ansia nella società contemporanea quanto ai cambiamenti della diagnostica, che hanno riconosciuto malattie prima non diagniosticate a se stanti, mi riferisco ad esempio al caso dei disturbi alimentari, precedentemente considerati come fenomeni isterici.

[52] Bernaerts L, Herman L and Vervaeck B, *Narrative Threads of Madness*, in *Style* Vol. 43, No. 3, Madness in Fiction (Fall 2009), pp. 283-290. "Nel mondo sperimentale del mondo letterario la follia è spesso utilizzata come un'opportunità per rappresentare le estreme conseguenze di determinate interazioni, situazioni e status mentali. In quel caso la follia è presentata come presenza immoderata di atteggiamenti in altri casi ritenuti normali" (traduzione mia)

comuni all'interno della società postmoderna, quali «Borderline, depressione, narcisismo», che «sono […] in estrema sintesi, le figure psicopatologiche contemporanee che, per quanto "atipiche" secondo la nosografia ufficiale, stanno ufficiosamente divenendo "tipiche"»[53], proprio a causa di quello che la psicologa definisce il «progressivo sfaldamento della trama intersoggettiva», basata sulla rete «familiare e sociale all'interno della quale l'individuo si sviluppa, in termini reali/interpersonali [e che] costituisce l'epicentro dell'impianto gruppo analitico soggettuale»[54]. Cadendo questa trama, invece della formazione dell'identità, si ha la formazione di una disidentità, frutto dell'impatto corrosivo della società postmoderna sull'individuo: «il "disembedding", l'anonimato, la massiccia individualizzazione dei destini, la liquidità (ovvero l'impossibilità di sedimentare alcunché né d'attingere al sedimentato) e poi ancora l'istantaneità, il ripiegarsi di passato e futuro nell'amorfa dimensione del presente e altro ancora, logorano la dimensione della medesimezza e, interponendosi nella dialettica Io-Altro, rischiano di corrodere il flusso del continuo rimando e rimodellamento fra medesimezza e ipseità. […] Ciò si traduce in una sensazione di disorientamento, d'indefinitezza, di vacuità, di mancanza di progettualità che, stando a quanto detto, sono effetti dello scollamento dell'individuo dalla matrice gruppale. […] Protagonisti inconsapevoli di queste metamorfosi del senso-affetto sono i più giovani, mutanti, ora con le mani in mano a misurare l'inquietudine della vita, ora improvvisamente Don Giovanni decisi a difendersi dai sentimenti d'instabilità e panico attraverso il *carpe diem*, ma restandoci impigliati con la propria dis/identità. A quei giovani e giovani-adulti, cioè, che con i loro comportamenti talvolta al limite della patologia (abuso di sostanze psicotrope, disimpegni sentimentali, atteggiamenti sessuali vaghi e ostentati, ecc.) sembrano essere in qualche modo in cerca di significati, di legittimazioni, di emozioni; alternando a questi stati febbrili di ricerca del senso, altrettanto preoccupanti stagioni di noia, di distacco emotivo e di totale disinteresse dal resto del mondo»[55].

Questo particolare *status* dell'individuo viene ben rappresentato in parte della letteratura postmoderna, trasportando sulle pagine una realtà fin troppo spesso vissuta e sentita come normale, ma che in realtà nasconde un disagio molto più profondo che viene sviscerato in alcuni casi attraverso la violenza e l'esacerbazione della frammentazione dell'Io, mostrando i meandri più pericolosi della società mercantilistica.

---

[53] Rossi M, *Forme del delirio e psicopatologia*, Cortina R, Milano, in Ferraro A.M., "Disidentità: una sola moltitudine o solo molta solitudine?", in *Plexus*. Anno 2011, n. 7, novembre 2011.

[54] Ferraro A.M. "Disidentità: una sola moltitudine o solo molta solitudine?", op. cit.

[55] Ferraro, A.M., Lo Verso, G., Disidentità e dintorni. Reti smagliate e destino della soggettualità oggi. Franco Angeli, Milano, 1998. In Ferraro A.M. "Disidentità: una sola moltitudine o solo molta solitudine?", op. cit.

Il tema dell'alienazione dell'Io non è un tema nuovo in letteratura, ma fin dai tempi più antichi si è sempre fatto voce o metafora di una critica sociale o di denuncia di uno *status quo*. Basta infatti pensare, soprattutto in epoca moderna, alle grandi narrazioni e a personaggi di Dostoevskij, Kafka, Svevo, Pirandello e Musil, tanto per citarne alcuni. In queste opere l'alienazione, l'Io "malato" si è fatta simbolo della condizione umana, rappresentando, i problemi e la coscienza sociale che ha accompagnato l'entrata dell'uomo in una nuova forma sociale, svelando le ansie e le problematiche che hanno accompagnato le grandi trasformazioni sociali[56].
Nella letteratura la malattia diviene così l'elemento di disturbo che svela i problemi sociali di sottofondo; ciò accade soprattutto nella letteratura di fine secolo, dove il malato, e quindi l'elemento altro dalla norma, diviene vittima di una doppia discriminazione: in quanto malato, vittima di un sistema sociale irresponsabile e ansiogeno, e in quanto elemento da eliminare come "scarto di produzione".

La tradizione letteraria è piena di esempi e di pietre miliari della letteratura mondiale che si legano a queste tematiche, ed altrettanto ampia è la critica e l'analisi di tali opere; è proprio in virtù della sua vastità che questo studio si propone di considerare solo alcuni dei testi italiani, ed americani degli ultimi trent'anni, testi che si inseriscono in un tracciato cronologico che ha il suo inizio nel 1980. La decisione di focalizzare la ricerca su questi trent'anni si lega fortemente ai cambiamenti storici e sociologici in cui si è accennato precedentemente. Quella presa in considerazione è parte una letteratura che segna infatti un punto di svolta all'interno della tradizione italiana del secondo dopoguerra: in questi anni si abbandona il tema storico e neorealistico per tornare verso una maggiore introspezione e una nuova forma di denuncia, molto più violenta, della società e delle problematiche legate alla sua coscienza collettiva a all'introspezione. Ciò però non accade solamente in Italia, in questi anni infatti anche in America, in Europa – e in generale un po' in tutto il mondo -, si apre una nuova stagione della letteratura che riporta in voga stilemi e generi passati in secondo piano, quali ad esempio il racconto breve e letteratura *pulp*. È in questi anni infatti che in America escono le opere di autori come Bret Easton Ellis e torna una nuova e forte stagione della letteratura *pulp* ed estremista. Se infatti nel secondo dopoguerra, , in America la corrente

[56]Nonostante la similitudine tematica rimane una prodfonda differenza tra queste grandi opere moderne e i personagi della letteratura postmoderna. I personaggi a tutto tondo moderni portavano infatti avanti un'introspezione che però non rimaneva legata al singolo, ma si faceva metafora e cassa di risonanza di un'intera fascia della popolazione, molto più generale, utilizzando un'ironia molto più studiata e velata che strizzava l'occhio ad un pubblico lettore molto più "educato", con riferimenti filosofici e letterari ricercati, entrando in una critica e riflessione sociale molto più elaborata. Il concetto stesso di Io malato era visto molto più legato alla letteraria ed esistenziale malattia del mal di vivere di montaliana memoria.

realista continua ad essere predominante, negli anni Sessanta il romanzo comincia a cambiare, facendosi strumento di critica nei confronti della società tradizionale. In questi anni si sviluppa quella che viene definita la *Beat generation*, in cui si esaltano in qualche modo i nuovi valori della generazione del *boom* economico e delle trasformazioni culturali. Dopo la crisi mondiale degli anni Ottanta, comincia però a svilupparsi quel fenomeno denominato come *Sixties fade-out*, ovvero del lento disfarsi di quell'idealismo e apologia delle trasformazioni culturali e sociali tipico degli anni Sessanta. Le storie seguenti, fino agli anni Ottanta e Novanta riportano dunque ai temi di denuncia legati alla disgregazione dei valori morali, all'arrivismo sfrenato, all'indifferenza per la sorte del prossimo, e soprattutto di una violenza fisica e morale e di un feticismo maniacale legato al consumismo esacerbato, portandosi talvolta fino alle conseguenze più estreme.

Sulla stessa scia, vedremo poi meglio nel dettaglio con quali connessioni - talvolta molto forti -, in Italia comincia a pubblicare Tondelli, e cominciano i primi esperimenti stilistici e tematici che porteranno poi negli anni Novanta alla pubblicazione di testi come quelli dei Giovani Cannibali e di altri autori che, con le loro opere, si aprono verso il *pulp*[57] e in generale verso quella che è stata definita la "letteratura dell'eccesso"[58], ovvero una letteratura estrema, che non ha paura di utilizzare un linguaggio nuovo, di presentare temi e immagini violente e dettagliate.
Qui, come scrive Claudia Bernardi, i giovani scrittori – con particolare riferimento ai Giovani Cannibali e ai *Narrative invaders* - «successfully combined literary fiction, youth culture and a representation of contemporary society in texts that proclaimed themselves to be deliberately experimental»[59], distruggendo anche di fatto la distinzione classica tra cultura alta e cultura di massa[60]. Nei loro testi, intessuti di riferimenti a musica, film e nuovi modelli letterali stranieri (soprattutto americani), questi giovani scrittori creano un nuovo modello narrativo che mette in

[57] Nel successo del genere pulp in Italia ha contribuito anche l'uscita, in quegli anni, del film di Quentin Tarantino *Pulp Fiction*, film che ottenne un notevole successo. Sull'onda dei Giovani Cannibali e della prima ondata pulp sono successivamente stati scritti altri testi, come ad esempio *Bastogne* di Brizzi; questi testi sono stati tralasciati in questo studio proprio perché giudicati solamente di tendenza.
[58] Un altro esempio, oltre ai Giovani Cannibali, è Tiziano Scarpa con *Branchie* ed *Occhi sulla graticola*, in cui vengono affrontati con ironia e un certo approfondimento critico, il tema del viagio e della malattia.
[59] Claudia Bernardi, 'The 'pulp' generation between avant-garde and tradition(s): legacies, gender and youth culture in the narrative of Silvia Ballestra, Rossana Campo and Isabella Santacroce', tesi di dottorato presso l'Università di Bath, Gennaio 2009, pag. 3. («Hanno combinato felicemente la finzione letteraria con la cultura giovanile e la rappresentazione della società contemporanea in testi che si autoproclamano deliberatamente sperimentali», traduzione mia)
[60] Cfr. Chin Daryl, 'From Popular to Pop. The Arts in/of Commerce: Mass Media and the New Imagery', in *Performing Arts Journal*, Vol. 13, No. 1 (Genn., 1991), pagg. 5-20.

scena l'universo giovanile, imbevuto dai *mass-media* e dalle merci[61]. Non è dunque un caso che Severino Cesari descriva la cosiddetta letteratura dell'eccesso come un "catalogo della modernità" in cui viene affrontato il problema del legame tra consumo e identità vista come immagine di sé e quindi dell'appartenenza al gruppo dei giovani[62]. In questi tesi, scritti da giovani per i giovani, il target di lettore viene chiaramente definito dai diversi autori proprio tramite queste tecniche linguistiche e tematiche, tagliando fuori volontariamente le generazioni di lettori più adulte.

Come precedentemente accennato, in questi testi il disagio e l'alienazione vengono viste in modo diverso rispetto agli anni della modernità e dell'inizio del XX secolo. I personaggi di oggi infatti non sono più tridimensionali come ci ha abituato la letteratura dell'epoca moderna, non si hanno più i personaggi a tutto tondo di Dostoevskij o Mann, o approfondimenti e tuffi nella psicologia del personaggio: non si trovano più tra le pagine postmoderna gli Zeno Cosini, i K., i Moscarda o gli Zverkov, personaggi-uomini - per usare un'espressione di De Benedetti - con una psicologia complessa, miniati dalla penna dell'autore in tutte le loro sfaccettature e complessità umane, in cui la frammentazione dell'Io dava luogo ad una ancor più complessa psicologia del personaggio e dei suoi ruoli sociali[63]. I personaggi di questa nuova letteratura sono bidimensionali, senza alcuna caratterizzazione se non un minimo schizzo e sono lasciati così, appena abbozzati, piatti e superficiali, immagini di una società che guarda più alla superficie che alla consistenza. Ecco dunque personaggi appena accennati, di cui non viene raccontato nulla e di cui non si sa nulla, dei

[61] Tale *surplus* di informazioni provenienti da canali diversi e talvolta lontani da loro crea una particolare situazione esistenziale che riunisce moltissimi dei personaggi che popoleranno la letteratura degli ultimi decenni del XX secolo, e che si avvicina moltissimo alla situazione esistenziale racchiusa nella definizione di Homi Bhabha dell'*in-between*. Questa definizione viene preferita, in questo studio, alla semplice omologazione, in quanto presenta delle carattteristiche particolari che esulano e vanno oltre la semplice omologazione ad una cultura eclettica e glocale. La definizione di "*in* between" è stata coniata dal sociologo in relazione al soggetto postcoloniale, per indicare la particolare situazione culturale ed emotiva degli abitanti delle ex colonie, i quali si trovano a vivere divisi tra la cultura del colone loro imposta dall'alto attraverso le istituzioni, e quello che rimane della cultura locale. Essi quindi si trovano a non riuscire a riconoscersi più in nessuna delle due culture, persi in questo *in-between* tra due modi di essere e di pensare, il quale crea una forte confusione e incertezza. L'utilizzo di questa definizione per soggetti non postcoloniali, come può essere in questo caso – o in quello americano -, può essere giustificato alla luce di due fattori: Bhabha stesso parte, per il suo studio sul soggetto contemporaneo postcoloniale, dallo studio del postmodernismo, arrivando a trovare nell'*in-between* la definizione di una situazione particolare, che affonda le sue radici nella condizione esistenziale del soggetto postmoderno, il quale, immerso in un flusso di informazioni che, grazie al *mass media,* provengono da tutti i luoghi del pianeta, si trova anch'esso a vivere in un certo senso in una condizione simile a quella del soggetto postcoloniale, ovvero in una società intrisa di fattori, usi, costumi e modelli provenienti da diverse culture, in una cultura creola che non è più la cultura originaria, ma non è neanche una cultura completamente altra, e in cui non riesce pertanto a riconoscersi pienamente. Cfr a riguardo, Bhabha Homi, *The location of culture*, Routledge, Londra, 1994.

[62] In Mondello E, *In principio fu Tondelli: letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Novanta,* Il Saggiatore, Milano, 2007.

[63] Si pensi a tal riguardo alla poetica pirandelliana legata alla differenza tra volti e maschere, approfondita in testi quali *Uno, nessuno e centomila*, o *Il fu Mattia Pascal*.

quali è impossibile riuscire a vedere una psicologia che vada al di là di quel poco di cui si viene a sapere, quel minimo legato sempre non tanto ai suoi pensieri quanto alle sue azioni o alle sue parole. Questa caratterizzazione del personaggio ha un significato ben preciso, in questo modo infatti, come scrive Raffaele Donnarumma, i testi e personaggi posano «lo sguardo sulla realtà materiale. La psicologia non è oggetto di analisi o autoanalisi: è enunciata, si traduce in gesti o comportamenti, trova il vocabolario dell'emotività; non c'è spazio per l'indagine del personaggio. La scrittura non svela nessun inconscio»[64], proprio perché non c'è più un inconscio da svelare: quello che è rimasto è la vestige dell'individuo, attraverso la quale però la letteratura riesce comunque a comunicare il senso del disagio, e anzi, forse proprio per la sua forma e superficialità, riesce ancor più a portare avanti il messaggio legato alle problematiche personali e sociali della società contemporanea, alle degenerazioni psicologiche che traspirano fino sulla superficie, la quale, su carta come nella realtà, si fa somma piena dell'individuo intero.

Temi e partenze

Come accennato precedentemente, nelle opere prese in considerazione molto spazio viene riservato alla violenza, contro se stessi quanto contro gli altri; ciò in quanto la violenza stessa trova uno ampio spazio anche all'interno della società, rendendosi, in letteratura come nella realtà, effetto della grande ansia e incertezza che permea gli individui[65].

Questa spesso gratuita violenza, declinata in diverse e talvolta ingannevoli forme, si insinua nei vari spetti della vita dell'individuo quotidiano, anche in luoghi riservati come potevano essere la famiglia e i rapporti personali. Questo è possibile in quanto all'interno della società contemporanea l'iper realtà ha trasformato molti dei luoghi finora riconoscibili e delineabili in quelli che Augé[66] chiama i *non-luoghi*: «A rimarcare l'alienazione prodotta dalla perdita delle coordinate spazio-temporali contribuisce anche Augé, altro noto autore dell'altro noto nome di battesimo della contemporaneità: la surmodernità, concetto attraverso il quale, assieme allo sradicamento dal tempo e dallo spazio, vengono a galla altri dispositivi di vulnerabilità tra cui, in particolare, le condizioni di solitudine e anonimia - ossia la massiccia individualizzazione dei destini

[64] Donnarumma R, 'Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi. Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi', in *Allegoria*, 2008

[65] Cfr Bauman, *life in Fragments*, op. cit., pagg. 156-161.

[66] Augé, Marc. *An anthropology for contemporaneous worlds*. Stanford, Stanford University Press, 1999.

- caratterizzante gli abitanti della nuova *le-monde-ville»*[67]. Questi non luoghi, come ad esempio i centri commerciali o supermercati, sono non a caso alcune delle ambientazioni più tipiche di molti romanzi o molte scene topiche dei romanzi presi in considerazione; in questi non luoghi infatti l'Io ormai frammentato trova un vuoto di struttura e di significazione identitaria che apre a qualsiasi comportamento, senza porre alcun limite o barriera sovrastrutturale. Le caratteristiche dei non-luoghi non si esautorano però solamente in questi luoghi pubblici, ma vengono ad investire luoghi prima ritenuti privati e più personali, ecco allora la violenza rientrare in ambiti come la scuola, o le camere di una casa, luoghi dai quali era stata finora bandita.

Vista la capillarità della presenza della violenza, quest'ultima diviene uno dei temi che con maggior enfasi viene esposto dalla letteratura, mostrato nelle sue diverse forme e sembianze: da quella del mercato sempre più selettivo e competitivo la quale coinvolge anche la competizione tra gli individui -, a quella contro se stessi o verso l'Altro, verso coloro che vengono visti e sentiti come un pericolo, come possono ad esempio esserlo i poveri, o i diversi da noi, coloro sui quali non possiamo specchiarci, o semplicemente l'Altro incontrato per caso mentre si cerca un modo per sconfiggere la noia[68] o per dare sfogo alle proprie frustrazioni personali. Tutta l'ansia, la diffidenza e la competitività giornaliera, lo stress e l'incertezza proveniente dallo *status quo* della vita quotidiana vengono infatti spesso tramutate in una nuova forma di violenza gratuita che si mostra sempre più pandemica, portavoce di problematiche sociali più profonde, aiutata nella sua prolificazione anche alla sentita mancanza del senso di responsabilità e dall'impunità conseguente.

Nei testi presi in considerazione la violenza si mostra come rivolta sia verso gli altri che verso se stessi, ed in molteplici casi assume forme estremiste e nichiliste, che ben si prestano a rappresentare la società contemporanea. Dove però troviamo maggior nichilismo, freddezza e distanza, anche narrativa, è nelle rappresentazioni della violenza sugli altri, descritta spesso nei minimi particolari, tanto da sfiorare in molti casi lo *splatter* e spesso ricollegata alla noia o ad un *surplus* di aggressività da esternare, dalla quale liberarsi senza traccia alcuna di rimorso, o di consapevolezza della gravità o della sua "inappropriatezza".

[67] Matienzo, Mark A. 'The ethnology of nowhere, everywhere: Marc Augé's *Non-places* as an analytical tool for supermodern ahistory and transience', In *Ethnology Of Nowhere*, 2004. https://matienzo.org/storage/2004/2004-EthnologyOfNowhere.pdf

[68] Il tema della noia, centrale nella letteratura presa in considerazione, verrà ripreso ed ampliato ed argomentato all'interno dei capitoli successivi.

In molti di questi casi la violenza diviene sintomo di una problematica mentale più complessa e "grave", in altri casi invece essa viene narrata a margine, come elemento normale di una realtà quotidiana a cui si è ormai assuefatti; in questi casi la violenza fisica si accompagna spesso anche a forme di violenza metaforica, ad umiliazioni, ad oppressioni sociali e alla rigidità della scala gerarchica, la quale rende possibile rivolgersi ed "usare" le persone di "rango inferiore" in qualsiasi modo, così come insegna il sistema operante.

Nei testi analizzati la violenza contro se stessi assume anche le forme dell'anoressia, delle mutilazioni, talvolta anche del suicidio, o comunque di una repressione e di una violenta soppressione o degradazione dell'Io. Non meno distruttiva risulta però esser la violenza contro se stessi, talvolta esternata attraverso le mutilazioni - spesso legate a dei disturbi mentali - utilizzate come "rimedio" contro un dolore più profondo e un senso d'inquietudine che non si riesce ad acquietare, come oblio del dolore e dell'insicurezza; in altri casi invece viene declinata nell'uso e l'abuso di droghe ed alcool, elemento presente all'interno di quasi tutti i testi e usato quale mezzo d'evasione dal quotidiano, arma perfetta di trasgressione per poter dimenticare il malessere. In una società infatti che tende, come spiega Bauman insieme ad altri, a catturare il maggior numero di emozioni e sensazioni possibili sulla propria pelle, l'abuso di alcool e di droghe si pone come la più semplice delle porte verso un insieme di sensazioni, di trasgressioni e di limiti da superare sempre più alti divenendo così compagnia assidua nelle vite dei personaggi accompagnandoli nella vita di tutti i giorni, soprattutto nei momenti di maggiore apertura al nuovo e all'"ulteriore".

Nei testi sono però rappresentati due tipologie di droghe, seguendo la stessa distinzione che si ritrova nella quotidianità tra le droghe da "sballo" - illegali - e le droghe legalizzate, quegli antidepressivi che sempre più spesso accompagnano non un momento particolare ma l'interezza della quotidianità. Nei testi, come in un fedele specchio della vita, questi sono utilizzati dalle donne che conducono una vita inappagante, piena di costrizioni, e da coloro che più sentono la spinta della società verso i modelli irreali, condannati a vivere una perenne insoddisfazione.

Mi vendo in cambio di un sorriso

Nei paragrafi precedenti si è spiegato a grandi linee come una delle conseguenze più gravi della mancanza di *committment*, così come la spiega Bauman, sia un cambiamento radicale nel sistema dei rapporti interpersonali, i quali divengono molto più superficiali e a breve termine. È in

quest'ottica che cambia anche il rapporto con la sessualità, la quale viene anch'essa vista e vissuta non più in vista di una procreazione o di un rapporto di intimità ed esclusività, ma come un'esperienza a sé stante, una nuova ricerca di emozioni forti e di novità[69]. Ecco allora che i rapporti, soprattutto così come presentati all'interno dei testi, molto facilmente divengono più trasgressivi, rimanendo comunque legati all'esperienza personale, senza più coinvolgere un *noi*, ma solo un *Io*. Nello stesso tempo però, in molti casi, si nota come invece la sessualità, proprio in quanto contatto reale e fisico con l'Altro divenga l'unico modo in cui i personaggi aprono un contatto con l'Altro, ristabilendo o cercando di ristabilire un dialogo, vivendolo come un momento di unione, un palliativo al senso profondo di solitudine che accompagna il soggetto "individualizzato" della società contemporanea.

È quest'ultimo un altro dei temi pressanti all'interno dei testi presi in analisi, mostrando la difficoltà, se non in alcuni casi la vera e propria impossibilità, di creare e mantenere un rapporto con l'Altro, lasciando ognuno oramai chiuso all'interno della propria solitudine. La difficoltà della creazione dei rapporti interpersonali viene manifestato all'interno dei testi nelle sue varie declinazioni: coniugale, genitori-figli, adolescenti, adulti, partner e amicizie. Molti dei personaggi si scontrano con le difficoltà date da un'incapacità di comunicazione, ognuno troppo chiuso e preso dall'Io, divenendo una denuncia sociale di uno *status quo* sempre più schizofrenico e debilitante, soprattutto alla luce non solo dell'individualismo imperante, ma anche del mondo contemporaneo così come descritto da Baudrillard in *L'Autre par lui-même : Habilitation***,** in cui l'individuo vive ormai in quello che l'autore chiama l'iperrealismo della comunicazione, circoscritto in un microcosmo, un micro-universo simile a una capsula, dalla quale però esso è - e deve essere per la propria sopravvivenza - in costante contatto con il resto del mondo attraverso satelliti, tastiere ed elementi mediatici, in una situazione in cui la relazione reale è completamente assorbita da quella mediatica e mediata dalla tecnologia, in un mondo ora "realmente iper reale", privo di ogni barriera che separi sostanza ed immagine, pubblico e privato, in cui tutto, finanche la stessa presenza dell'individuo nel mondo, è progettazione della sua immagine e del sé, facendo sparire il senso di alienazione in una nuova forma di schizofrenia: «too great a proximity of everything, the unclean promiscuity of everything which touches, invests and penetrates without resistance; with no private protection, not even his own body, to protect him anymore.[…] The schizo is bereft of every scene, open to everything in spite of himself, living in the greatest confusion. […] What

[69] Cfr Bauman, *Life in fragment*, op. cit., pagg. 268-269.

characterizes him is less the loss of the real, the light years of estrangement from the real, the pathos of distance and radical separation […]: but, very much to the contrary, the absolute proximity, the total instantaneity of things, the feeling of no defense, no retreat. It is the end of interiority and intimacy, the overexposure and transparence of the world which traverses him without obstacle. He can no longer produce the limits of bis own being, can no longer play nor stage himself, can no longer produce himself as mirror. He is now only a pure screen, a switching center for all the networks of influence»[70].

È su questo schermo che si muovono i personaggi della letteratura degli ultimi due decenni del secolo precedente presa in considerazione: uomini-immagini che vivono in un mondo a metà tra il reale e l'irreale, dove ogni cosa è possibile, dove, come in un videogioco, si può fare di tutto, ridendoci su, scappando dalla *routine* quotidiana in un fine settimana qualunque, in un tondelliano *weekend postmoderno*.

[70] Baudrillard Jean, *The ecstasy of communication*, New York, 1993, pagg. 130-133. «Le schizophrène est ouvert à tout en dépit de lui-même, vivant dans la plus grande confusion. Il est la proie obscène de l'obscénité du monde. Ce qui le caractérise est moins la perte du réel […] que cette proximité absolue et cette instantanéité totale des choses, cette surexposition au monde. Dépouillé de toute scène et traversé sans obstacle, il ne peut plus produire les limites de son propre être, il ne peut plus se produire comme miroir. Il devient pur écran, pure surface d'absorption et de résorption des réseaux d'influence» (Jean Baudrillard, *L'autre par lui-même : habilitation*, Paris : Galilée, 1987, pag. 24.)

CAPITOLO 2: GLI ANNI OTTANTA

1980 *ALTRI LIBERTINI*, PIER VITTORIO TONDELLI

Gli anni Ottanta inaugurano una nuova stagione letteraria con il primo libro di Pier Vittorio Tondelli, *Altri libertini*, pubblicato nel 1980. La scelta di questo testo per aprire e dare avvio a questo studio non è casuale, qui infatti fanno la loro apparizione per la prima volta nel panorama italiano nuovi temi e un nuovo modo di scrivere, l'accoglienza stessa che esso ricevette riesce a dare in qualche modo la misura della rivoluzione che portò con sé: censurato per oscenità e blasfemia venne addirittura ritirato dal mercato per un certo periodo[71]; il testo riceve comunque una buona reazione da parte dei lettori, soprattutto i più giovani, che di parte della critica letteraria.

Tondelli, nei sei racconti che costituiscono l'opera, tratta argomenti nuovi, introducendo la descrizione della vita e dei sentimenti comuni della sua generazione, come la noia della provincia, il desiderio di fuggire, la quotidianità della strada con tutti i suoi vizi, come le droghe e l'alcol. Queste tematiche riportano l'autore all'interno del filone americano della *Beat Generation* di Kerouac, di cui Tondelli era un buon conoscitore[72], questo testo infatti, scritto utilizzando un linguaggio completamente nuovo per il panorama italiano, vuole mettere a nudo le problematiche che la sua generazione si trova a dover affrontare, le quali si riassumono in un'intrinseca incapacità di inserimento e di ambientazione all'interno della società degli anni Settanta in Italia. L'autore guarda in particolare a coloro che lui stesso definisce gli *Scarti*, ovvero quei «ragazzi che pensano e cercano nella loro oscurità la propria via individuale, le proprie risorse, al di là del baccano, degli strombazzamenti, dei riflettori puntati, dei capelli e dei vestitini»[73], da contrapporre ai giovani e alla vita delle metropoli irretiti dai mass media e dal consumismo, gioventù da raccontare rimanendo più fedele possibile al vero, magari nascosto dietro le parole di un cineasta incontrato in un autogrill: «Io li filmerò. Filmerò i loro amori, le lacrime, i sorrisi, le acque, gli umori

[71] *Altri libertini*, pubblicato da Feltrinelli nel 1980, venne sequestrato dalle autorità giudiziarie per il reato di oscenità venti giorni dopo la sua comparsa in libreria, quando era già stata preparata la terza edizione. Il processo venne celebrato a Mondovì (Cuneo) nel 1981 e assolse con formula piena sia l'imputato che l'editore.

[72] Tondelli aveva una sua rubrica fissa sul giornale *Rockstar* intitolata 'Culture Club' nella quale discuteva e introduceva in Italia le nuove tendenze della letteratura e musica americana. Attraverso questa rubrica Tondelli venne a stretto contatto con la cultura letteraria americana del momento, la quale lasciò forti tracce all'interno della sua produzione letteraria.

[73] Pier Vittorio Tondelli "Gli scarti", *Linus*, giugno 1985, poi in *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Bompiani, Milano, 1990, e in Pier Vittorio Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Bompiani, Milano, 2001.

i colori e le erezioni, i mestrui, le sifilidi, le croste, gli amplessi i coiti e le inculate, i pompini e i ditalini, quindi i culi le tette e anche i cazzi filmerò. Insomma, ok?»[74].

Nei suoi racconti confluiscono così i miti, i sogni, la mentalità, il desiderio di scardinamento dei valori e la spinta verso una nuova e diversa realtà tipici dei giovani degli anni Settanta; ma contemporaneamente confluiscono qui anche le paure e le ansie che giovani si trovano a dover affrontare nella loro quotidianità all'interno di una società in cui non sanno come muoversi né tantomeno riescono a trovare un proprio posto. La sua si propone dunque come una letteratura di denuncia delle sofferenze, disillusioni e incapacità di trovare se stessi[75], portando su carta un linguaggio che si fa stato d'animo e sentimento. Per raggiungere questo scopo Tondelli usa una lingua scritta diversa, intrisa d'emozionalità, vicina alla realtà del parlato e del sentito della sua generazione, ottenuta attraverso la riproduzione di un'oralità fatta di anglicismi, lunghi elenchi, gergalismi, coprolalismi e riferimenti letterari, con prestiti da musica internazionale, televisione e pubblicità. Crea così quella che lui stesso definisce una sorta di letteratura emotiva: «La mia letteratura è emotiva, le mie storie sono emotive; l'unico spazio che ha il testo per durare è quello emozionale. […] Dopo due righe, il lettore deve essere schiavizzato, incapace di liberarsi dalla pagina; deve trovarsi coinvolto fino al parossismo, deve sudare e prendere cazzotti, e ridere, e guaire, e provare estremo godimento. Questa è letteratura»[76].

I vari racconti, benché non autobiografici, trovano la loro forza d'essere nel vissuto dell'autore, il quale trasporta qui situazioni e incontri autobiografici, portando il lettore all'interno di storie verosimili e che si sfiorano, con personaggi e luoghi che ritornano nei diversi racconti[77], legandosi tra loro e creando un movimento labirintico, quasi circolare, dal quale i personaggi non riescono ad uscire, girando in un moto perpetuo sempre intorno a se stessi.

---

[74] Tondelli P.V., 'Autobahn' in *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano, 2000, pag. 191.Nel 1990 Tondelli pubblica *Uw weekend postmoderno*, in cui compie un'opearzione molto simile scrivendo un romanzo che, come una sort di collage, si propone come viaggio all'inerno degli anni Ottanta appena conclusi, articolato in brevi raconti, reportage ed altri genere narrativi, che descrivono spezzoni di vita e della realtà della provincia italiana.

[75] Questo disagio esistenziale, questa irrequietezza e incapacità dell'individuo di inserirsi ed omologarsi all'interno della società può essere ricondotta alla figura dell'*hipster*, figura apparsa in America nel secondo dopoguerra, con cui l'autore era familiare. Il termine *hip* fa riferimento alla prima sezione del poema *Urlo* di Allen Ginsberg, per poi essere utilizzato come manifesto dei letterati Beat nella loro denuncia sulla condizione esistenziale contemporanea.

[76] Pier Vittorio Tondelli, *Colpo d'oppio*, in *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 1993, pag. 7.

[77] Si noti ad esempio il caso di 'New Mondine Centroradio' in 'Altri libertini' o a 'Posto ristoro' e in 'Sensocontrario', in *Altri libertini*, op. cit.

L'isola che non c'è

Il filo che lega tutti questi racconti è la vuotezza della vita dei personaggi e i loro tentativi di sfuggire alla noia, alla malinconia e all'irrequietezza di un'esistenza sentita come estranea e non soddisfacente, ricoperta da quello che l'autore chiama "il vischioso male", il quale innesca nei giovani un senso d'irrequietezza e di malessere dal quale essi cercano di fuggire in tutti i modi possibili, talvolta finanche autodistruttivi. Tra le vie di fuga trovano così spazio l'alcool e le sostanze stupefacenti, vissute come un tentativo di evasione, un mezzo per allontanarsi dal monotono reale, capaci di regalare esperienze che li portino al di là, trasportandoli in un mondo nuovo e mai assaporato prima. Queste sostanze si impongono così come mezzo per fronteggiare la realtà di travaglio e angoscia, divenendo compagni quotidiani. L'alcool ad esempio, quasi costantemente presente all'interno della vita dei personaggi, dona loro un'immediata e momentanea evasione dall'ineluttabilità della realtà che li circonda: «faccio un bar didietro all'altro e un beveraggio appresso all'altro perché il vino è farmaco dei mali e credete a me, questa è l'unica risposta che al mondo c'è. […] entra entra vino santo strapazza il dolore, produci calore, sciogli l'uovo del mio cuore, fammi infine vomitare e cacciar lontano il mio gran male»[78].
Ed è proprio grazie questo "magnifico elisir" che i giovani sembrano riuscire paradossalmente a riacquistare una lucidità che permette loro di essere se stessi, di riassumere un controllo e una visione della loro reale coscienza, recuperando così una dimensione del Sé che non provoca dolore emotivo.

Similmente anche la droga diviene una magica porta che li conduce altrove, in una parentesi di piacere e di pace interiore. Solo a tratti l'utilizzo delle sostanze stupefacenti diviene una forma di autodistruzione e di completo annullamento dell'Io, di schiavitù imprigionante e degradante, rifugio ultimo da una vita da cui si vorrebbe fuggire; esattamente come accade a Giusy, uno dei protagonisti di *Postoristoro,* il quale sente in sé il desiderio di andarsene, ma allo stesso tempo sa che ancora non è pronto, perché «per quanto lontano lui andasse ora, non saprebbe rinunciare al Posto Ristoro, vi tornerebbe al primo pasticcio. […] No, Giusy non fuggirà così alla cazzo di dio, lo farà, ma quando sarà ormai sicuro di poter rinunciare al Posto Ristoro. Per sempre, qualsiasi difficoltà capitasse. Una volta via, mai più tornare indietro. Cancellare e basta»[79], cancellando dalla sua vita e dalla sua memoria Bibo, la schiavitù della droga, il malessere e la violenza. Ora però è

[78] Tondelli P.V., 'Autobahn', in *Altri libertini*, op. cit., pagg 178-179.
[79] Tondelli P.V., 'Posto ristoro' in *Altri libertini*, op. cit., pag. 17.

ancora troppo presto, ancora occorre rimanere per un po' al Posto ristoro, continuando a drogarsi e a fumare hashish, continuando a dimenticarsi fino a che «Dopo è allegria»[80].

Questo racconto, che apre la raccolta di *Altri Libertini*, è intessuta d'un'atmosfera di degrado e squallore, resa da un linguaggio e da descrizioni crude e senza orpelli che tracciano i confini della violenza insita nell'esistenza di questi personaggi, rappresentanti quel vissuto ai margini della società, vite vissute nelle notti, al bar, in cerca di una dose o di un altro bicchiere, barcamenandosi e cercando di sopravvivere tra pestaggi e stupri, come quello che inizia Vanina alla parte più avvilita della vita: «Vanina abbassa gli occhi a vederli tutti lì, cinque amori per la sua verginità, nudi e dritti e coi denti bianchi e sfavillanti al buio e lei montanara disambientata, […] Vanina che abbassa gli occhi e guarda e balbetta *che volete fare?* non lo sa, però l'intensità della scossa fra le gambe sale e stringe lo stomaco e le tempie si inumidiscono leggere e tiepide che paiono baciate dalle perle e allarga le braccia e trema, troppo bella quella scossa? troppo diretta al cuore e Vanina che abbassa gli occhi... Dopo la chiavano tutti insieme facendo il turno sopra e sotto e in bocca e fra le tette che aveva già grandi e grosse e poi la slavano di sperma e la abbandonano nuda coi suoi straccetti imbiancati da un lato e dieci carte infilate davanti e quando i contadini la trovano all'alba Vanina se ne sta ancora lì a gambe aperte e ride e dice di lasciarla nella fossetta che sta bene e allora s'è capita che i terroni avevano buttato dentro anche anfetamine o altri acidi qualsiasi, e fino a Natale se ne restò al San Lazzaro perché fatta fatta, anche nel cervello e continuava a chiedere a tutti di portarla in campagna, *in quella fossetta che c'ho lasciato le mutandine mie»*[81].

In questo passaggio è interessante notare lo scarto linguistico tra la narrazione di questa violenza, fatta con parole crude e distaccate, e il descrivere le sensazioni della prima volta di Vanina, dove Tondelli impiega un linguaggio quasi più dolce, creando un contrasto che ben rende la cifra dell'innocenza violentata della ragazza.

In questo racconto i ragazzi tondelliani si accompagnano ad esistenze disfatte, *memento* del motivo per cui cercare altro, per uscire dalla propria vita, o per lo meno di dimenticarsi, anche se solo per qualche ora. La droga assume così una duplice valenza, positiva o negativa a seconda delle situazioni, rimanendo però principalmente uno strumento che permette di chiamarsi fuori dalla realtà, di entrare in uno spazio ulteriore, «accantonando il fardello di un'identità malsicura e

[80] Tondelli P.V., 'Posto ristoro' in *Altri libertini*, op. cit., pag. 20.
[81] Tondelli, *ibid*. pagg. 21-22.

traballante»[82]. I giovani protagonisti sembrano così oscillare in un universo che comprende l'esaltazione per il nuovo, la voglia di allontanarsi dall'angoscia della società, e la rassegnazione e l'autodistruzione, camminando incerti tra la noia e la cieca sicurezza di riuscire a farcela, di riuscire, prima o poi, a trovare una propria dimensione, lontano dal grigiore e dalla monotonia di una società che non comprendono, in una nuova vita da cui non bisogna scappare: «vorrei dormire per una eternità e magari svegliarmi che tutto è cambiato e finalmente si sta bene e non bisogna menarsela tanto con l'alcool e i buchi e i soldi e…»[83].

Questo mondo nuovo però, capace di lasciarli liberi di realizzare se stessi, è per ora raggiungibile solo attraverso la droga, in quanto troppo lontano, troppo immaginato per poter essere trovato alla fine di una strada, un luogo che esiste solo in bilico tra la realtà e la non realtà.

Sulla strada

Una simile esperienza tra l'essere e il non essere i protagonisti di *Altri libertini* la trovano anche sulla strada e nell'abitacolo della macchina. Quest'ultima è un elemento che ritorna spesso all'interno nei racconti e molte delle narrazioni e dei dialoghi sono ambientati all'interno della macchina, visto come luogo separato dal mondo esterno. D'altra parte la macchina è anche il mezzo con cui poter andar via, con cui potersi muovere, con cui scivolare sulle strade e guardare il mondo attraverso un vetro, in un luogo separato ed in grado, come una speciale macchina del tempo, di trasportarli altrove. Questa visione della macchina e della strada fa chiaramente eco alle tematiche care alla letteratura americana della *beat generation*, ed è particolarmente in *Sensocontrario* e in *Autobahn* che si sente maggiormente l'influenza di Kerouac[84], la strada si fa vera protagonista, unico luogo in cui sentirsi liberi di reinventarsi, ma soprattutto luogo dove riscoprire se stessi: «Io ci sono affezionato a questo rullo di asfalto perché quando vedo le luci del casello d'ingresso, luci proprio da granteatro, colorate e montate sul proscenio di ferri luccicanti, con tutte le cabine ordinate e pulite che ti fan sentir bene solo a spiarle dalla provinciale, insomma quando le guardo mi succede una gran bella cosa, cioè non mi sento prigioniero di casa mia

[82] Buia E., *Verso casa: viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Fernandel Editore, Ravenna, 1999, pag.4.
[83] Tondelli P.V., 'Viaggio' in *Altri libertini*, op. cit., pag. 123.
[84] Cfr tra gli altri Carnero R, *(Ri) leggere Tondelli*, Interlinea, 1998; La Porta F., *La nuova letteratura italiana: travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.; Conti E, 'Nonluoghi della pianura padana. L'occhio 'risemantizzante' in Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli', in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, Vol. 37, No. 2 (Maggio/Agosto 2008), pagg. 151-164; Carnero R, *Lo scrittore giovane: Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Giunti, Milano, 2018.

italiana, che odio, sì odio alla follia tanto che quando avrò tempo e soldi me ne andrò in America, da tutt'altra parte s'intende, però è sempre andar via»[85].

Con questo racconto ritorna sulla scena letteraria il tema della fuga come allontanamento dal contesto di vita, quel malessere che rischia di far annegare, che trattiene nell'incertezza e nell'ansia di un presente soffocante e dannoso: «manda via il vischioso male, quando ti prende lei la bestia non c'è da fare proprio nulla solo stare ad aspettare un giorno appresso all'altro. E quando viene comincia ad attaccarti la bassa pancia, quindi sale su allo stomaco e lo agita in tremolio di frullatore e dopo diventa ansia che è come un sospiro trattenuto che dice vengo su eppoi non viene mai»[86].
Un malessere che può divenire addirittura somatico, che «Si porta appresso nevralgie d'ossa, brufoletti sulle labbra o nel fondoschiena ma i più gravi mali, quelli della vocina; cioè chi sei? cosa fai? dove vai? qual è il tuo posto nel Gran Trojajo? cheffarai? eppoi ancora quelli più deleteri, i mali del non so giammai né perché venni al mondo né cosa sia il mondo né cosa io stesso mi sia e quando son proprio gravi persino il non so quale sia il mio sesso né il corpo né la cacca mia, cioè i disturbi dubitativi della decadenza»[87].

Quella che Tondelli presenta nei suoi racconti è una generazione in costante stato di esilio, la quale porta con sé una conseguente identità frammentaria e decentrata; questi personaggi dunque si presentano come una sorta di esiliati in terra natia, persi in una situazione di impossibilità di comprensione e realizzazione dell'Io, incapaci di integrarsi in una società in cui non riescono a riconoscersi, di cui non condividono valori e strutture, una società persa in un cambiamento che li ha lasciati nomadi e diseredati. Agli inizi degli anni Ottanta infatti si cominciano a percepire, soprattutto da un punto di vista sociologico e psicologico, le prime avvisaglie della crisi disastrosa che investirà come una tempesta gli anni Novanta, ovvero il crollo delle illusioni di una società diversa, libera e in cui poter affermare se stessi in modo autonomo. Agli esiliati di Tondelli non rimane dunque altro che tentare la fuga, salire in macchina e tentare di andare il più lontano possibile dalla società, causa prima di nuove nevrosi e ossessioni.
La fuga diviene, in un senso più lato, anche la possibilità di non dover pensare al domani, non dover programmare nulla, di poter cercare di essere liberi da qualsiasi autorità e da qualsiasi

[85] Tondelli P.V., 'Autobahn' in *Altri libertini*, op. cit., pag. 181.
[86] *Ibid*, pag. 177.
[87] *Ibid*., pag. 178.

restrizione sentita come coercitiva. Questo tema diviene centrale in *Viaggio*, in cui la scorribanda notturna in macchina si trasforma in un'occasione per ricordare la sua vita e viaggi alla ricerca di altro, di un qualcosa di nuovo e sconosciuto, così come proposto fin dalla frase di apertura del racconto: «Notte raminga e fuggitiva lanciata veloce lungo le strade dell'Emilia a spolmonare quel che ho dentro, notte solitaria e vagabonda a pensierare in auto verso la prateria, lasciare che le storie riempiano la testa che così poi si riposa»[88].

Il viaggio rappresenta in questi testi anche la voglia dei giovani di cambiare il proprio futuro, di volersi rendere parte attiva nella propria formazione e realizzazione, tentando di imporre la propria volontà al di sopra delle norme sociali, cercando un'affermazione dell'Io che sia libera da ogni decodifica sociale. In questo si nota di nuovo quello che abbiamo osservato nel capitolo precedente, ovvero quel senso di libertà e di possibilità condiviso anche dal capitalismo liberista, dalla mentalità del *laissez faire* che si sta ancor facendo strada all'interno della società e dei suoi abitanti: all'inizio degli anni Ottanta infatti sopravvive ancora quell'ottimismo legato alle infinite possibilità date dall'anelata libertà, opposta a quella rigidità strutturale mantenuta dallo stato e da una società ancora legata, per certi versi, alle strutture del passato. L'America è dunque ancora "tutt'altra parte", luogo nuovo in cui quella libertà personale è possibile, esempio pratico del benessere e della società nuova liberista, vista come realizzazione delle promesse del Sogno Americano. Ma per questi ragazzi comunque l'altrove è anche il Nord Europa, come in *Autobahn*, in cui il protagonista, intrappolato nello "scoramento", cerca di scapparne inseguendo l'odore del mare del Nord, immagine di uno spazio aperto ed ignoto in cui trovare libertà: «Alla faccia vostra vado finché ho benzina vado, porci scoramenti che bollite in pancia ora vi centrifugo al muscoletto mio, fuori fuori che sto correndo addosso alla mia felicità»[89].

Corpo e spirito

Anche in questo caso il desiderio di andare, l'immagine di questa meta desiderata, divengono sensazioni tattili, così come divengono sensazioni corporee l'insoddisfazione e il malessere interiore. Per Tondelli il corpo e la corporeità hanno un ruolo non secondario; essi infatti sono cassa di risonanza e mezzo di espressione dell'emotività dei protagonisti, somatizzando i segni

[88] Tondelli P.V., 'Viaggio' in *Altri libertini*, op. cit., pag. 67.
[89] Tondelli P.V., 'Autobahn' in *Altri libertini*, op. cit., pag. 187.

delle lacerazioni interne, del malessere e di ogni emozione sentita. Corpo dunque come espressione del sé nelle sue forme più istintive ed animalesche, legate molto spesso alla sessualità vissuta in modo istintivo e libero, senza distinzione tra omosessualità ed eterosessualità. Il corpo assurge nelle opere di Tondelli anche a veicolo della sensorialità positiva, quella che ancora riesce a far sentire, tattilmente, il contatto e il senso di vicinanza e comunione con l'Altro; a questa visione e funzionalità del corpo si unisce l'attiva sessualità dei personaggi, vissuta come ricerca di esperienza e di contatto, espressione di una nuova libertà e di donazione totale di se stessi[90]. Come scrive Enrico Palandri: «L'erotismo è a volte descritto in modo felice, ma è un incidente letterario; per i personaggi di questi racconti il corpo porta ad una disperazione insuperabile. È il segno di una estrema generosità reciproca, ma anche di un'autonegazione estrema. Come se dicessero: nel sesso do tutto quello che sono. Ma anche: questa vita non è che un corpo, e prima è finita, meglio è»[91], mostrando così il rovescio della medaglia, ovvero quella sessualità indice di nuovo del desiderio di annullamento dell'Io all'inseguimento dell'"altrove", da trovare nell'atto di comunione con l'altro, amato e in cui versare tutto se stesso. L'amore infatti in Tondelli, benché effimero è totale, e sembra sempre avvolgere il personaggio nella sua interezza, in un completo abbandono[92].

In questo modo di vivere l'amore e il contatto con l'altro si trova, fondamentale, il senso di solidarietà e di amicizia. Quest'ultima coinvolge la sfera più intima dei personaggi, creando un "noi" in cui trovare conforto e forza, un'immedesimazione e un legame capace di renderli in grado di affrontare l'ostilità del mondo: «E queste sono anche le serate migliori perché si sta bene tra di noi e non abbiamo bisogno di nessuno, tantomeno di maschi perché quando stiam così siam davvero le Splash e nessuno ci resiste»[93].

La solidarietà dunque come senso di unione, di forza collettiva che non fa sentire la solitudine, perché quando sei solo, «senti la tua solitudine farsi pesante ma è un gioco diverso ed esser soli fa molto più male in mezzo alla gente, allora sì che è doloroso e pungono le ossa e il respiro è davvero brutto, come vivere un trip scannato e troppo lungo»[94].

L'empatia con l'Altro non toglie però nulla alla personale ricerca di una realizzazione dell'Io, la quale avviene anche attraverso un'esibizione e una centralità del corpo, che rende l'amore,

[90] Cfr ad esempio la sessualità come viene descritta in 'Mimi ed istrioni', in *Altri Libertini*, op cit.
[91] Enrico Palandri, 'Altra Italia', in *Panta*, n. 9, 1992, pag. 27.
[92] Cfr ad esempio Tondelli P.V., 'Viaggio' in *Altri libertini*, op. cit.
[93] Tondelli P.V., 'Mimi ed istrioni' in *Altri libertini*, op. cit., pag.40.
[94] Tondelli P.V., 'Viaggio' in *Altri libertini*, op. cit., pag. 85.

l'amicizia e la scoperta di nuove sensazioni un'esperienza di ricerca personale[95]. Si comincia anche qui ad intravedere quell'individualizzazione dell'esperienza che caratterizzerà la società degli anni Ottanta, ma che in questo periodo non è ancora in grado di cancellare completamente il legame con l'Altro.

Rimane dunque ancora possibile stabilire un rapporto vero e sincero, e benché cominci a mancare la partecipazione attiva alla vita altrui, rimane ancora centrale l'interesse per il bene dell'Altro e la condivisione emotiva del dolore. Come accade ad esempio nel racconto *Mimi e istrioni*, in cui le ragazze si uniscono a far forza a Nanni dopo il suo tentativo di suicidio: «Ci ritroviamo con Benedetto e la Sylvia lungo il corridoio d'aspetto mentre le fanno la gastrica e ci abbracciamo forte e diciamo forza forza che gliela fa, ma c'è quasi nausea per quegli anni sbandati e quel passato che vorremmo anche noi rigettare assieme alla Nanni, quel pomeriggio vuoto di febbraio»[96].

Andata e ritorno

In questo passaggio, soprattutto nella chiusura, si nota un particolare della visione tondelliana del viaggio: questo, come la ricerca che lo accompagna, sono fallimentari, non portano al luogo sognato, ma sono al contrario destinati a finire in un nulla di fatto. Il ritorno dunque non è solo fisico, ma è anche un ritorno verso quella società da cui si è tentato invano di sfuggire, prendendo di fatto le distanze dagli anni dell'andare senza meta, negando quel tentativo di fuga che sembra rimanere legato alla gioventù, come non foss'altro che un vacuo ed adolescenziale capriccio giovanile, una "sbandata" all'occasione da rimpiangere, o da lasciarsi comunque alle spalle senza nessuna nostalgia: «Dice che abbiamo pagato troppo caro il prezzo per la ricerca di una nostra autenticità, che tutto quanto abbiamo fatto era giusto e lecito e sacrosanto perché lo si è voluto e questo basta a giustificare ogni azione, ma i tempi son duri e la realtà del quotidiano anche e ci si ritrova sempre a far i conti con qualche superego malamente digerito; che è stata tutta

[95] Cfr a tal riguardo Graciotti A, *Altri libertini e l'epica dell'immediato Come Tondelli rifonda l'"arte di narrare" tramite la "scrittura emotiva"*, Seminario Tondelli, dodicesima edizione, Correggio, Palazzo dei Principi, 15 dicembre 2012, pagg. 13-14.

[96] Tondelli P.V., 'Mimi e istrioni', in *Altri libertini*, cit., pag. 65.

un'illusione, che non siamo mai state tanto libere come ora che conosciamo il peso effettivo dei condizionamenti»[97].

Rimane però la soddisfazione, mai lasciata, dell'averci provato: l'esito delle fughe è infatti secondario, l'importante per Tondelli è l'aver dato sfogo a quel desiderio del Sé di crescere libero, affrancato da ogni coercizione: «Senti amico mio bisogna gettarsi nelle strade senza tante scene o riflettori, bisogna cercare soltanto una frontiera e un limite da scavalcare»[98].

Quel che rimane è la realtà, una società in cui bisogna alla fine entrare, prendendo il proprio posto nelle file che essa ha riservato. In Tondelli questa disillusione e questa rassegnazione non hanno ancora la drammaticità profonda che caratterizzerà la letteratura degli anni Novanta, i suoi protagonisti non mostrano ancora i segni profondi della società capitalistica e delle sue conseguenze: questi personaggi sono ancora integri, sia nella loro speranza che nel loro fallimento rimangono sani, la loro disillusione non ha ancora portato ad una rassegnazione completa, in loro ancora non c'è traccia della malattia e della frammentarietà che tormenterà le generazioni successive. Loro sono ancora i figli degli anni Settanta, gli anni del *boom* economico, gli anni in cui tutto era ancora possibile, in cui i modelli di comportamento e di consumo stavano appena nascendo, e che ancora non si erano rivelati come coattivi e coercitivi. Su di loro la tv e il mercato non hanno ancora fatto breccia, se non lateralmente: per loro, appena usciti dagli anni di piombo e da una realtà fortemente politicizzata, l'America è ancora metafora di una libertà espressiva e di una possibilità di realizzazione. La fallacia di questo sogno comincia ad essere da loro intravisto solo alla fine del viaggio, sulla strada del ritorno, senza riuscire a vedere tutta la drammaticità e le problematiche che si nascondono dietro le luci e la fastosità dell'*american life style*. Per squarciare questo incantevole velo di Maja bisognerà aspettare cinque anni, il postminimalismo in terra oltreoceano e Bret Easton Ellis. Finita l'epoca della *beat generation*, all'inizio degli anni Ottanta si comincia infatti ad avvistare in America un nuovo filone letterario, una letteratura che si muove, più introspettivamente, verso la denuncia delle problematiche psicologiche e sociali create dalla fine del *boom economico*, e soprattutto dell'inizio di quella che Hobsbawm ha definito, come abbiamo visto, l'Era della Crisi.

[97] *Ibid*, pag. 65.
[98] Tondelli P.V., 'Autobahn' in *Altri libertini*, op. cit., pag. 189.

1985 *LESS THAN ZERO*, BRET EASTON ELLIS

Nel 1985 esce in America *Less than zero*, il primo libro di Bret Easton Ellis, il quale riscuote subito molto successo divenendo uno dei fenomeni del momento. Nato da un diario di appunti dell'autore dalla sua adolescenza in poi, il testo trova la sua ambientazione negli anni Ottanta, all'apice del *boom* economico e delle profonde trasformazioni sociali che il "sogno americano" aveva portato all'interno della società, non solo in termini di crescita economica e di benessere, ma soprattutto rispetto alla caduta dei valori tradizionali in favore di nuovi valori legati alla ricchezza e allo *status* sociale. Il testo mostra, in maniera anche feroce, il nuovo *life style* e le ripercussioni psicologiche a questa legati, in termini sia sociali che personali. Come ben riassume Chiara Calabrese «negli anni Ottanta l'utopia realizzata, ossia la punta massima del benessere economico, è riuscita a soffocare la possibilità di ulteriori iniziative individuali. Le domande e le idee si sono esaurite e non ci sono sensazioni nuove da sperimentare. La società travolta dalla frenesia del progresso, una volta arrivata al *dulcis in fundo* si è trovata con le mani vuote, senza parole, incapace di spiegarsi, di domandarsi se tutto ciò abbia un senso»[99].

Ed è proprio di questa mancanza di senso, di questo ripiegarsi su una superficie piana, incapace di ogni profondità, che Ellis si fa narratore disincantato e polemico. Nel suo primo romanzo porta infatti su carta la realtà capitalistica americana, simile ma fondamentalmente diversa da quella di Tondelli; mentre infatti quest'ultimo prende in considerazione gli *scarti* di un'intera generazione, il libro di Ellis si concentra su coloro che invece hanno accolto in pieno le nuove regole, guardando quindi alla classe più ricca, all'"elite" economica americana, mostrando come proprio dove il Sogno Americano è riuscito a concretizzarsi è possibile vedere in modo più accentuato le conseguenze più negative. Nella dissociata società americana, per riprendere le parole di Touraine, si ha chiara visione della difficoltà della costruzione della propria «personalità, la quale perde irrevocabilmente la propria unità nella misura in cui cessa di essere un insieme coerente di ruoli sociali. Questa difficoltà è spesso così grave che non la sopportiamo e cerchiamo di sfuggire a un Io troppo debole e lacerato con la fuga, l'autodistruzione o lo svago estenuante»[100], tutti elementi questi che vengono ben definiti ed approfonditi dall'autore statunitense.

La storia segue infatti le vicende, o per meglio dire le non-vicende, di Clay e dei suoi amici, figli dell'alta borghesia americana, nel mese di vacanza natalizia in cui Clay torna a casa, raccontando le

[99] Calabrese C., 'Minimalismo e il romanzo di Ellis, "Meno di zero"', in *Rivista "Pietraserena",* Lastra a Signa (Firenze) 1998.

[100] Tourain A., *Libertà, uguaglianza, diversità*, Il Saggiatore, Milano, 1998, pag. 15.

loro giornate imbevute di noia, droghe, sesso e violenza, accanto a genitori invisibili e disinteressati, anch'essi persi in uno stile di vita simile, se non uguale, a quello dei figli adolescenti.

Una vuota e nuova armatura

Così come nell'ambientazione e nella scelta dei personaggi, anche nello stile Ellis riesce a riprodurre l'atmosfera di vuoto e di indifferenza evocata dal suo testo, il quale, scritto in prima persona dal protagonista Clay, segue i pensieri e gli occhi del giovane, trascrivendo nelle sue descrizioni, spesso dettagliate fin nei minimi particolari di persone e luoghi[101], le impressioni e i sentimenti evocati. La descrizione dettagliata non si ferma però solo ai luoghi ma investe anche i personaggi, con una particolarità: di questi sono ben descritti i dettagli di cosa indossano o che automobili guidano, viene riferito ogni dettaglio che riguarda solamente il lato estetico, tralasciando completamente ogni caratterizzazione inerente alla personalità. Vengono così riferiti solamente quei particolari che risultano essere importanti nella nuova logica del capitalismo e dell'apparenza in quanto bilancia del successo, ecco allora che vengono descritte abbronzature, tagli di capelli, particolari estetici positivi o negativi che possano caratterizzare il personaggio, dando fin da subito anche il giudizio di Clay, per il quale, in accordo con la filosofia mercantilistica, è l'abito ormai che fa il monaco[102]. Il giudizio di Clay infatti si ferma alla loro apparenza, al modo in cui si presentano agli altri, misura che, come insegnano le regole del mercato e del *marketing*, basta per giudicare una persona. A sottolineare l'irrilevanza dell'essere rispetto all'apparire, nella descrizione dei personaggi poco e nulla è detto della loro caratterizzazione personale o psicologica: di loro, come di Clay, non si conosce nessun retroscena, come se i personaggi fossero già conosciuti, o meglio, come se la loro storia personale e il loro modo di pensare fosse marginale. In ciò è possibile leggere anche un'ulteriore critica volta all'omologazione e alla standardizzazione dell'individuo[103]; quasi tutti infatti tendono a seguire le orme della moda, prestando particolare

[101] Il testo si colloca all'interno di una topografia ben specifica, con riferimenti esatti a nomi di vie, negozi e luoghi pubblici entro cui si muovono i personaggi.

[102] Come scrive Mike Feathersone infatti, al giorno d'oggi l'abbigliamento e l'aspetto fisico, nonché lo stile di vita, divengono la chiave di lettura e di giudizio dell'intera persona, come misura dello *status* sociale e mentale, (Feathersone M., *Body modification*, London, SAGE, 2000, pag. 21; Featherstone M., *Consumer culture and postmodernism*, 1991, London, Sage. p. 86), cercando in tal modo di sopperire alla mancanza di un Io stabile e strutturato. (Weatherill R., 'The Psychical Realities of Modern Culture', *British Journal of Psychotherapy*, vol. 7(3), 1991, pag. 269.

[103] Riguardo al tema dell'omologazione, Ellis amplierà l'argomento rendendolo ancora più centrale nel suo testo successivo *American Psycho*, testo che verrà adeguatamente analizzato nei capitoli successivi.

attenzione alla loro apparenza ed a che siano in linea con gli ultimi dettami della tendenza del momento. Ciò corrisponde ad una omologazione di fatto che li porta ad essere uguali tra loro e il più possibile uguale ai modelli offerti dalla tv, divenendo per Ellis simboli e stereotipi di una categoria.

I nuovi Icaro

All'importanza dell'omologazione e dell'apparenza è opportuno prestare attenzione, in quanto assume un ruolo non secondario all'interno del testo così come della società rappresentata. L'innalzarsi costante degli *standard*, il rifiuto del principio di realtà, e soprattutto l'assolutizzazione dell'estetica e dei canoni di bellezza hanno portato, nel corso del tempo, ad un'attenzione sempre più acuita per il corpo, fino a giungere ad una sorta di disumanizzazione del soggetto. L'acquisizione da parte del corpo di due valori nuovi e fondamentali ha comportato che esso diviene sempre più considerato come oggetto da modellare e da migliorare, valutandolo sempre più in un'ottica merceologica di valore aggiunto[104]. Contemporaneamente tali "migliorie" fanno sì che esso si muova verso un ideale che perde i suoi tratti umani, puntando ad una giovinezza eterna e ad una perfezione iper-reale[105].

Ecco dunque che anche il corpo, come le altre merci, diviene base di misura dello *status* sociale dell'individuo, portando il concetto stesso di *fitness* ad assumere un nuovo significato, allargandosi ad includere e indicare "un *fitness* nel mondo", una dichiarazione di *fit-in*[106] nella società. In questo modo l'iperrealismo di Baudrillard può essere declinato anche riguardo al concetto di sé e della propria corporalità, nuova icona culturale. È in questo contesto che si cominciano ad affermare teorie quali il biocapitalismo[107] e concetto di *post-human*[108], di corpi cibernetici e

[104] Questo tema si lega a quanto afferma Codeluppi parlando di biocapitalismo, il quale «oltre che dal corpo operante come strumento materiale di lavoro, anche dal corpo inteso nella sua globalità», Codeluppi V, *Il biocapitalismo. Verso lo sfruttamento integrale di corpi, cervelli ed emozioni*, Bollati Boringhieri, Milano, 2008, pag 7.

[105] «the 'makeovers' and the 'shapeovers' celebrated in the media, advertising and glossy magazines, have a personal transformation rethoric: with a little money and effort the body can be changed to approximate the youth, fitness and beauty ideals of consumer culture. Increasingly, the emphasis within consumer culture has shifted away from disguising the body to the visible contours of the body», Featherstone M., *Body modification*, op. cit., pag. 3.

[106] Come afferma anche Francesco Bratos «la creazione di modelli fisici idealizzati, le forme esemplari costruite in palestre-laboratori accentuano quella che poteva essere considerata una bellezza estetica condivisa per trasformarsi in concetti funzionali ad una logica commerciale»; tesi di laurea Francesco Bratos, *Capitalismo cannibale: media, marche e merci nella narrativa italiana degli anni Novanta*, AA 2009-2010, Relatore Romano Luperini, Università degli Studi di Siena, Lettere Moderne.

[107] Cfr a tal riguardo Codeluppi V, *Il biocapitalismo*, op. cit., pag. 15.

[108] Cfr Marchesini R, *Post human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

artificiali, quasi totalmente depersonalizzati, trasformati in un veicolo di significato che va al di là del segno primario, facendosi sintesi dell'identità, capace di riflettere tutte le più importanti caratteristiche. Corpo dunque materia su cui scrivere, da modellare e trasformare, liquida come l'identità, a cui dedicare attenzione costante. Come scrive Bauman infatti «attention to the body has turned into a supreme preoccupation and the most coveted pastime of our times. Mind-boggling fortunes are made on health-food and drugs, exercises gadgets and the 'teach yourself' books on fashion medicine and fitness. Following the latest fashion in body care and escaping the latest scare of health hazard is the prime criterion of high culture and good taste, and the prime 'must' in the increasing work of self-construction»[109].

Questa nuova e artificiosa necessità trova la sua primaria ragione d'essere e di crescita all'interno del mercato, pronto a riempire gli scaffali con tutta una serie sempre più vasta di prodotti e di espedienti che promettono il raggiungimento di un corpo "perfetto" che ha perso progressivamente il suo stato naturale per raggiungere una trasfigurazione artificiale, iper-reale quanto il resto della vita, ma non meno reale nella quotidianità.

È a questo ideale della standardizzazione che rispondono i personaggi di Ellis. Accettando infatti *in toto* i modelli, e cercando un adeguamento il più completo possibile ai canoni e ai dettami dell'apparire invece dell'essere, i personaggi divengono così solo ciò che sembrano: vuoti *simulacra* di uno *status* sociale, copie dei personaggi da copertina, senza nulla di personale o di sconosciuto, "volti già noti" del mondo del tempo. Ellis riesce in questo modo a rendere la cifra dell'appiattimento dell'individuo verso un bidimensionalismo che fa sparire ogni traccia di una dimensione più profonda dell'essere, intravedendo qui un tratto che verrà poi approfondito in *American Psycho*, ovvero la rappresentazione, attraverso il racconto della mera superficie delle cose e delle persone, di un mondo piatto, di individui in cui il nulla della loro personalità rispecchia la spersonalizzazione dell'essere umano e il suo annullamento morale e emotivo. Come scrive John Conley, nella narrativa di Ellis «sentences dramatize at a syntactical level the dissipation of specificity and particularity into interchangeability and equivalence— a drama that otherwise goes by the name of capitalism. For it is not only that Ellis writes *about* capitalism, but that Ellis literally

[109] Bauman, *Life in fragment*, op. cit., pag. 176. («L'attenzione per il corpo si è trasformata in una preoccupazione suprema e il passatempo oggigiorno più comune. Fortune impensate sono fatte su cibi sani e medicine, attrezzi per la palestra, libri "fai da te" su medicina alternativa e fitness. Il criterio principale della cultura alta e del buon gusto è quella di seguire le ultime tendenze per la cura del corpo e per eliminare ogni pericolo salutare, divenendo addirittura il primo *must* nel lavoro di auto-costruzione», traduzione mia)

writes a world made of money, for his grammar and syntax are formed in its image; Ellis is truly a writer of capitalism because it is capitalism that his sentences exemplify»[110].

Libere associazioni

La narrazione, come abbiamo detto, segue a volte il corso dei pensieri del protagonista, articolandosi in un susseguirsi di frasi brevi e spezzate che non sempre seguono un ordine logico tale da creare una continuità del discorso e della narrazione. Nel libro ci si sposta da un luogo a un altro spesso subitaneamente, senza troppe spiegazioni o introduzioni; similmente si assiste spesso ad un cambio di argomento da un capoverso all'altro, sempre seguendo il filo di pensieri di Clay[111], interferendo talvolta con la narrazione e spostando in secondo piano gli avvenimenti in favore del racconto dei suoi pensieri e delle sue divagazioni. Anche queste però non sempre seguono una narrazione lineare, rendendo la frammentarietà dei pensieri con delle frasi spezzate, talvolta appena accennate. Attraverso questo meccanismo Ellis riesce a trasportare altresì sul piano della narrazione l'atteggiamento e lo stato emotivo del protagonista, rivelando, proprio grazie ai passaggi repentini o alle digressioni improvvise, la superficialità nel guardare gli altri e il mondo, palesando così la mancanza di empatia o di interesse di Clay non solo per le persone che lo circondano, ma spesso anche per se stesso: i suoi stessi pensieri, simili spesso a libere associazioni freudiane, vengono lasciati scivolare, andare via senza tentare di trattenerli, senza riflessione ulteriore.

Questo tipo di scrittura può essere ricondotto a quello che viene definito il Post-Minimalismo americano, il quale annovera tra gli altri Raymond Carver, David Leavitt e Paul Auster**.** Questo tipo di letteratura utilizza un linguaggio minimale, scarno ed essenziale, atto a rendere la cifra dell'essenza, svuotata delle cose e della realtà che essi vivono; nei testi le frasi e i dialoghi sono spesso molto brevi e ripetitivi, riportando nella letteratura le particolarità del linguaggio orale, privato di ogni profondità. La loro narrazione riprende la tradizione del racconto o del romanzo

[110] Conley John, 'The poverty of Bret Easton Ellis', in A*rizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, Volume 65, Num 3, Autunno 2009, pag. 120. «Le sue frasi drammatizzano ad un livello sintattico la dissipazione della specificità e della particolarità in intercambiabilità ed equivalenza – un dramma che va anche sotto il nome di capitalismo. Perché Ellis on scrive del capitalismo, egli letteralmente descrive un mondo fatto di soldi, la sua grammatica e sintassi sono formate a loro immagine; Ellis è un vero scrittore del capitalismo perché è quest'ultimo che le sue frasi esemplificano» (trad. mia)

[111] Cfr ad esempio Ellis, *Less than Zero*, Picador, London, 1986, pag. 63.

breve, tornato in voga negli anni Ottanta per diverse ragioni: da un lato la crisi del periodo storico, che porta gli scrittori statunitensi verso la ricerca di un'anti-epica che si manifesta nella forma del racconto breve da opporre alle grandi forme del romanzo precedente, dall'altra si assiste anche qui all'influenza del capitalismo con il suo contrarsi dei tempi e la velocità del mercato, la quale investe anche la letteratura, portando i lettori verso la ricerca di una veloce fruizione dell'opera letteraria. Molti di questi racconti e romanzi cominciano in *medias res* e si concludono similmente in un'atmosfera di "non finito", sospesa in un presente atemporale e continuo.

In questi autori si nota inoltre una particolare predisposizione tematica verso la rappresentazione di una società disillusa, che ha perduto le linee guida e la propria morale; i loro racconti sono intessuti di cinismo, parlano dell'arrivismo sfrenato delle nuove generazioni, dell'indifferenza verso gli altri e dell'ossessivo consumismo. Portatori di una visione alquanto pessimistica della realtà, i loro romanzi si concentrano sulle problematiche legate alla caduta dei valori e delle strutture sociali, quali la famiglia – come accennato nel primo capitolo -, l'abuso di sostanze psicotrope e i disagi legati alla frammentazione dell'Io che caratterizza il periodo storico. Le loro opere sono imbevute di una violenza fisica e morale che nasce e cresce all'ombra di una società dove ormai non è più possibile stabilire relazioni umane, tra i vicoli e le mura quotidiane. Ecco dunque che questi testi si ambientano nelle città, rientrando all'interno di quello che viene più generalmente definito il romanzo metropolitano, popolato da personaggi di ogni classe sociale e che trova in un certo qual modo il suo padre letterario nell'opera di Thomas Pynchon, il quale nei suoi libri, racconta le problematiche psicologiche e le moderne nevrosi tipiche della società moderna, attraverso una narrazione che vede come protagonisti grottesche caricature di destini umani che si muovono in un labirinto di simboli, di stereotipi, di pubblicità e *mass media*.

Questo è lo stesso ambiente in cui Ellis fa muovere i suoi giovani protagonisti, dei quali tenta di mostrare, in un atto di accusa, il vuoto emotivo e morale, nonché la loro superficialità. Il suo discorso però non si ferma ai giovani, ma investe anche gli adulti, mostrando come le nuove generazioni non siano altro che il risultato di una famiglia e di una società scardinata e individualista.

Ellis si pone quindi in maniera critica verso la società in senso più ampio, esprimendo il suo atto d'accusa attraverso una narrazione cruda, cinica e senza veli sulla realtà, portata ad un'esasperazione fin troppo verosimile. Quello che rende però la forza della sua critica è

l'indifferenza atonale in cui viene raccontata la storia, la sua mancanza di giudizio che diviene così condanna senza appello.

Tu: un rumore di sottofondo

Tutto ciò si avvisa fin già dal titolo del libro - il quale riprende il titolo di una canzone di Elvis Costello -, il quale può dare adito a diverse interpretazioni ed essere ricondotto a diversi significati. Una prima ipotesi può relazionare *Less than zero*, meno di zero, proprio al testo della canzone di Costello, dove entrambe le opere rimandano a una mancanza di responsabilità e ad un'ipocrita negazione di una violenza e della sua immoralità[112]. Una seconda ipotesi potrebbe vedere *Less than zero* la cifra dell'empatia che il protagonista sente per gli altri, equiparabile appunto a "meno di zero". Questa mancanza non va vista però solo unilateralmente, anche gli altri personaggi infatti, nonostante le solite frasi di rito e superficiali buone maniere, non mostrano alcun vero interesse per la vita e i sentimenti di Clay: il loro rapporto e dialogo rimane a livello superficiale e perfino quando un personaggio comincia a parlare di sé, il discorso viene subito interrotto, minimizzando o cambiando completamente argomento:

«"You look unhappy", she [la madre] says real suddenly.

"I'm not" I tell her.

"you look unhappy", she says, more quietly […]

"You do too", I say, […]

She doesn't say anything else»[113].

Questo dialogo, intercorso tra membri della stessa famiglia mostra quanto questa indifferenza sia radicata all'interno della società, entrando anche in spazi in cui ci si aspetta una relazionalità più intima, legata e formata da sentimenti profondi e da un amore di base.

[112] *Less than Zero* è il primo singolo di Elvis Costello, uscito nel 1977. Il cantante è un rifermento musicale che spesso torna all'interno delle opere di Ellis; Costello, cantante rock della Beat generation, rappresenta ancora quel rock arrabbiato, in contrasto con la società del suo tempo. Questa canzone in particolar modo fa riferimento ad una negazione di una violenza intrinseca presente nella società, esattamente come si intravede in *Less than Zero* e si svilupperà in pieno all'interno di *American Psycho*. In *Less than Zero* Costello appare come un retaggio del passato, quella spinta verso il nuovo che si è amaramente conclusa con la disfatta del Sogno Americano. Nel testo Costello viene sempre visto con quasi un occhio di nostalgia, metafora delle speranze disilluse degli anni Settanta. In generale, nella narrativa di Ellis, tratto questo tipico della scrittura postmoderna, molti sono i riferimenti musicali presenti nel testo, come se la musica tracciasse una colonna sonora che accompagna il ritmo e l'atmosfera della narrazione, divenendo contemporaneamente chiaro riferimento generazionale.

[113] Ellis, *Less than Zero*, op. cit, pag. 22. («"Sembri infelice", dice [la madre] improvvisamente. "No" le rispondo. "sembri triste "mi dice più pacatamente. "Anche tu", le dico […] lei non aggiunge altro», trad. mia)

Questa mancanza di empatia può essere ricondotta a diversi elementi, primo fa tutti l'incomunicabilità, che trova le sue radici all'interno dell'individualizzazione estrema della società: l'individualismo e la chiusura sempre più forte in un universo privato che ruota intorno ad un Io fondamentalmente egotico e solipsista, ha infatti comportato un'accentuata incapacità comunicativa tra le persone[114].

All'interno del romanzo questo tema trova ampio spazio, nei dialoghi ad esempio si assiste a uno scambio che in realtà somiglia ad una sovrapposizione di due monologhi diversi e non relazionabili tra loro; similmente si assiste spesso e volentieri ad una incapacità di comprensione tra i diversi personaggi, con la conseguente chiusura totale di un personaggio nei confronti dell'Altro[115]. Finanche nelle scene corali si nota come ogni personaggio segua in realtà il proprio percorso di azione e pensiero, non riuscendo a creare una vera comunicazione che sia di scambio. I loro dialoghi rimangono sempre minimali, spesso ripetendosi uguali nelle diverse situazioni, banali e quasi inutili, continui *deja vu* d'incontri, situazioni e conversazioni in realtà inesistenti.

L'ampiezza di questa superficialità e l'intrinseca indifferenza la si ritrova, paradossalmente, anche nelle conversazioni di Clay con il suo psichiatra, momento in cui, di regola, dovrebbe crearsi un livello molto intenso di comunicazione[116]. Anche in questo caso però manca un vero e proprio scambio, rimanendo un dialogo superficiale e una sovrapposizione di monologhi in cui spesso, durante le sedute, è lo psichiatra che invece di interessarsi a Clay, comincia a parlare di se stesso e dei suoi problemi[117], mostrando non solo la superficialità dei loro dialoghi ma anche il suo giudizio di futilità riguardo ciò che Clay cerca di esprimere: «I start to cry really hard. He looks at me and fingers the gold necklace that hangs from his tan neck. […] He asks me something. I tell him I don't know what's wrong; that maybe it has something to do with my parents but not really or maybe my friends or that I drive sometimes and get lost; maybe it's the drugs.

---

[114] Cfr a tal rigurdo Touraine, *Libertà, uguaglianza, diversità*, op. cit., pag. 16. Oltre a Touraine, anche Bauman e altri sociologi, sottolineano in diversi casi come la società capitalistica contemporanea, o postmoderna, abbia condannato l'individuo in un mondo solitario, in cui l'altro è un avversario nella corsa verso il successo e l'affermazione personale, rendendolo fondamentalmente un individuo solo e incapace di uscire da un sentire egotico ed egocentrico. In letteratura la superficialità della società, l'incomunicabilità e la sottintesa indifferenza per il tutto era già stato affrontato, sebbene con in modi molto diversi, in Italia, da Alberto Moravia, con nella sua famosissima opera de *Gli indifferenti*, Edizioni Alpes, 1929.

[115] Ellis sembra quasi traslare nel proprio romanzo quello che Baudrillard aveva notato e annotato sul suo scritto *L'Amerique*, quando afferma che « sur les trottoirs de *downtown,* et personne, personne ne le regarde. On ne regarde pas les autres ici. On a bien trop peur qu'ils se jettent sur vous avec une demande insupportable, sexuelle, de fric ou d'affection. Tout est chargé d'une violence somnambulique, et il faut éviter le contact pour échapper à cette décharge potentielle» Baudrillard, *Amérique,* Bernard Grasset, Parigi, 1986, pag. 120.

[116] Nel testo non viene spiegato il motivo per cui Clay va dallo psichiatra, ma sembra essere cosa comune avere un terapista o uno psicologo. In nessun caso viene spiegato il motivo esatto, si potrebbe comunque rimandare la motivazione alle problematiche psicologiche conseguenze del contesto sociale in cui essi vivono.

[117] Cfr Ellis, *Less than Zero*, op. cit, pag. 35.

"At least you realize these things. But that's not what I'm talking about, that's not really what I'm asking you, not really."

He gets up and walks across the room and straightens a framed cover of a Rolling Stone with Elvis Costello on the cover and the words "Elvis Costello Repents" in large white letters. I wait for him to ask me the question.

"Like him? Did you see him at the Amphitheater? Yeah? He's in Europe now, I guess. At least that's what I heard on MTV. Like the last album?"

"What about me?"

"What about you?"

"What about me?"

"You'll be fine."

"I don't know," I say. "I don't think so."

"Let's talk about something else."

"What about me?" I scream, choking.

"Come on, Clay," the psychiatrist says. "Don't be so... mundane"»[118].

In questo passaggio, oltre forse ad una critica alla psichiatria e alle forme di terapia psicologica, si può leggere, come fa notare Calabrese, anche l'estrema negazione per il protagonista di una possibilità di fuga: davanti al pianto dirotto di Clay, dato dalla sofferenza della sua situazione esistenziale, mostrandogli il "pentimento" di Costello, ovvero il rinnegamento degli ideali di cui questi, con le sue canzoni, si faceva portavoce, lo psichiatra condanna implicitamente Clay all'impossibilità di fuga, palesandogli l'inesorabilità dell'integrazione nella società imperante, e come le sue sofferenze siano, davanti alla realtà dei fatti, "banali".

Non rimane quindi altro che adattarsi al vuoto e alla superficialità della società, dove l'Io si ritrova sempre più chiuso in una struttura ristretta e privata nella quale, mentre si assiste a una

[118] Ellis, *ibid*, pagg. 212-213 «comincio a piangere forte. Lui mi guarda e gioca con la collana d'oro che ha intorno al collo abbronzato. […] mi chiede qualcosa. Io gli rispondo che non so che problema sia, che forse ha a che vedere con i miei genitori ma non proprio o forse con i miei amici o che a volte guido e mi perdo; forse sono le droghe "Almeno tu ti rendi conto di queste cose. Ma non è di questo che parlo, non è quello che ti sto chiedendo". Lui si alza e cammina per la stanza e raddrizza una copertina di Rolling Stones incorniciata con le parole "Elvis Costello si pente" in grandi lettere bianche. Aspetto che mi faccia una domanda. "Ti piace lui? Lo hai visto all'Amphiteathre? Si? È in Europa ora, credo. Almeno è quello che ho sentito su MTV. Ti piace il suo ultimo album?" "e io?" "tu cosa?" "ed io?" "tutto andrà bene" "non lo so", gli dico, "non credo", "Parliamo di qualcos'altro" "ed io?", urlo, soffocando. "Dai, Clay" mi risponde lo psichiatra, "non essere così banale"» (trad. mia)

scomparsa della distinzione tra pubblico e privato, la dimensione personale diviene estremamente privata, confinata entro uno spazio inesprimibile ed incondivisibile.

Tutto ciò ha comportato ovviamente un sempre più totale allontanamento dall'Altro: ogni personaggio vive immerso tra la folla rimanendo fondamentalmente solo, chiuso in un universo in cui c'è spazio solo per se stessi. Ciò comporta un cambiamento nei rapporti interpersonali, i quali sono sempre più superficiali, ridotti ad occasioni sociali funzionali solamente al mantenimento di una posizione di rilievo all'interno della società o necessarie a riempire giornate vuote.
I personaggi, come satelliti, girano uno intorno all'altro e si incontrano senza però mai veramente toccarsi, e i loro rapporti sembrano essere intrisi dello stesso nulla che caratterizza le loro vite, esteriorizzandosi in un'indifferenza generale che sottolinea continuamente come ognuno sia in fondo superfluo e inessenziale all'altro. I personaggi interagiscono tra di loro solo per secondi fini e comunque sempre rimanendo ad un livello superficiale, senza mai mostrare un vero intesse, nemmeno in situazioni più delicate, come ad esempio davanti ad amici ricoverati in ospedale per anoressia e abuso di eroina – come nel caso di Muriel-, o ancor peggio, davanti alla prostituzione di un amico per debiti di denaro. È in quest'ultima occasione che, in un dialogo tra Julian e Clay, la verità dell'indifferenza viene esteriorizzata senza mezzi termini: «"Who cares? Do you? Do you really care?" and I don't say anything and realize that I really don't care and suddenly feel foolish, stupid»[119]. Non esistono quindi rapporti profondi e finanche la morte viene incontrata con una sorta di fredda indifferenza, come uno show da andare a vedere[120].

Soci per sopravvivenza

Anche nei rapporti amorosi in realtà non c'è mai nessuna profondità, essi si limitano ad essere basati sul sesso e la reciproca compagnia per un tempo limitato, per poi passare al prossimo, senza alcun interesse a costruire delle solide e durature relazioni[121]. L'unica che cerca di costruire un

[119] Ellis, *ibid*, pag. 303.
[120] Cfr a riguardo Ellis, *ibid*, pag. 328. «"a chi importa? A te importa? Ti interessa veramente?" io non rispondo e realizzo che in realtà non mi interessa nulla e all'improvviso mi sento sciocco, stupido» (trad mia)
[121] Come scrive Baudrillard, infatti, nella società contemporanea, e in special modo in quella americana, prototipo ideale della società del consumo, « La sexualité elle-même est en quelque sotte dépassée comme mode d'expression - même si elle est partout à l'affiche, elle n'a plus le temps de se matérialiser en rapports humains et amoureux, elle se volatilise dans la promiscuité de tous les instants, dans de multiples contacts plus éphémères» (Baudrillard, *Amerique*, op. cit, p. 49), nei quali «que pas un seul instant ces corps enlacés dans le *feeling* et l'amour thérapeutique ne se

rapporto più profondo con Clay sembra essere Blair, la sua ex fidanzata, la quale però fallisce proprio a causa della mancanza di empatia e di interesse mostrate dal protagonista verso tutto e tutti. La caratteristica infatti che sembra denotare Clay, almeno attraverso la definizione di Blair, è proprio la sua sostanziale assenza: «"You were never there. I felt sorry for you for a little while, but then I found it hard to. You're a beautiful boy, Clay, but that's about it"

[…]

"It's hard to feel sorry for someone who does not care"

"Yeah?" I ask.

"What do you care about? What makes you happy?"

"Nothing. Nothing makes me happy. I like nothing"»[122].

Blair, rispetto a Clay, sembra ancora essere partecipe della vita, sembra ancora sentire e cercare un senso di unione con l'altro, mostrando una capacità di sentimenti che ormai gli altri personaggi sembrano aver completamente perso, accettando con rassegnazione e con normalità la solitudine che li attanaglia. Lo stesso amore non sembra esistere più all'interno delle vite dei personaggi, solo Blair sembra non sentire quella paura dell'impegno che attanaglia Clay. Ecco di nuovo quella caduta del *committment* e la paura dell'influenza che gli altri possano avere sull'Io, le quali cambiano tutte le dinamiche relazionali: amare è visto infatti come un prendere impegni verso un altro, un rischiare di investire "tempo" e forze in un qualcosa senza conoscere il risultato finale o per quanto tempo durerà. Per Clay dunque la domanda diventa semplice: vale la pena di sforzarsi a costruire qualcosa e di essere emotivamente partecipi in un rapporto in cui il rischio di perdita e di sofferenza emotiva sia alto? E la risposta è ancora più semplice: «"I don't want to care. If I care about things, it'll just be worse, it'll just be another thing to worry about. It's less painful if I don't care"»[123]. Provare dei sentimenti è per Clay un rischio, il rischio di farsi male, di rendersi vulnerabili e di "sentire"; se poi a ciò si aggiunge anche la profonda disillusione per le relazioni umane che questi personaggi sembrano avere, la risposta di Clay sembra quasi avere un senso. Nella sua ottica infatti sembra essere scontata una visione pessimistica dei rapporti interpersonali, i quali

---

touchent. On appelle ça l'interface ou l'interaction. Ça a remplacé le face-à-face et l'action, et ça s'appelle la communication» (ibid pag. 65)

[122] Ellis B.E., *Less than Zero,* op. cit., pag. 363. «"tu non c'eri mai. Mi è dispiaciuto per te per un po', ma poi è diventato difficile. Tu sei un ragazzo bellissimo Clay, ma tutto qui" […] "è difficile dispiacersi per qualcuno a cui non importa nulla", "Sì?" , "di cosa ti importa? Cosa ti rende felice?" "Nulla, nulla mi rende felice. Non mi piace nulla"» (trad mia)

[123] Ellis B.E., *ibid*, pag. 363. «"non voglio interessarmi". Se mi importa di qualcosa non farà altro che peggiorare, sarà solamente una cosa in più di cui preoccuparsi. Fa meno male se non importa"»

quasi sicuramente finiranno, faranno del male, porteranno ad una perdita e a un dolore emotivo. Meglio dunque rimanere protetti, evitare di farsi coinvolgere, tenersi a distanza e al sicuro.
Questa presa di posizione da parte del protagonista nei confronti della vita e degli altri viene resa nota al lettore fin dall'inizio, le parole con cui infatti si apre il testo sono: «People are afraid to merge on freeways in Los Angeles. This is the first thing I hear when I come back to the city»[124], paura che, metaforicamente, Clay stesso allarga a tutta la società, specificando, poco dopo, come «All it comes down to is that I'm a boy coming home for a month and meeting somebody whom I haven't seen for four months and *people are afraid to merge*»[125]. Questa frase, questa metafora, sembra racchiudere, semplificandola, il senso fondante della vita delle persone, tanto che «It seems easier to hear that people are afraid to merge rather than "I'm pretty sure Muriel is anorexic"»[126], dimostrando come come la distanza dall'Altro sia riuscita a sovrastare anche la preoccupazione per i problemi degli altri.

Io, uno meno di zero

All'indifferenza, alla mancanza di attenzione e cura che Clay mostra verso gli altri, corrisponde una mancanza di interesse e di salvaguardia verso se stessi. Il titolo *Less than zero* quindi può ben rispecchiare anche la cifra delle percezioni del Sé, delle proprie emozioni e sentimenti, cosa che talvolta, in momenti di lucidità emotiva, sembra preoccupare Clay, come se egli avvertisse che attraverso questo vuoto interiore egli stia pian piano scomparendo all'interno del *simulacrum* della sua vita: «The man keeps staring at me and all I can think is either he doesn't see me or I'm not here. I don't know why I think that. People are afraid to merge»[127]. Ecco dunque spiegata l'inquietudine che Clay sente davanti al cartellone pubblicitario che legge "disappear here"[128], come se quel cartellone urlasse la verità davanti agli occhi di tutti: la scomparsa del Sé nell'artificiale dell'iper-realtà.

[124] Ellis B.E., *Less Than Zero*, op. cit., pag. 4 «le persone hanno paura di convergere nelle autostrade di Los Angeles. Questa è la prima cosa che sento come ritorno in città»
[125] *Ibid*, pag. 5. Corsivo mio. («tutto si riduce al fatto che sono un ragazzo che sta tornando a casa per un mese e incontrerà persone che non ha visto per 4 mesi e *le persone hanno paura di convergere*» trad mia)
[126] *Ibid*, pag. 5 («sembra essere molto più facile sentire che le persone hanno paura di convergere che "sono abbastanza sicuro che Muriel sia anoressica"», trad. mia)
[127] *Ibid*, pag. 36. Si noti come torni di nuovo l'idea di come le persone abbiano paura di convergere, rimarcando, in questo contesto, come l'individualizzazione della società aumenti il senso di eclisse delle persone. («l'uomo continua a fissarmi e l'unica cosa a cui riesco a pensare è che o non mi vede, o io non sono qui. Non so perché penso queste cose. Le persone hanno paura di convergere», trad. mia)
[128] *Ibid*, pag. 59.

La stessa cifra di distacco, abbiamo notato in una citazione precedente, si ritrova anche all'interno della famiglia: Clay stesso non mostra particolare interesse verso i membri della sua famiglia, tanto da non ricordare neanche esattamente l'età delle sue due sorelle, di cui appena accenna l'esistenza senza neanche dirne i nomi[129]: parti marginali della sua vita.

D'altro canto, anche i genitori di Clay, divorziati come quasi tutti gli altri genitori rappresentati nel testo, non sono direttamente coinvolti o interessati alla vita dei figli. Il loro dovere genitoriale sembra finire con il dar loro beni di lusso e denaro, senza poi rendersi parte attiva ed interessata della loro vita[130], lasciando i giovani protagonisti ancor più soli e allo sbando, senza nessuna guida o nessuno che possano sentire vicini.

La mancanza di ogni tipo di rapporto viene descritta da Clay attraverso il suo non parlare di loro, fermandosi alla superficialità dei loro discorsi e la generalità con cui appena accenna alla loro figura; in questo modo Ellis muove alcune delle sue accuse alla società imperante e al vuoto lasciato dalla scomparsa del vecchio sistema famiglia, evidenziando le conseguenze negative sulle nuove generazioni, rendendoli inabili alla costruzione di un rapporto sociale o personale, e soprattutto chiudendoli in una solitudine che li accompagnerà per tutta la vita.

Famiglia franchising

Ellis rappresenta in *Less than Zero* i genitori in antitesi alla figura tradizionalmente genitoriale: gli "adulti", nei loro comportamenti, non differiscono poi molto dai loro figli adolescenti, anche loro vivono relazioni non stabili, divorziati o meno, quasi tutti hanno dei rapporti extramatrimoniali occasionali con persone di diverse età e orientamenti sessuali, cosa di cui spesso l'altro coniuge è a conoscenza ma per la quale non mostra alcuna sorpresa o interesse. Clay del padre per esempio da un breve resoconto, accusandolo attraverso le sue negazioni descrittive, di tutte le mancanze che questo mostra verso il figlio: «My father's offices are in Century City. […] It doesn't bother me that my father leaves me waiting there for thirty minutes while he's in some meeting and then asks me why I'm late. I don't really want to go out to lunch today, would rather be at the beach or sleeping or out by the pool, but I'm pretty nice and I smile and nod a lot and pretend to listen to all his questions about college and I answer them pretty sincerely. And it doesn't embarrass me a whole lot that while on the way to Ma Maison he puts the top of the 450 down and plays a Bob

[129] Ellis, *ibid*, pagg. 31-32.
[130] Cfr a tal riguardo Ellis, *ibid*, pag. 63 e 68.

Seger tape, as if this was some sort of weird gesture of communication. It also doesn't really make me angry that at lunch my father talks to a lot of businessmen, people he deals with in the film industry, who stop by our table and that I'm introduced only as "my son" and the businessmen all begin to look the same and I begin to wish that I had brought the rest of the coke. My father looks pretty healthy if you don't look at him for too long. He's completely tan and has had a hair transplant in Palm Springs, two weeks ago, and he has pretty much a full head of blondish hair. He also has had his face lifted. I'd gone to see him at Cedars-Sinai when he had it done and I remember seeing his face covered with bandages and how he would keep touching them lightly»[131]. Nella seconda parte di questa descrizione si nota come manchi totalmente un accenno al loro rapporto o alla personalità del padre, soffermandosi di nuovo solamente sulla sua apparenza, sottolineando anzi come questa sia ritenuta importante.

Un nulla che spaventa

Come i giovani protagonisti, anche gli adulti rappresentati nel testo passano le loro giornate nel vuoto del lusso, riempiendo le loro giornate di feste, pranzi a ristoranti, vacanze, alcool e uso di droghe più o meno legali. Molti sono infatti non solo i riferimenti all'uso di cocaina da parte dei genitori di Clay, ma anche di antidepressivi e simili psicofarmaci, usati soprattutto della madre. Le tematiche dunque affrontate nel testo non interessano solo la generazione più giovane, ma riguardano l'intera società, o per lo meno un'intera classe dominante, la quale rimane però modello per le classi sociali sottostanti, per le quali essi costituiscono la realizzazione del Sogno Americano.

È interessante notare a tal proposito come in rare occasioni nel testo si faccia riferimento alla differenza di classe, sottolineando lo snobismo e la superiorità che i protagonisti mostrano nei

[131] Ellis, *ibid*, pagg. 64-66. («L'ufficio di mio padre è in Century City […] non mi dà fastidio che mio padre mi lasci aspettare qui per mezz'ora mentre è in riunione e poi mi chieda perché sono in ritardo. In realtà non mi va di andare a pranzo oggi, preferirei essere sulla spiaggia o dormire, o essere in piscina, ma sono educato e sorrido e annuisco tantissimo e faccio finta di stare a sentire tutte le sue domande sul college e rispondo abbastanza sinceramente. E non mi imbarazza molto che sulla strada verso casa tiri giù il tettino della 450 e ascolti una cassetta di Bob Stager, come se fosse uno strano gesto di comunicazione. Allo stesso modo non mi fa arrabbiare che a pranzo mio padre parli molto con uomini di affari, con gente del cinema con cui lui ha a che fare, a chi si ferma al nostro tavolo sono presentato solamente come "mio figlio" e dopo un po' tutti gli uomini d'affari cominciano a somigliarsi e io desidero aver portato con me il resto della coca. Mio padre sembra abbastanza in forma se non lo guardi troppo a lungo. È completamente abbronzato e due settimane fa si è fatto il trapianto di capelli a Palm Spring e ora ha la testa piena di capelli biondastri. Ha fatto anche il lifting al viso. Lo sono andato a trovare al Cedars-Sinai dopo l'operazione e mi ricordo di aver visto il suo viso completamente bendato e come lui continuasse a toccarsi delicatamente», trad. mia)

confronti delle classi meno abbienti[132], superiorità che però viene controbilanciata e in qualche modo distrutta dal senso di vuoto in cui essi vivono.

Le vite dei personaggi si limitano infatti a vuoti da riempire, giornate passate senza realizzare nulla di concreto, riducendo il senso della loro vita appunto ad un *less than zero*. Questa ulteriore ipotesi di lettura del titolo trova all'interno del testo molti momenti e tematiche a supporto. L'apatia che caratterizza Clay e gli altri, li porta infatti a far del nulla la loro quotidianità, riducendo il tutto ad incontri causali o programmati che nella maggior parte dei casi si trasformano in tentativi di uscire fuori da un torpore e da un sentire ovattato del mondo che però non riescono ad andare a buon fine, divenendo incontri di solitudini[133] che non vale neanche la pena ricordare[134].

Clay soprattutto si dimostra sempre più chiuso e perso in un'inerzia esponenziale che amplifica il suo non sentire, il suo stato di perpetuo distacco e il suo profondo isolamento. Ma se il distacco interiore Clay lo vive come un pericolo, egli sente comunque di non poter uscire dalla condizione in cui vive, rassegnandosi ad un disilluso futuro, fino al punto di non riuscire a concepire nessun piano futuro, rimanendo di fatto intrappolato in un eterno momento contingente: «I tried to keep a datebook one summer, but it didn't work out. I'd get confused and write down things just to write them down and I came to this realization that I didn't do enough things to keep a datebook»[135].

In questo passaggio si fa sentire la conseguenza della frammentazione del tempo e della conseguenziale mancanza di una capacità di costruzione di un *unicum* della propria vita, la quale diviene un'incapacità per il protagonista di avere uno scopo di vita, cristallizzandosi in un vuoto immobile del e nel presente.

Questo stato di *impasse*, di sospensione eterna in un non-accadere delle cose, unita al profondo distacco dei personaggi, dilata esponenzialmente il senso di noia provato da Clay e dagli altri personaggi, la quale sembra infiltrarsi in ogni cosa, creando una pesante cappa sulla loro vita: è la noia il sentimento che essi avvertono maggiormente, ed essa sembra caratterizzare non solo le

[132] Cfr Ellis, *ibid*, pag. 123.

[133] In molti casi Clay narra di incontri al cinema o a casa a vedere film che poi scorrono sullo schermo senza che nessuno li guardi, o feste delle quali non si ricorda di chi siano, o chi ne abbia preso parte, momenti senza alcuna vera partecipazione, se non fisica, degli attanti.

[134] Spesso Clay, così come gli altri personaggi, non sembrano ricordare con esattezza luoghi, eventi o persone a cui hanno partecipato o che hanno incontrato; attraverso questo artificio narrativo Ellis sottolinea nuovamente la vuotezza e la superficialità di situazioni ripetitive e uguali a se stesse, di nuovo in un mondo iperreale e da "scene da copione".

[135] Ellis, *ibid*, pagg 120-121.

loro vite ma l'intera società. Come spiega anche Bauman, la noia è una componente molto forte nella società contemporanea: una vita sempre vissuta alla ricerca del nuovo, di esperienze e di sensazioni sempre diverse e sempre più forti fin dall'adolescenza, fa sì che fin in età molto giovane essi sentano che ormai nulla rimane loro da fare[136]; ecco dunque che Clay, in un dialogo con il suo amico Rip, quando questi gli chiede cosa abbia fatto negli ultimi tempi, possa rispondere «"Oh, not too much […] there's not a whole lot to do anymore»[137]. Ogni cosa sembra dunque riproporre un già visto e un già fatto, tanto che Clay in molte situazioni si mostra facilmente annoiato, sempre pronto e volenteroso ad andare via, a cambiare bar, ristorante, festa o semplicemente compagnia, mai soddisfatto o realmente preso dal contesto in cui si trova. Egli sembra sempre dare l'impressione di essere nei vari luoghi solamente in transito, come di passaggio veloce nell'attesa di andare da qualche altra parte, o di essere lì solo perché non c'è nulla di meglio da fare.

Questa sua situazione di transitorietà e di noia alimenta però la sua ansia, tratto che lo caratterizza in molte occasioni. Clay viene infatti spesso descritto come costantemente inquieto ed ansioso: molti sono le occasioni in cui altri personaggi gli chiedono se si senta bene, domande a cui Clay non dà mai una risposta precisa, se non un laconico "I'm fine", senza mai confermare o specificare i motivi della sua ansia. La persistenza e la profondità di questa ansia fanno sì che Clay debba frequentemente fare uso di antidepressivi per riuscire a dormire – quali Valium, Nembutal e altre sostanze simili.

Se da un verso quest'ansia può essere riportata appunto allo stallo in cui Clay sente di vivere, dall'altro la sua ansia e tensione può trovare le sue radici nella consapevolezza della tristezza e della vuotezza della propria vita. Egli infatti in più di un'occasione sembra mostrare una piena presa di coscienza dello *status quo*, dalla quale deriva una voglia di fuga, talvolta condivisa - in brevi accenni -, anche da altri personaggi, come Daniel:

«"I want to go back" Daniel says, quietly […]

"Where?" I ask, unsure

[136] A tal proposito si veda la descrizione di Jeremy Seabrook: «At fifteen her hair was one day red, the next blonde, then jet-black, then teased into Afro kinks and after that rat-tails, then plaited, and then cropped so that glistened to the skull […] Her lips were scarlet, then purple, then black. Her face was ghost-white and then peach-colored, then bronze as if it were cast in metal. Pursued by dreams of flight, she left home at sixteen to be with her boufriend, who was twenty-six […] At eighteen she returned to her mother, with two children […] She sat in the bedroom which she had fled three years earlier; the faded photo's of yesterday's pop stars still stared down from the walls. She said she felt a tundre years old. She was weary. She'd tried all that life could offer her. Nothing else was left», in The lanscape of poverty, 1985, pag. 59. Citazione in Bauman, 'Tourist and Vagabonds: Or, Living in Postmodern Times', in *Identity ans Social Changes*, ed. David Joseph E., Transaction Publishers, New Brunswick e Londra, 2000, pag. 21-22.

[137] Ellis, *Less than Zero*, op. cit., pag. 220. («"Oh, non troppo. Non c'è rimasto più molto da fare"», trad. mia)

"I don't know, just back"»[138].

L'importante è andare

Anche qui, come abbiamo visto per Tondelli, si delinea quella necessità di fuga, di un allontanarsi da una vita e da una situazione in cui i personaggi sentono di non trovare il loro spazio e la loro stabilità, una vita che mantiene alto un senso di disagio e di esilio interiore che aumenta la loro inquietudine. Nonostante ciò rimane comunque una differenza importante tra i due autori, dove infatti in *Altri libertini* c'è ancora la spinta a tentare di uscire, in *Less than Zero* questa sparisce completamente, eliminata da una società cannibale. Lo stesso andar via assume nei due autori un significato diverso, dove infatti in Tondelli si configura come una fuga dall'Italia di provincia, ancorata alle tradizioni e al vecchio, in Ellis è la fuga dalla nuova società, che si mostra non solo più soggiogante della vecchia, ma nella quale i problemi e l'angoscia divengono ancor più profondi, sfociando spesso nel patologico.

Clay, e similmente Rip, sembrano sentire spesso questo desiderio di fuga, di un andare oltre e lontano dal contesto in cui si sentono prigionieri, tanto da desiderare spesso di mettersi in macchina solo per il piacere di andare, senza neanche una meta precisa[139]:

«"Where are we going?" I asked
"I don't know," he said. "Just driving."
"But this road doesn't go anywhere," I told him.
"That doesn't matter."
"What does?" I asked, after a little while.
"Just that we're on it, dude," he said»[140].

[138] Ellis, *ib*, pag. 21 («"Voglio tornare indietro", dice Daniel a voce bassa […] "Dove?", chiedo insicuro. "Non lo so, semplicemente indietro"», trad. mia)

[139] Si nota qui un'ltra particolarità e differenza tra i personaggi tondelliani e quelli di Ellsi; dove infatti i giovani di Tondelli avevano ancora un luogo dove andare, o meglio, sognare di andare, dove esisteva ancora la speranza e la loro meta era vanti, in un futuro ancora da scrivere, nei personaggi di Ellis questa speranza è ormai svanita: i luoghi non esistono più, l'unico "dove" è indietro nel tempo, in un passato ormai perso.

[140] Ellis, *ibid*, pag. 346 («"Dove stiamo andando?", chiesi, "non lo so", mi rispose "stiamo guidando", "Ma questa strada non va da nessuna parte", gli dissi. "Non importa", "E cosa importa?", chiesi poco dopo. "Solo che la percorriamo amico", mi rispose», trad mia)

Si sente in queste parole l'eco di quelle di Baudrillard, quando afferma come «Rouler est une forme spectaculaire d'amnésie»[141], dove poter dimenticare e passare, senza toccare il mondo esteriore, ognuno chiuso nel proprio piccolo mondo automobilistico. Ma se per Tondelli la macchina era il luogo di libertà, il luogo in cui esternare se stessi e raccoglitore di pensieri interiori, in Ellis diviene l'immagine della solitudine, ognuno in solitaria marcia sulle autostrade[142], piene di gente timorose di fondersi, spaventate da un possibile contatto, tanto da spingerli a guardare dritto davanti a se, senza neanche notare gli sguardi altrui[143].

Questo desiderio di fuga per Clay si concretizza spesso nel suo rintanarsi nella casa al limiti del deserto, dove si rifugia per lasciare indietro la sua vita, passando il tempo a guardare il deserto o a fare lunghe passeggiate lungo il suo confine. In questo contesto il deserto stesso sembra divenire metafora più che del nulla, di uno spazio incontaminato, sconfinato, di una grandezza e di una libertà incorrotta e illimitata capace di portarlo lontano dalla sua vita, ponendogli davanti la possibilità, anelata, di una tabula rasa su cui ricominciare a riorganizzare la propria esistenza, memoria di un luogo incorrotto e ormai perduto. Nell'immagine del deserto, al contrario, Calabrese legge l'evocazione di un mondo «primitivo ed istintuale che, forse più delle morti, delle malattie e delle assurde disgrazie di cui parlano i giornali, suscitano quel sentimento primario che è la paura, insinuando elementi di dubbio nella trionfante sicurezza del benessere»[144] riducendolo ad un «sconcertante miraggio, speranza delusa, desiderio bruciato»[145].

Il deserto e la casa ai suoi confini divengono anche una sorta di *madeleine* di proustiana memoria, rievocando in Clay momenti della sua vita passata e della sua infanzia. Nel testo spesso la narrazione è alternata da *flash back* della sua infanzia e del suo passato, del quale lascia trasparire un forte senso di nostalgia: *«The pool was drained and all these memories rushed back to me and I had to sit down in my school uniform on the steps of the empty pool and cry»*[146].
In questi racconti del passato, evidenziati nel testo dalla scrittura in corsivo a distinzione della narrazione al presente, si nota una nostalgia per un luogo, simbolo di una vita e una condizione di

[141] Baudrillard, *Amerique*, op cit., pag. 25.
[142] Cfr a tal riguardo Baudrillard, *l'Amerique*, op. cit, pag. 13.
[143] Cfr. Ellis, *Less than zero*, op cit pag. 64-65.
[144] Chiara Calabrese, 'Minimalismo e il romanzo di Ellis, "meno di zero"', in *Rivista "Pietraserena*", Lastra a Signa (Firenze) 1998.
[145] *Ibidem*.
[146] Ellis, *Less than Zero*, op. cit., pag. 69. («la piscina era vuota e tutte questi ricordi mi hanno assalito e mi sono dovuto sedere vestito nella mia uniforme scolastica sui gradini ella piscina vuota e ho pianto», trad mia)

spensieratezza che, benché vicini in termini di anni, sembrano ormai distanti anni luce, spariti del tutto: *«I didn't go out to Palm Springs that day to look around or see the house and I didn't go because I wanted to miss school or anything. I guess I went out there because I wanted to remember the way things were. I don't know»*[147].

Questo senso di profonda nostalgia nasce, in qualche modo, dalla presa di coscienza di se stesso e della sua relazione con la società, razionalizzazione che lo porta a guardare alla somiglianza tra lui e gli altri suoi coetanei con un senso di malinconia e di profonda disillusione, «there are mostly young boys in the house and they seem to be in every room and they all look the same: thin, tan bodies, short blond hair, blank look in the blue eyes, some empty toneless voices, and then I start to wonder if I look exactly like them»[148]. Questa domanda sembra nascondere un senso critico, la presenza ancora di uno spirito avverso che gli fa aborrire questa situazione, che lo richiama a qualcosa di diverso. Ecco allora l'uso di connotativi negativi, il rimarcare del "blank" dei loro sguardi e il vuoto nell'atonalità della loro voce, come se essi fossero vuote e esanimi copie di quelle che dovrebbero essere delle persone. Ma, in fin dei conti, Clay sa che egli non è altro che uno di loro, e non può essere altro che un figlio del suo tempo e dell'omologazione[149]: «I realize that all it come down to is that I'm this eighteen-year-old boy with shaky hands and blond hair and with the beginning of a tan and semistoned sitting in Chasen's on Doheny and Beverly, waiting for my father to ask me what I want for Christmas»[150]. Questa angosciata presa di coscienza non basta a creare un cambiamento, e al di là della nostalgia e dell'amarezza che richiama, essa non porta a nulla: l'apatia e l'ineluttabilità che sente per lo *status quo* hanno la meglio su tutto il resto, e ogni sua fuga non può che riportarlo al punto di partenza, in un circolo infinito.

In questo testo Ellis riesce sapientemente a riproporre il senso di vuoto e le dirette conseguenze psicologiche che investono i protagonisti fin dalla più giovane età, portandoli verso dei disturbi

[147] Ellis, *ibid*, pagg. 69-70. («non sono andato a Palm Spring quel giorno per guardarmi intorno o vedere la casa e non sono andato perché ho voluto saltare la scuola o cose simili. Credo di essere andato perché volevo ricordare le cose come erano allora. Non so.», trad mia)

[148] Ellis, *ibid*, pag. 266 («ci sono soprattutto ragazzi giovani nella casa e sembrano essere in tutte le stanze e si somigliano tutti: magri, abbronzati, capelli biondi corti, occhi blu vuoti, alcuni voci vuote e senza tono, e poi mi comincio a chiedere se anche io sono uguale a loro», trad mia).

[149] A tal proposito è interessante notare la scelta del nome del protagonista, Clay infatti in inglese significa argilla, un materiale quindi altamente plasmabile, solitamente utilizzato per oggetti vuoti, come i vasi, o per statuine da modellare e pitturare a piacimento.

[150] Ellis, *ibid*, pag. 109 («E capisco che tutto si riduce al fatto che sono un diciottenne con mani tremanti e capelli biondi e con un principio d'abbronzatura e siedo semifatto da Chasen sulla Doheny e Beverly, aspettando che mio padre mi chieda cosa voglio per Natale», trad. mia)

legati propriamente all'ansia e al senso di incertezza. Dove infatti nella maggior parte dei personaggi questa viene mascherata, viene nascosta dietro l'annullamento di sé in droghe e alcool, in Clay viene approfondita, mostrando fino a quali gradi questa ansia e indeterminatezza portino alla ricerca di un annullamento dell'Io che sia il più completa possibile. In altri casi, come in quello di Rip, altro personaggio in cui si può notare la stessa inquietudine, la risposta al proprio disagio diviene la ricerca della distruzione, in un nichilismo estremo che mostra come dietro al tutto che sembrano possedere, in realtà si nasconda il niente:

«"But you don't need anything. You have everything," I tell him.

Rip looks at me. "No. I don't."

"What?"

"No, I don't."

There's a pause and then I ask, "Oh, shit, Rip, what don't you have?"

"I don't have anything to lose"»[151].

Con questa chiosa finale alla loro conversazione Rip svela in modo cinico e feroce tutta la verità che si cela dietro le loro apparenze, un'inconsistenza e un'artificialità che toglie senso al tutto: in un mondo in cui si vive solo del presente, in cui la costruzione dell'Io è ridotta ad una perpetua corsa all'apparire, in cui l'Io viene soppresso e silenziato in un artificioso e artificiale non sentire, la vita stessa perde di significato. È in quest'ultimo aspetto che si può infine leggere il riferimento del titolo: *less than zero* è il valore che ha la vita all'interno del testo. Clay stesso, benché mostri, come abbiamo detto, una certa preoccupazione per se stesso e una profonda insoddisfazione verso la propria esistenza, lungi dal cercare di cambiare le proprie sorti, in uno stato di rassegnazione, sembra preferire una soluzione di anestetizzazione dei propri sentimenti, cercando di avvolgere anche se stesso sotto il velo dell'indifferenza e del non sentire. Ma essere distaccati verso se stessi non è facile, il dolore e l'ansia generata dall'insoddisfazione e dall'incertezza sono molto forti, troppo forti per far semplicemente sì che essi non esistano. Preferibile allora, visto che comunque non c'è speranza di salvezza, cercare di addormentare e di distruggere il centro da cui parte quel senso di dolore e frustrazione, sciogliendo la propria mente e il proprio corpo in una lenta e indolore autodistruzione, cercata spesso nel bicchiere, da tenere, all'occorrenza, sempre pieno. Tutti i protagonisti di *Less than zero*, senza alcuna distinzione d'età, vivono costantemente sotto

[151] Ellis, *ibid*, pag. 336 («"Ma non hai bisogno di nulla. Hai tutto", gli dico. Rip mi guarda "no, non ho tutto", "Cosa?" "no, non ho tutto". C'è una pausa e poi gli chiedo "Oh merda Rip, cos'è che non hai?" "Non ho nulla da perdere"», trad. mia)

l'effetto dell'alcool: sempre descritti con un bicchiere in mano o nel procinto di bere, i giovani protagonisti, fin dalla pubertà, cominciano ad associarsi all'alcool, non fermandosi però ad un uso limitato, ma andando fino in fondo, ubriacandosi fino a perdere coscienza di sé. Ecco dunque che si fa strada nelle loro vite la violenza votata contro se stessi, in un tentativo di completa distruzione dei ogni rimanenza dell'Io.

Affogare o morire

L'alcool dunque come anestetico, come spinta a dimenticarsi, mezzo per trovare un paradiso artificiale che stravolga il normale sentire, ma che contemporaneamente riaccenda le sensazioni e il sentirsi vivi. Ma questa riscoperta delle sensazioni, questo riaccendere il Sé porta il rischio di rendere i personaggi coscienti di loro stessi, ecco dunque la necessità di andare oltre, di annegare il sentire nel mare della confusione e del nulla dell'alcool: perdere se stessi sperando di non ritrovarsi, mantenendo in piedi quel velo che aiuta a rendere tutto distante e offuscato.

Ma l'alcol non è il solo aiuto esteriore che questi personaggi cercano; accanto ad esso trova infatti posto, come accennato, la cocaina, sostanza in grado di risvegliare una corporeità e una sensorialità che altrimenti sembra persa nei meandri della noia e tutti i personaggi, senza limite di età, ne fanno uso come cosa normale e accettata[152]. La familiarità dell'uso di tale sostanza è evidente se si prende ad esempio il comportamento della madre di Clay, abituale consumatrice di antidepressivi oltre che di cocaina, la quale sa perfettamente che sia Clay che le sue altre due figlie adolescenti ne fanno uso, cosa che non sembra preoccuparla[153]; se ciò da un lato rimarca l'indifferenza e la disfunzionalità della famiglia a cui si è fatto riferimento precedentemente, dall'altro conferma la completa normalità dell'uso di tali sostanze.

L'uso della droga all'interno del testo si lega fortemente al tema della noia e viene spesso usata come forza motivante, come ingrediente base di ritrovi e feste, assurgendo a mezzo attraverso il quale superare la monotonia e l'apatia, per cercare sensazioni sempre più forti e trasgressive a fronte di una esistenza nella quale tutto sembra obsoleto e già fatto. Attraverso l'uso smodato di queste sostanze da parte di personaggi di ogni età, Ellis porta avanti indirettamente una critica

[152] A tal riguardo val la pena notare come negli anni Ottanta la cocaina era una droga molto costosa, normalmente abbinata nell'immaginario collettivo alle classi più abbienti. La cocaina dunque come droga dei ricchi, il cui consumo assume la duplice valenza di sostanza psicotropa e contemporaneamente di un ulteriore demarcatore dello *status* dei personaggi.

[153] Cfr ad esempio Ellis, *Less than zero*, op. cit., pagg. 33-34.

molto forte alla società in cui essi si muovono, società nella quale ormai, la vita, interamente costituita da *snap shot* ognuno uguale all'altro, sembra non poter offrire nulla, riducendosi a vani tentativi di uscire dal consueto. Quella che i personaggi cercano è dunque quell'accelerazione, quel moto in avanti che riesca a scatenare sensazioni sempre più forti e, si spera, diverse; speranza che risulta però essere vana, ritrovando sempre gli stessi scenari e le stesse persone. Lo stesso uso di queste sostanze e i loro effetti[154] divengono parte di una normalità che non riesce più a dare nulla ai personaggi se non una costante negazione di sé stessi e delle proprie problematiche, divenendo forma esplicita di un violento disagio psicologico. I personaggi infatti sembrano perseguire in modo sempre più feroce il completo annullamento e distruzione dell'Io, arrivando a volte alle forme più estreme dei disturbi alimentari. Quest'ultimi, generalmente considerati legati all'ansia, si possono leggere qui come manifestazione di una volontà di sparire, di un rifiuto del proprio corpo come forma sostanziale del Sé, di una volontà di cancellazione di se stessi dal mondo, soprattutto nel momento in cui esso viene sentito come una forza esterna annientatrice impossibile da combattere. Questa forma di autodistruzione trova un accenno nel testo di Ellis nella figura di Muriel, la quale, benché secondaria, aiuta a contestualizzare la vastità e la differenza dei risultati patologici della società contemporanea[155].

L'uso di queste sostanze sembra raggiungere anche un altro scopo non meno importante, ovvero quello della perdita delle inibizioni e del liberarsi delle pulsioni più aggressive; è infatti soprattutto sotto effetto di mix di alcool e droga che i protagonisti si lasciano prendere dalla violenza, legata nella maggior parte dei casi a pratiche sessuali, le quali divengono sempre più brutali e perverse. Ecco dunque trovare nel testo anche scene di stupri commessi a danni di ragazze e ragazzi minorenni, scene in cui il senso della violenza sparisce dietro il desiderio di nuove emozioni; in due istanze ad esempio giovani adolescenti guardano esaltati ed eccitati un video in cui due ragazzine minorenni e un ragazzino dodicenne vengono drogati, stuprati e poi uccisi[156], e solo Clay, trovando la cosa disgustosa, lascia la stanza. In questo episodio viene mostrata come la trasgressione e la violenza venga legata al divertimento e all'eccitazione, ai fini del puro divertimento e dello svago, cieca e senza ulteriori scopi se non quello di far del male all'altro in modo del tutto gratuito.

[154] Riguardo gli effetti dell'abuso delle droghe, all'interno del testo possono essere ritrovati, soprattutto nella figura di Clay, tutti i sintomi degli effetti collaterali legati alla dipendenza, quali pallidezza, forte tremore alle mani, e uno stato febbricitante, risultato appunto dell'assiduo utilizzo delle sostanze psicotrope.

[155] Il problema dei disturbi alimentari e della vastità del fenomeno verranno approfonditi nei capitoli successivi, quando diverranno, negli anni Novanta e nel primo decennio del XXI secolo, parte sostanziale delle tematiche letterarie, legate da una parte alla forma dell'autobiografia, e dall'altra come denuncia verso la società.

[156] Ellis, *Less than Zero*, op. cit., pagg. 268-269

Similmente in un secondo caso si vede una dodicenne legata sul letto a casa di Rip, drogata e stuprata a turno dai ragazzi[157], in un gioco a cui Clay non vuole prendere parte.

Volli, sempre volli, fortissimamente volli

Nel primo capitolo abbiamo visto come la violenza divenga un fenomeno di sfogo dell'ansia repressa, la quale diviene aggressività che si manifesta contro se stessi e contro gli altri. In questo secondo episodio in particolare si vede propriamente come la violenza rimanga comunque figlia e risultato di una visione capitalistica del sistema, visibile nella risposta di Rip, davanti alle deboli opposizioni di Clay:

«"It's..." my voice trails off.

"It's what?" Rip wants to know.

"It's... I don't think it's right."

"What's right? *If you want something, you have the right to take it. If you want to do something, you have the right to do it*"»[158].

Nel loro volere e nelle loro azioni traspare quella totale mancanza di un senso di responsabilità per le proprie azioni a cui si faceva riferimento nel capitolo precedente; molti sono gli esempi in cui si intravede una forma di crudeltà e ferocia unita ad una profonda perdita della distinzione tra giusto e sbagliato, tra il bene e il male. I personaggi fanno tutto ciò che vogliono, vedono come un loro diritto il prendere ciò che essi desiderano o fare ciò che vogliono senza limiti, senza nessun riguardo o preoccupazione per un possibile castigo o conseguenza delle loro azioni, senza rimorsi o senza remore, ormai privi di qualsiasi umanità, come se oltre alla distinzione morale del giusto e dello sbagliato, fosse caduta anche la sottile barriera della liceità. Questo senso di disumanizzazione degli individui, alla luce soprattutto delle parole sopra citate pronunciate da Rip, riconduce ad una applicazione nell'area personale della regola basilare della società contemporanea dell'esercizio di un libero diritto.

Alla luce di ciò ogni violenza – così come la mancanza di partecipazione emotiva da parte di Clay e degli altri protagonisti - rafforza il sentimento d'indifferenza verso l'Altro, per l'umiliazione e del

[157] Ellis, *ibid*, pagg. 333-334.

[158] Ellis, *ibid*, pag. 335. Corsivo mio. («"é……" la mia voce si spenge. "è cosa?" Rip chiede "é…che non credo sia giusto" "Cosa è giusto? *Se vuoi qualcosa, hai il diritto di prendertela. Se vuoi fare qualcosa, hai il diritto di farla*"», trad mia)

dolore fisico degli Altri, in una mercificazione che nega ogni barlume di umanità ai corpi utilizzati, come se essi non fossero persone ma meri oggetti da usare, abusare e di cui facilmente disfarsi.
Clay rimane talvolta estraneo a situazioni del genere, ma nonostante ciò al di là di un fievole giudizio riguardo ciò che sta accadendo, alla fine non fa nulla per fermarli, lasciando che le cose accadano senza volersi assumere alcun senso di responsabilità, nemmeno nell'opporsi a tali atti.

Vendesi

La mercificazione dell'individuo è un tema centrale nell'opera di Ellis e spesso, guardando alle persone, Clay si chiede se esse siano in vendita. Questa domanda, che Clay sembra porre a se stesso, viene articolata in diverse situazioni, talvolta anche senza un riferimento preciso all'interno del testo; essa nasce ad esempio guardando un uomo in un bar[159], o guardando il suo amico Trent[160], o il suo più intimo amico Julian[161].
Quest'ultimo assume nel testo un ruolo di primaria importanza, soprattutto verso la fine, quando Clay si chiede se egli sia in vendita mentre lo guarda prostituirsi[162], lasciando intendere quindi che il suo "essere in vendita" non faccia riferimento solo alla materialità del corpo, ma a qualcosa di più profondo. La domanda non è comunque mai posta in modo polemico, ma sembra quasi essere una semplice curiosità, cosa che diviene chiara nel momento in cui viene posta ad alta voce da una delle sorelle di Clay parlando di un ragazzo loro coetaneo[163]. Questo modo di porre la domanda, come mera curiosità, solleva però la drammaticità della situazione, della normalità che la compra-vendita dei corpi sembri aver assunto, sottolineando ancora una volta come tutto cada sotto il potere del mercato, in cui tutto, compresi gli esseri umani, possono essere comprati come un qualsiasi altro bene.

[159] *Ibid*, pag. 36.
[160] *Ibid*, pag. 177.
[161] *Ibid*, pagg. 110, 310.
[162] *Ibid*, pag. 324 .
[163] Cfr Ellis, *ibid*, pag. 31

Io tu o un altro

L'idea del poter mettere così facilmente in vendita il proprio corpo sottintende un totale distacco emotivo con se stessi, il quale va immancabilmente ad influenzare i rapporti che si hanno con gli altri. Una delle conseguenze, se così si può chiamare, è una promiscuità sessuale particolarmente accentuata, tanto che spesso Clay e gli altri personaggi sembrano perdere cognizione delle loro varie relazioni sessuali, le quali divengono promiscue non solo etero-sessualmente, ma anche omo-sessualmente e talvolta al limite della pedofilia. Questa promiscuità non ha però valore se non come una rappresentazione ulteriore della superficialità che ha assunto la sessualità nella società contemporanea, dove il piacere diviene talmente fine a se stesso che poco importa con chi e soprattutto *attraverso* chi viene trovato[164], divenendo un'esperienza come un'altra.

La sessualità si stacca ormai definitivamente dal sentimento per acquisire valore proprio, senza più alcun legame con l'esclusività dei rapporti intimi o con la formazione di una famiglia; questo cambiamento è direttamente riconducibile ai cambiamenti della società liberale, ove, come scrive Tourain, «essa pervade la cultura di massa, sotto forma di commercializzazione dell'erotismo, anzi della pornografia», e benché essa venga vista da Tourain come una spinta positiva di difesa dell'identità individuale e di liberazione dalle rigide regole sociali che rilegavano il sesso alla famiglia e procreazione, ciò d'altro canto comporta una commercializzazione del sesso, trattandolo alla stregua di ogni altra merce[165].

Il sesso diviene così anche oggetto di scambio, cosa che nel romanzo prende le forme di prostituzione per denaro o per droga. Clay stesso è reso partecipe della prostituzione del suo amico Julian come pagamento di un debito di denaro, e anche in questo caso l'episodio narrato assume un valore esemplare, nel quale Julian diviene «sort of a symbol for the downfall of everybody else»[166].

Clay assiste in qualità di testimone allo svolgersi della vicenda senza assumere, di nuovo, nessun ruolo attivo, cosa che se da un alto riconferma la sua estraneità emotiva alla vicenda, dall'altro egli vive questa esperienza come esempio sostanziale dell'apice del degrado umano: «I realize that the money doesn't matter. That all that does is that I want to see the worst.[…] I wonder what the man and Julian are going to do. I tell myself I could leave. I could simply say to the man from

[164] Cfr ad esempio Ellis, *Less than Zero*, op. cit., il dialogo alle pagine 38-39, dove viene ben rappresentata questa "confusione " ed intercambiabilità del partner con qualsiasi altra persona.

[165] Tourain, *Libertà, uguaglianza, diversità*, op. cit., pag. 46.

[166] Jaime Clarke and Bret Easton Ellis, 'Interview with Bret Easton Ellis', *Mississippi Review,* Vol. 27, No. 3, Interviews (Primavera – Estate) 1999, pag.97.

Munice and Julian that I want to leave. But, again, the words don't, can't, come out and I sit there and the need to see the worst washes over me, quickly, eagerly.[167] […]The man rolls Julian over.

Wonder if he's for sale.

I don't close my eyes.

You can disappear here without knowing it»[168].

Perché con quest'atto l'essere umano è sparito del tutto, perso dietro quella che sembra essere l'ineluttabilità delle leggi del mercato che regolano la loro vita:

«Disappear Here.

The syringe fills with blood.

You're a beautiful boy and that's all that matters.

Wonder if he's for sale.

People are afraid to merge. To merge»[169].

È in questo momento e attraverso la completa umiliazione di Julian da parte di Finn, suo protettore nel campo della prostituzione, che Clay vede con i propri occhi l'annullamento totale e la più completa disumanizzazione dell'individuo. Ritornano così due dei *leitmotive* della narrazione: il domandarsi se Julian sia in vendita e l'affermazione della paura del fondersi, che lascia ognuno solo nel proprio destino.

È in questi passaggi che Ellis riesce a esprimere nel modo più feroce e cinico il senso della violenza che permea la società, qui infatti oltre al sopruso fisico che viene esercitato su Julian, si trova molto più contingente la violenza morale e psicologica che permea Julian, Finn e lo stesso Clay. Questa però non nasce in loro ma è ormai parte intrinseca della società in cui essi vivono, in cui non solo quello che accade a Julian è lecito e ordinario, ma anche le morti-spettacolo, la violenza

[167] Da notare che, benché sia omesso nella citazione riportata, nell'intera narrazione dell'evento Clay si chieda spesso, con timore, se l'uomo con cui si prostituisce Julian non sia un collega d'affari del padre, al punto da paventare di trovare nel portafogli dell'uomo la *business card* del padre. Qui si ritrova quindi di nuovo la critica alla figura paterna: attraverso la possibile sovrapposizione tra l'uomo e suo padre, si definisce la poca stima che egli abbia della figura paterna e in generale del mondo maschile adulto, visto senza più nessuna etica o morale, capaci di prostituirsi senza remore con ragazzi che potrebbero benissimo essere i loro figli.

[168] Ellis, *Less than Zero*, op. cit., pagg. 304, 309, 312 («mi rendo conto che i soldi non hanno importanza. Che l'unica cosa che fanno è che voglio vedere il peggio. […] mi chiedo cosa faranno l'uomo e Julian. Mi dico che potrei andarmene. Potrei semplicemente dire all'uomo da Munice e Julian che me ne voglio andare. Ma, di nuovo, le parole non riescono, non possono, uscire e rimango seduto qui e ho bisogno di vedere il peggio che mi investe, velocemente, impazientemente. L'uomo gira Julian. Mi chiedo se sia in vendita. Non chiudo gli occhi. Puoi sparire qui e neanche rendertene conto», trad mia)

[169] Ellis, *ibid*, pag. 325 («Sparire in questo istante. La siringa piena di sangue. Sei un ragazzo bellissimo ed è tutto ciò che conta. Mi chiedo se sia in vendita. Le persone hanno paura di convergere. Di convergere», trad mia)

contro se stessi, e i disturbi alimentari fanno parte di una normalità che imperversa ogni giorno nella *routine* quotidiana, così come viene ricordato a Clay dal telegiornale o dai giornali ogni giorno, finché non entra a far parte dello scenario collettivo: «The images I had were of people being driven mad by living in the city. Images of parents who were so hungry and unfulfilled that they ate their own children. Images of people, teenagers my own age, looking up from the asphalt and being blinded by the sun. These images stayed with me even after I left the city. Images so violent and malicious that they seemed to be my only point of reference for a long time afterwards.
After I left»[170].

Il suo andare però non lo può portare lontano; quello che infatti Ellis qui racconta è solo uno spaccato particolare di una situazione più generale, di una violenza gratuita e non sempre cosciente che investe la società in diverse forme e maniere, conseguenza di ansia e incertezza, ma contemporaneamente causa stessa di nuova incertezza e paura per la propria vita. Lo stesso Clay cade vittima di questo timore e, guardando alla realtà che lo circonda, sviluppa un fondato timore per la sua vita, che malintenzionati possano entrare in casa, che qualcuno lo possa seguire o che gli possa far del male.
Quest'idea della paura che attanaglia Clay trova una sua ulteriore affermazione e suffragio all'interno di un discorso sociologico, come scrive infatti Frank Furedi, «one of the interesting dimension of contemporary culture is the pervasive character of the discourse of fear. Fear is frequently represented as a defining cultural mood that dominates society»[171], paura che però attraverso i *mass media* è stata in qualche modo distaccata dall'oggettiva dimensione della criminalità per divenire tratto generico a sé stante. Come ci ricorda Hale, «what is measured is not so much the fear of crime but some other attribute which might be better characterized as "insecurity with modern living", "quality of life", "perception of disorder" or "urban unease"»[172],

[170] Ellis, *ibid*, pag. 368 «avevo in mente immagini di gente portata alla pazzia dalla vita in città. Immagini di genitori che erano così affamati e insoddisfatti da mangiare i propri figli. Immagini di gente, di adolescenti della mia stessa età, guardare in su dall'asfalto ed essere accecati dal sole. Queste immagini mi rimasero in mente anche dopo che lasciai la città. Immagini così violente e crudeli che mi sono sembrate l'unico punto di riferimento per un lungo periodo. Poi me andai». (trad mia)
[171] Furedi F, 'Fear Rules: Contemporary Fear Culture', articolo presentato in occasione del The NY Salone dal titolo *'Living in a state of fear'* 20 March 2007. («uno egli aspetti interessanti della cultura contemporanea è la caratterizzazione pervasiva della paura. Essa è frequentemente rappresentata come tratto che rappresenta l'umore fondamentale e dominante della società», trad mia)
[172] Hale C, 'Fear of crime: a review of the literature', in *International Review of Victimology*, Vol. 4, 1996, pag. 84. («quello che viene misurato non è tanto la paura del crimine ma quanto altri valori che potrebbero essere meglio

quello stesso disordine che caratterizza le vite dei personaggi di Ellis, racchiusi in un labirinto senza uscita, fatto di violenza e d'instabilità psicologica.

qualificati come "insicurezza della vita moderna", "qualità della vita", "percezione del disordine" o "ansia urbana"», trad mia)

1985, WHITE NOISE, DELILLO

Il tema affrontato in *Less than Zero* della perdita del sé, in cui pian piano soccombe Clay, diviene tema centrale in *White Noise* di Don DeLillo, autore già affermato nel panorama letterario nordamericano[173].

In questo testo, pubblicato nel 1985, lo scrittore prende in esame il tema della società dei *simulacra,* ritraendo un mondo molto simile a quello narrato da Baudrillard, caratterizzato dal collasso del reale in favore di una società in cui i flussi d'informazione prendono il sopravvento[174]. Dando ampio spazio alla rappresentazione del consumismo e alla vita quotidiana immersa nell'iper-realtà, l'autore offre una riflessione su come essa influenzi e divenga parte centrale della costruzione del Sé; la sua narrazione, come spiega Wilcox, «is not one of "nomadic" and flexible selves that find liberation in the play of style and image, selves that find release of primary desire from oppressive structures in a ludic postmodern "schizophrenia."[…]. Rather his novel connects the postmodern delirious and decentered subjectivity to a decentered capitalism and to the array of technological and representational apparatuses in the contemporary world - to the flood of media which disarticulates the subject and which dissolves the Faustian, Promethean, and oedipal impulses, replacing them with a new ecstasy of ever-shifting bricolage, with intersubjectivity as schizophrenic seriality»[175].

Tra l'essere e l'avere

In *Less than zero* abbiamo visto una lenta sottomissione dei personaggi allo *status quo*, un abbandonarsi rassegnato alle nuove regole sociali; qui invece DeLillo offre una discussione dialettica servendosi dei personaggi come portavoce di due diverse ed opposte posizioni – rifiuto o

[173] Don DeLillo ha cominciato a pubblicare i suoi libri negli anni Settanta, affermandosi come scrittore rappresentativo della letteratura postmoderna, sia riguardo le tematiche affrontate nei suoi testi che nello stile.

[174] Leonard Wilcox, 'Baudrillard, Delillo's White Noise, And the end of heroic narrative', *Contemporary Literature, Vol. 32, No. 3*, 1991, pagg. 346-365.

[175] Wilcox, *ibid.,* op. cit. ««non è uno dei Sé nomadi e flessibili che trovano liberazione nell'interpretazione dello stile e delle immagini, un Sé che trova liberazione da strutture oppressive nel desiderio primario di una schizofrenia postmoderna e ludica […]. Piuttosto questo romanzo unisce il delirio postmoderno e il soggetto decentrato con un capitalismo decentrato e abbellito di apparati rappresentativi e tecnologici del mondo contemporaneo – al flusso di mass media che disarticolano il Soggetto e che si dissolve in impulsi faustiani, prometei ed edipici, sostituendoli con una nuova estasi di cangianti fai-da-te, con l'intersoggettività come serialità schizofrenica» (trad. mia)

completa accettazione della nuova realtà - al centro del quale si pone Jack Gladney, in bilico tra le due posizioni e centro del dibattito, portato avanti sia interiormente attraverso una riflessione costante che nei dialoghi con i diversi personaggi. Jack infatti è un «modernist displaced in a postmodern world»[176], che cerca di preservare la sua identità e il vecchio ordine delle cose mediando tra sorpassate ideologie e il delirio estatico baudrilliardiano, fatto di marche e slogan televisivi. Questi ultimi, così come il continuo vocio della tv, fanno da sfondo al romanzo, infiltrandosi nella narrazione[177], interrompendo talvolta il pensiero di Jack o i dialoghi con la moglie Babette.

L'Io nell'oggetto

Jack si trova a confrontarsi con il nuovo ordine sociale, in cui i beni di consumo e i *simulacra* trasformano il rapporto con la realtà e con se stessi; in lui convivono sia la ricerca dell'identità stabile, tipica della tradizione, sia la ricostruzione di sé nell'adempimento del suo ruolo come consumatore: «It seemed to me that Babette and I, in the mass and variety of our purchases, in the sheer plenitude those crowded bags suggested, the weight and size and number, the familiar package designs and vivid lettering, the giant sizes, the family bargain packs with Day-Glo sale stickers, in the sense of replenishment we felt, the sense of well-being, the security and contentment these products brought to some snug home in our souls—it seemed we had achieved a fullness of being that is not known to people who need less, expect less, who plan their lives around lonely walks in the evening»[178], ritrovandosi in questo modo nella moltitudine e nella soddisfazione delle necessità indotte del consumo, e contemporaneamente perdendosi nello spazio atemporale e astorico dei grandi *mall* americani. Il concetto dell'atemporalità, e della consequenziale frammentazione del tempo, Delillo lo introduce, oltre che attraverso le isole di "pace" dei supermercati, anche tramite la narrazione stessa. Come rimarca infatti Tom LaClair,

[176] Wilcox, *ibid*.

[177] Wilcox, *ibid*; Weekes "Consuming And Dying: Meaning And The Marketplace In Don DeLillo's White Noise", *Lit: Literature Interpretation Theory*, N.18 Vol 4, 2007, pagg. 285-302.

[178] DeLillo, *White Noise,* Penguin Books, London, 2009, pag. 20; «mi è sembrato che io e Babette avessimo sentito un senso di riempimento nell'insieme e varietà dei nostri acquisti, nell'assoluta plenitudine che queste buste piene suggeriscono, il peso e la taglia e il numero, il familiare design dell'involucro e delle lettere vivide, le taglie giganti, le confezioni famiglia con etichette di vendita Day-Glo, un senso di benessere, di sicurezza, di contentezza che questi prodotti hanno portato in alcune zone di confort all'interno delle mostre anime – è sembrato che avessimo raggiunto una completezza dell'Essere sconosciuta a coloro che hanno bisogno di poco, che si aspettano poco, che pianificano la loro vita intorno a solitarie passeggiate serali»

l'autore «packs the text with disparate cultural signs and symptoms, but the simple chronological continuity with which Gladney orders his narrative has the effect of reducing it to a collection with apparently minimal connections, more an aggregate than a system. Although Gladney tells his tale primarily in the past tense, he seems to be recording both the trivia and trauma as they happen, not […] forming the materials from a later perspective. Gladney seldom recalls the past before the novel's events begin, and he plans the future only when forced to»[179].

In questo testo però la frammentazione del tempo, e soprattutto la mancanza di capacità di proiezione nel futuro non è visto solamente - come in *Less than Zero* o come nelle teorie sociologiche - come una caratteristica del postmoderno o una forma di alienazione dell'individuo; doCarmo osserva sagacemente che in *White Noise* questo aspetto può essere considerato sintomo di un cambiamento molto più profondo e radicale, ovvero della contrapposizione tra Soggetto ed Oggetto. Nell'articolo in questione il critico analizza come nella società postmoderna e consumistica si assista ad una progressiva massificazione degli individui, la quale comporta la morte del Soggetto in quanto singolo e quindi la sparizione dell'Io individuale all'interno della folla omologata. Come spiega DeLillo stesso, «Through products and advertising people attain impersonal identity .... It's as if fantasies and dreams could become realized with the help of the entire consumer imagination that surrounds us, a form of self-realization through products»[180].

Questa caratteristica degli *shopping centre* può riportare in qualche modo ad un'ipotesi sul significato del titolo. Come scrive Wilcox, *white noise* è un'espressione usata per indicare il rumore di sottofondo, ormai quasi impercettibile agli individui, delle radiazioni e dell'elettronica[181]; contemporaneamente però, come sottolinea Bonca, *white noise* potrebbe riportare alla nozione, confermata da alcuni passaggi nel testo, del rumore prodotto dagli individui stessi[182]. Nell'articolo

---

[179] Tom LeClair, 'Closing the Loop: White Noise', in *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*. by the Board of Trustees of the University of Illinois, 1987, pag. 8 («riempie il testo con segni e sintomi culturali disparati, ma la semplice continuità cronologica con cui Gladney ordina la sua narrazione ha l'effetto di ridurre il tutto ad una collezione con apparentemente connessioni minime, più un aggregato che un sistema. Benché Gladney racconti la sua storia soprattutto al passato, egli sembra ricordare e registrare sia gli eventi triviali che i traumi man mano che essi si succedono […] senza formare tessuto per una prospettiva a posteriori. Gladney raramente fa riferimenti ad un passato antecedente gli eventi che aprono la narrazione e fa piani per il futuro solo se obbligato», trad mia)

[180] Nadotti, Maria. ''An Interview with Don DeLillo', in *Salmagundi* 100, 1993, pagg. 86–97. («attraverso i prodotti e la pubblicità gli individui acquistano un'identità impersonale… È come se la fantasia e i sogni riescano a realizzarsi con l'aiuto dell'intero immaginario consumistico che ci circonda, una forma di auto-realizzazione attraverso i prodotti», trad. mia)

[181] Wilcox, Baudrillard, Delillo's White Noise, And the end of heroic narrative', op. cit. «The very notion of "white noise" that is so central to the novel implies a neutral and reified mediaspeech, but also a surplus of data and an entropic blanket of information glut which flows from a media-saturated society».

[182] Cornel Bonca, 'Don DeLillo's White Noise: The Natural Language of the Species', College *Literature,* Vol. 23, No. 2, 1996, pagg. 25-44.

il critico sottolinea come nell'opera di DeLillo lo stesso linguaggio e il riferimento al vociare rimandino al significato primario del *white noise*, ovvero mezzo di unione e desiderio di superare la barriera della solitudine. *White noise* dunque come rumore tipico dell'estasi della comunicazione e del consumo così come descritto da Baudrillard, e contemporaneamente rumore intrinseco della specie, voci e comunicazione realizzate come ponti costruiti tra i singoli, nel tentativo di esorcizzare la solitudine quanto la paura della morte[183].

A mio avviso il titolo si pone a metà tra queste due definizioni del *white noise*, unendole in qualche modo in un significato unico: nella società contemporanea infatti i due rumori, essendo gli individui ridotti sia ad oggetto massificato che a consumatori, divengono parte integrante del rumore del consumismo, fondendosi in un unico suono, il cui scopo rimane quello di esorcizzazione della morte e supermento della singolarità[184].

L'ineluttabilità della superficie

Come accennato, la narrazione di DeLillo procede per dialoghi dialettici con personaggi rappresentativi delle diverse posizioni assunte davanti allo *status quo*. Portavoce del trionfo della superficie sulla profondità e dell'estasi della comunicazione è il personaggio di Murray, collega di Jack e insegnante del Dipartimento di icone viventi, il quale tiene corsi di cultura popolare su Elvis e "The cinema of car crashes". Murray, che vive in un mini-appartamento con il televisore sempre acceso, «insists that looking for a realm of meaning beyond surfaces, networks, and commodities is unnecessary; the information society provides its own sort of epiphaniesis, and watching television, an experience he describes as "close to mystical," is one of them»[185]. Per lui è proprio la televisione il mezzo più esemplificativo dell'estasi comunicativa, poiché «welcomes us into the grid, the network of little buzzing dots that make up the picture pattern. There is light, there is sound. I ask my students, "What more do you want?" Look at the wealth of data concealed in the grid, in the bright packaging, the jingles, the slice-of-life commercials, the products hurtling out of

[183] Cfr a riguardo Weekes K., "Consuming And Dying: Meaning And The Marketplace In Don DeLillo's White Noise", op. cit.

[184] In questo senso si potrebbe infine trovare un'ulteriore significazione del *white noise* che pervade il testo come metafora della morte stessa, onnipresente, anche se inconsciamente, all'interno della vita.

[185] Wilcox, 'Baudrillard, Delillo's White Noise, And the end of heroic narrative', op. cit. «insiste sul fatto che cercare un regno di significati al di là della superficie, dei network e delle classi merceologiche è inutile; la società dell'informazione provvede alle proprie epifanie e il guardare la televisione, un atto che egli descrive come "vicina al mistico", è una di esse» (trad. mia)

darkness, the coded messages and endless repetitions, like chants, like mantras. "Coke is it, Coke is it, Coke is it."»[186].

In un suo dialogo con Jack, Murray ribadisce come attraverso l'acquisizione dei beni materiali, con l'adempimento del ruolo di consumatore, l'individuo entri a far parte piena della massa, si fonda e confonda con gli altri, riuscendo in questo modo a superare il sé in quanto singolo per divenire Oggetto, divenendo un tutt'uno con i beni di consumo e con la società, in altre parole, immortale. La morte fisica infatti rimane legata al concetto di Soggetto, mentre, una volta entrato a far parte di un sistema, l'individuo-oggetto supera la sua fisicità, concetto sintetizzato dalle parole di DeLillo stesso: ''Consume or die''.

Nel testo Murray viene ad occupare una posizione molto particolare in quanto, come sottolinea anche Wilcox, si presenta come il portavoce della teorizzazione della positività della trasformazione del Soggetto in Oggetto. Murray è colui che crede che «the euphoric forms of electronic data and informational flow are to be enthusiastically embraced, and Murray takes it upon himself to be Gladney's tutor in the new semiotic regime»[187]. Nei suoi numerosi dialoghi con Jack egli svela tutti i meccanismi intrinseci dell'iper-realtà e della società dei *simulacra*. È lui infatti a portare Jack davanti al fienile più fotografato del mondo, dove «All the people had cameras; some had tripods, telephoto lenses, filter kits. A man in a booth sold postcards and slides—pictures of the barn taken from the elevated spot. We stood near a grove of trees and watched the photographers. […]

"No one sees the barn," he said finally. […]

"Once you've seen the signs about the barn, it becomes impossible to see the barn."

He fell silent once more. […]

"We're not here to capture an image, we're here to maintain one. Every photograph reinforces the aura. Can you feel it, Jack? An accumulation of nameless energies." […]

[186] DeLillo, *White Noise,* Op. cit., pag. 51.
«ci dà il benvenuto all'interno della griglia, il network di piccoli punti rumorosi che creano il contorno della figura. C'è luce, c'è rumore. Chiedo ai miei studenti: "che cosa vuoi di più?", guarda alla ricchezza di informazioni contenuta nella griglia, nelle confezioni luminose, i motivi musicali, gli spaccati di vita delle pubblicità, i prodotti che sfrecciano fuori dal buio, i messaggi codificati e le ripetizioni infinite, come una cantilena, un mantra "è la Coca Cola, è la Coca Cola, è la Coca Cola"» (trad mia)

[187] Wilcox, 'Baudrillard, Delillo's White Noise, And the end of heroic narrative', op. cit. «la forma euforica dei dati elettronici e dei flussi d'informazione devono essere accolti a braccia aperte, e Murray prende su di se il compito di diventare il tutore di Gladney nel nuovo regime semiotico» (trad. mia)

"Being here is a kind of spiritual surrender. We see only what the others see. The thousands who were here in the past, those who will come in the future. We've agreed to be part of a collective perception. This literally colors our vision. A religious experience in a way, like all tourism."
Another silence ensued.
"They are taking pictures of taking pictures"»[188].

È proprio in ciò l'essenza dell'iper-realtà, capace di trasformare gli oggetti e gli individui che prendono parte all'evento: «"What was the barn like before it was photographed?" he said. "What did it look like, how was it different from other barns, how was it similar to other barns? We can't answer these questions because we've read the signs, seen the people snapping the pictures. We can't get outside the aura. We're part of the aura. We're here, we're now"»[189].
Questo episodio sembra riprendere *in toto* le parole di Baudrillard quando afferma che «C'est l'effet spécial de notre temps. Telle est aussi l'extase du polaroïd: tenir presque simultanément l'objet et son image, comme si se réalisait cette vieille physique, ou métaphysique, de la lumière, où chaque objet sécrète des doubles, des clichés de lui-même que nous captons par la vue. C'est un rêve. C'est la matérialisation optique d'un processus magique. La photo polaroïd est comme une pellicule extatique tombée de l'objet réel»[190].
Murrey dunque mostra a Jack come l'iper-realtà sia parte integrante della nostra vita, come essa sia già riuscita a soppiantare la realtà, rivelandogli allo stesso tempo come l'unico modo per poter sopravvivere sia abbracciare positivamente e coscientemente questa nuova società, cercando di trovare il modo in cui muoversi in essa.
Jack stesso ha prova dell'ampiezza e dell'onnicomprensività della simulazione sulla realtà nell'episodio dell'evacuazione causata dalla nube tossica che si riversa sulla sua città. Egli infatti si ritrova a parlare con gli agenti del SIMUVAC, agenzia incaricata di prevedere e di simulare i disastri

[188] Delillo, *White Noise*, op. cit., pag. 12; «tutti avevano una macchinetta fotografica, alcuni con i treppiedi, lenti telescopiche, filtri. Un uomo dietro una bancarella vendeva cartoline e diapositive del fienile dall'alto. Noi stavamo vicino ad un boschetto e guardavamo i fotografi […] "Nessuno vede il fienile", mi disse infine. "una volta che hai visto il segno del fienile, diviene impossibile vedere il fienile stesso", e di nuovo cadde in silenzio. […] "noi non siamo qui per catturare un'immagine, noi siamo qui per mantenerne una. Ogni fotografo rinforza l'aura. La senti, Jack? Un accumulo di energia senza nome. […] "essere qui è una specie di arresa spirituale. Noi vediamo solo quello che vedono gli altri. Le migliaia di persone che sono erano qui in passato, quelle che verranno nel futuro. Noi abbiamo accettato di essere parte di una percezione collettiva. Questo letteralmente colora la nostra visione. Una esperienza religiosa in un certo qual modo, come tutto il turismo". Di nuovo silenzio. "loro stanno facendo foto al fare foto"» (trad mia)
[189]Ibid, pag. 12. «Che cos'era il fienile prima che venisse fotografato?", disse. "Com'era? Era diverso da altri fienili, quanto somigliava agli altri? noi non possiamo rispondere a queste domande perché noi abbiamo letto i segni, abbiamo visto le persone fare fotografie. Non possiamo uscire dall'aura, ne siamo parte. Noi siamo qui, siamo ora"» (trad mia)
[190]Baudrillard, *l'Amerique*, op. cit. pag. 74.

ambientali per la sicurezza dei cittadini, i quali, davanti alla realtà della nube e alle difficoltà dell'evacuazione, cercano giustificazione alla non perfezione dell'operazione, dicendo che «You have to make allowances for the fact that everything we see tonight is real. There's a lot of polishing we still have to do. But that's what this exercise is all about"»[191], sicuri che prima o poi riusciranno a piegare del tutto la realtà alla simulazione.

C'è però una particolarità nel personaggio di Murray che non bisogna sottovalutare. Egli decide di entrare all'interno della realtà delle simulazioni coscientemente, agendo quindi da Soggetto, e propone sì l'accettazione dell'oggettivizzazione, ma non la resa totale ad essa: egli entra e si muove nell'iper-realtà da Soggetto, riconoscendola come tale ed analizzando la realtà che lo circonda, atto del tutto estraneo a chi, come Mink, è vittima incosciente e totale dell'iper-realtà.

L'annullamento di sé

Mink, agente di vendita del Dylar e impiegato presso la ditta che lo produce, rappresenta all'interno del romanzo la morte totale del Soggetto, l'individuo ormai completamente soggiogato dalle immagini, dagli slogan e dai segni[192]. La sua totale sottomissione ai *simulacra* assume una valenza anche linguistica: le sue parole non sono altro che un *pastiche* di frasi prese dalla televisione, dalla pubblicità e dai programmi scientifici, finendo quasi per somigliare egli stesso a un ripetitore tv[193]. Con Mink però si compie anche un passo in avanti: sotto l'effetto del Dylar, questi rompe le catene di significante e significato, lasciando che le parole divengano superficie, segno soltanto dell'accezione più letterale: «I recalled Babette's remarks about the side effects of the medication. I said, as a test, "Falling plane." He looked at me, gripping the arms of the chair, the first signs of panic building in his eyes. "Plunging aircraft," I said, pronouncing the words crisply, authoritatively. He kicked off his sandals, folded himself over into the recommended crash position, head well forward, hands clasped behind his knees. He performed the maneuver

[191] DeLillo, *White Noise*, op. cit., pag. 135, «dobbiamo accettare il fatto che tutto quello che vediamo è reale. C'è molto lavoro ancora da fare, è per questo che stiamo lavorando"» (trad mia)

[192] È interessante notare a tal proposito che all'inizio Babette parla di Mink come di Mr. Grey, uomo senza volto e senza nome, massa indistinta e "grigia", come la nube tossica e la massa all'interno di Jack. Si potrebbe quindi ipotizzare una connessione tra i tre oggetti come risultati della società contemporanea, tutti e tre pericolosi per l'uomo e nel contempo non controllabili ed "impazziti".

[193] Wilcox, , 'Baudrillard, Delillo's White Noise, And the end of heroic narrative', op. cit.

automatically, with a double-jointed collapsible dexterity, throwing himself into it, like a child or a mime»[194].

Si può pertanto affermare che Mink viene a rappresentare nel testo la schizofrenia jamesoniana della società consumistica, soprattutto nel momento in cui si confronta con Jack. In questo episodio il protagonista viene messo a confronto con l'oggettivizzazione assoluta, ed è proprio nell'appartamento di Mink che il rumore bianco del consumismo e quello dell'individuo si sovrappongono completamente. Egli infatti sente all'interno dell'appartamento la saturazione dell'aria, tanto che dove prima, entrando nella stanza Jack trova «White noise everywhere»[195], pian piano «His face appeared at the end of the white room, a white buzz, the inner surface of a sphere»[196].

Con Mink si ha dunque l'estrema conseguenza della perdita del Sé, a cui si è giunti attraverso il Dylar, droga sintetica con lo scopo di eliminare la paura della morte, ma che toglie nello stesso tempo l'ultima vestige umana all'Oggetto, misura estrema dell'alienazione dell'individuo. Come infatti Winnie Richard, uno dei tecnici di laboratorio, dice a Jack, «I think it's a mistake to lose one's sense of death, even one's fear of death. Isn't death the boundary we need? Doesn't it give a precious texture to life, a sense of definition? You have to ask yourself whether anything you do in this life would have beauty and meaning without the knowledge you carry of a final line, a border or limit"»[197].

[194] DeLillo, *White Noise*, op. cit., pag 295; «Mi sono ricordato dei commenti di Babette circa gli effetti collaterali delle medicine. Per fare una prova io ho detto "un aeroplano che cade". Lui mi guardato, si è aggrappato ai braccioli della sedia con già i primi segni di panico negli occhi. "Un aereo che precipita", ho detto con voce più risoluta, autoritaria. Lui si è tolto i sandali, si è piegato nella posizione raccomandata in caso di caduta, la testa spinta in avanti, mani dietro le ginocchia. Ha ripetuto le manovre di sicurezza automaticamente, con incredibile agilità e flessibilità, dedicandosi ad essa come un bambino o un mimo» (trad mia)

[195] DeLillo, *ibid,* op. cit., pag. 537.

[196]DeLillo, *ibid,* op. cit., pag. 297, «la sua faccia è apparsa alla fine della stanza bianca, un rumore bianco, la superficie interna di una sfera» (trad mia)

[197]DeLillo, *ibid*, op. cit., pag. 217 «"Io credo che sia un errore perdere il senso della propria morte, anche la paura della morte. Non è essa il limite di cui abbiamo bisogno? Non dà una certa consistenza alla vita, un senso di definizione? Ti devi chiedere se tutto quello che fai in questa vita avrebbe bellezza e significato senza la consapevolezza che hai una fine, un confine, un limite"»

La massa nebulosa della malattia

La riduzione dell'individuo ad Oggetto, soprattutto nell'esemplificazione di Mink, può dunque essere letta come una nuova forma di alienazione e malattia, metaforica, dell'individuo, "costretto" in un certo qual senso a rinunciare all'Io per la propria sopravvivenza. A questa forma di malattia mentale di Mink si oppone, se così si può dire, la malattia fisica di Jack, ovvero la massa nebulosa che si sviluppa all'interno del protagonista dopo la sua esposizione alla nube tossica. Questa massa, il fatto stesso che venga descritta come tale, può essere letta in diverse chiavi. Prima fra tutte come metafora della stessa nube tossica che ha investito la città: entrambe si presentano infatti indistinte, quasi ignote e inconoscibili ai dottori quanto agli esperti chimici, divenendo metafora di quell'incertezza che pervade pian piano la società contemporanea così come il corpo di Jack, deteriorandolo e portandolo verso la morte. Contemporaneamente però questa malattia torna a rappresentare un pericolo reale, benché non tangibile, della mortalità di Jack, riportandolo ferocemente alla sua esistenza come Soggetto.

Attraverso questa malattia Jack si pone ancor più a metà tra personaggi opposti, creando un intimo dialogo dialettico tra l'essere Soggetto e l'essere Oggetto. Egli infatti risponde alle diverse situazioni in modo ambivalente; si osservi ad esempio il suo comportamento e pensiero davanti ai dottori che lo esaminano. Da un lato egli nota con disagio come «when death is rendered graphically, is televised so to speak, that you sense an eerie separation between your condition and yourself. A network of symbols has been introduced, an entire awesome technology wrested from the gods. It makes you feel like a stranger in your own dying»[198], perché per lui la morte è ancora un'esperienza che lo riavvicina alla vita e alla sua soggettività. Per lo stesso motivo Jack si lamenta con Murray di come, tradotta in dati di laboratorio ed analisi, «there's something artificial about my death. It's shallow, unfulfilling. I don't belong to the earth or sky. They ought to carve an aerosol can on my tombstone»[199]. Dall'altro canto però, nel tentativo di allontanarla e di minimizzarla, alle domande del dottore Jack risponde usando frasi generiche e riconducibili a chiunque, evitando di dare delle risposte chiare, concise e soprattutto personali, rifugiandosi egli stesso nell'anonimato della folla e delle risposte più frequenti[200].

[198]DeLillo, ibid, op. cit., pag. 137; «quando la morte è resa graficamente, è trasmessa per così dire, cosicché tu senti un'inquietante separazione tra te stesso e la tua condizione. Un network di simboli è stato introdotto, un'intera favolosa tecnologia strappata via dagli dei. Ti fa sentire come estraneo alla tua stessa morte» (trad mia)

[199]DeLillo, *ibid*, pag 270 «c'è qualcosa di artificiale nella mia morte. È vuota, inottemperante. Non appartengo né alla terra né al cielo. Dovranno incidere una lattina di aerosol sulla mia tomba» (trad mia)

[200] Cfr DeLillo, *White Noise,* op cit., il dialogo a pag. 480.

Jack A. K. Gladney

Jack, sentendosi sparire in quanto Soggetto in un mondo in cui l'apparenza viene vista e riconosciuta come unica espressione di sé, cerca di mantenere un'immagine che lo riporti ad un contatto con l'Altro. È proprio qui infatti che meglio si esplica il dilemma interno del protagonista, il quale si sente sempre meno forte e stabile, come se stesse pian piano sparendo agli occhi degli altri.

Questo dissolvimento non è però come quello di Clay, Jack qui si sente sparire in quanto non attribuisce sufficiente importanza alla sua immagine: il simulacro di se stesso non è forte abbastanza da riuscire ad imporsi sulla scena sociale. Egli sente pertanto il bisogno di rafforzare questa immagine creandone una nuova attraverso l'uso di occhiali scuri, toga e addirittura cambiando leggermente il suo nome, fino al punto che «I am the false character that follows the name around»[201].

La forza del simulacro è talmente dominante che egli sente, successivamente, da non riuscire a poter più insegnare, e quindi ad avere un ruolo nella scena sociale, senza la sua maschera, senza lasciarsi andare alla superficie delle cose. Come scrive Weekes, «Religion, rural simplicity, masculinity, and intellectual pursuits are all inadequate sources for identity and significance. Consumerism, or economic fulfillment, is the only remaining element that seems able to lend meaning to Jack's existence. When Jack is caught without his academic robe and dark glasses during a trip to the hardware store, his colleague calls him a ''big, harmless, aging, indistinct sort of guy''. Shaken by this encounter, Jack enacts Murray's dictum that ''Here we don't die, we shop'', and an orgy of consumption follows»[202]. Ecco Jack dunque entrare e farsi avvolgere dall'estasi del consumo: «I shopped with reckless abandon. I shopped for immediate needs and distant contingencies. I shopped for its own sake, looking and touching, inspecting merchandise I had no intention of buying, then buying it. I sent clerks into their fabric books and pattern books to

[201] DeLillo, ibid, op. cit., pag. 17; «io sono il finto personaggio che segue il mio nome» (trad mia). è interesssante notare come A.K. in inglese significa "also known", formula usata per indicare sopranomi o nomi d'arte; in questo caso Jack lo utilizzza come parte del suo nome, che diviene quindi "Jack conosciuto anche come Gladney", divisione che ben rende la divisione interna che egli sente tra l'Io Soggetto e l'Io Oggetto che cerca di divenire

[202] Weekes, "Consuming And Dying: Meaning And The Marketplace In Don DeLillo's White Noise", op. cit. «la religione, la semplicità rurale, la mascolinità e la ricerca intellettuale sono tutte fonti inadeguate della ricerca dell'identità e del significato. Il consumismo, o successo finanziario, sono gli unici elementi che sembrano capaci di dare ancora un senso all'esistenza. Quando Jack viene visto senza la sua toga accademica e occhiali scuri mentre va in ferramenta, viene chiamato dai suoi colleghi un "tizio grande, inoffensivo, invecchiato e indistinto". Scosso da questo incontro Jack mete in pratica la massima di Murray secondo la quale "qui noi non moriamo, qui compriamo", a cui segue un'orgia consumistica» (trad mia)

search for elusive designs. I began to grow in value and self-regard. I filled myself out, found new aspects of myself, located a person I'd forgotten existed»[203].

Qui si può notare una caratterizzazione particolare della società, di come essa influenzi l'individuo chiudendolo, nonostante l'infinita apparente libertà, nel ruolo di consumatore. Nei *mall*, e nei luoghi di concentrazione delle masse tipici del consumismo, Jack sembra ritrovare il suo posto, essere rassicurato sulla sua esistenza e sulla sua posizione sociale quanto familiare: «I was one of them, shopping, at last. They gave me advice, badgered clerks on my behalf. I kept seeing myself unexpectedly in some reflecting surface»[204].

I *mall* infatti, come accennato precedentemente, si presentano come isole atemporali, simbolo di esistenza e di sicurezza: «Some of the houses in town were showing signs of neglect. The park benches needed repair, the broken streets needed resurfacing. Signs of the times. But the supermarket did not change, except for the better. It was well-stocked, musical and bright. This was the key, it seemed to us. Everything was fine, would continue to be fine, would eventually get even better as long as the supermarket did not slip»[205].

Paura di morire

Jack tuttavia continua ad essere Soggetto e tale tenta di rimanere, sebbene cerchi l'asserzione di sé attraverso lo shopping e la creazione di una nuova immagine, persistendo, nello stesso tempo nel cercare un dialogo dialettico con gli altri: all'università, per la strada, con i suoi allievi e colleghi, oltre che, ovviamente, con Babette. Egli cerca sempre di costruire un dialogo, di trovare una spiegazione per le grandi paure che lo attanagliano, come l'idea della morte. Ecco dunque introdotto un altro dei temi portanti che ricorre costantemente all'interno del testo, che ora può assumere un doppio significato, sia quello della morte metaforica del Soggetto, che quella fisica.

[203]DeLillo, *Whote Noise*, op. cit., pagg. 83-84; «ho comprato con incauto abbandono. Ho comprato per i bisogni immediati e le esigenze future. Ho comprato per il comprare, guardando e toccando, ispezionando la merce che non avevo intenzione di comprare, per poi comprarla. Ho mandato i commessi a cercare nei libri di tessuti e di campioni design esclusivi. Ho cominciato a crescere di valore e di autostima. Mi sono riempito, ho scoperto nuovi lati di me stesso, ho ritrovato una persona che da tempo avevo dimenticato esistesse» (trad mia)

[204] DeLillo, *ibid*. «comprando, ero finalmente uno di loro. Mi hanno dato consigli, hanno chiamato i commessi per conto mio. Ho inaspettatametne cominciato a vedere il mio riflesso sulle superfici» (trad mia)

[205] DeLillo, *ibid,* pag. 162 «alcune delle case in città mostravano segni d'incuria. Le panchine avevano bisogno di essere riparate, le strade dovevano essere riasfaltate. I segni del tempo. Ma i supermercati non cambiano, se non in meglio. Era ben fornito, pieno di musica e di luce. Per noi questa era la chiave. Finché i supermercati fossero rimasti svegli tutto sarebbe andato bene, tutto sarebbe continuato ad andare bene e sarebbe migliorato» (trad mia)

La morte, la paura di morire e di invecchiare contengono in sé diversi significati. Come abbiamo visto precedentemente, nella società contemporanea si assiste ad un tentativo di allontanare, ed infine eliminare, la vecchiaia e la morte, cercando di raggiungere quell'essere senza età e conseguente "immortalità" tipica delle immagini e delle icone. Questo tentativo, portato avanti da Mink - il quale cerca di allontanare la decadenza attraverso l'abuso di Dylar -, è lo stesso teorizzato da Murray quando suggerisce a Jack «You could put your faith in technology. It got you here, it can get you out. This is the whole point of technology. It creates an appetite for immortality on the one hand. It threatens universal extinction on the other»[206], in quanto proprio l'immortalità delle icone è una immortalità tipica dell'oggetto, delle cose, che ha bisogno della soppressione del soggetto per esorcizzare la morte.

In Jack, come in Babette, però, figli delle vecchie ideologie, questo passaggio, questo arrendersi al consumo e all'oggetto non risulta facile, aumentando di conseguenza la loro ansia. Seguiti costantemente dall'ombra della loro paura, essi cercano di eluderla in diversi modi; Jack, ad esempio, trova un anestetico all'interno della tv, davanti alla rappresentazione di disastri naturali, rimanendo nello stesso tempo affascinato dal loro potere. Una spiegazione a questo fenomeno gli viene fornita dai suoi colleghi Lasher e Alphonse: «I told him about the recent evening of lava, mud and raging water that the children and I had found so entertaining. We wanted more, more. "It's natural, it's normal," he said, with a reassuring nod. "It happens to everybody." "Why?" "Because we're suffering from brain fade. We need an occasional catastrophe to break up the incessant bombardment of information" […] The flow is constant," Alfonse said. "Words, pictures, numbers, facts, graphics, statistics, specks, waves, particles, motes. Only a catastrophe gets our attention. We want them, we need them, we depend on them. As long as they happen somewhere else. […] we know we're not missing anything. The cameras are right there. They're standing by "»[207].

Ritorna quindi l'idea dei *mass media* come veicolo fondamentale delle informazioni, al di fuori dei quali sembra non poter esistere nulla. Quest'idea viene rafforzata successivamente quando, parlando con gli altri evacuati, questi si lamentano che: «There's nothing on network," […] "Not a

[206]DeLillo, *Ibid*, pag 272. Nei dialoghi con Murray il riferimento alla tecnologia ricorre più volte, ed è talvolta utilizzata come metafora della società intera, come quando parlano della banca on-line e delle carte di credito come metafora dell'entrata nel sistema società (pag. 511). «puoi riporre fede nella tecnologia. Ti ha portato qui e te ne può tirare fuori, questo è il punto della tecnologia. Da un lato crea un appetito per l'immortalità, e dall'altra minaccia d'estinzione l'universo» (trad mia)

[207] DeLillo, *ibid*, pagg 65-66; «gli ho raccontato degli ultimi eventi, della lava, del fango e della violenta acqua che io e i bambini abbiamo trovato molto divertente. Ne volevamo ancora ed ancora. "è naturale, è normale, ", ci ha detto rassicurante, "succede a tutti". "Perché?", "perché soffriamo di un affievolimento celebrale. Ogni tanto abbiamo bisogno di catastrofi per fermare il flusso incessante di informazioni" […] il flusso è costante", mi ha detto Alfonse, "Parole, immagini, numeri, fatti, grafici, statistiche, dettagli, particolari, particelle infinitesimali. Solo le catastrofi attirano la nostra attenzione. Le vogliamo, ne abbiamo bisogno, ne siamo dipendenti. L'importante è che accadano da un'altra parte […] e sappiamo che non perdiamo nulla. Le telecamere sono lì. Sono lì accanto"» (trad mia)

word, not a picture. […] No film footage, no live report. Does this kind of thing happen so often that nobody cares anymore? Don't those people know what we've been through? […] Is it possible nobody gives substantial coverage to such a thing? Half a minute, twenty seconds? Are they telling us it was insignificant, it was piddling? Are they so callous? […] Do they think this is just television? […] Don't they know it's real? Shouldn't the streets be crawling with cameramen and soundmen and reporters? Shouldn't we be yelling out the window at them, 'Leave us alone, we've been through enough, get out of here with your vile instruments of intrusion.' […] What exactly has to happen before they stick microphones in our faces and hound us to the doorsteps of our homes, camping out on our lawns, creating the usual media circus? Haven't we earned the right to despise their idiot questions? […] But we look around and see no response from the official organs of the media. The airborne toxic event is a horrifying thing. Our fear is enormous. Even if there hasn't been great loss of life, don't we deserve some attention for our suffering, our human worry, our terror? Isn't fear news?"»[208].

Altra fonte di anestetico a fronte della morte sembra trovarsi all'interno dei supermercati e dei grandi centri commerciali, luoghi in cui il protagonista riesce a perdersi non solo tra gli oggetti, ma anche nella folla, liberandosi del suo essere singolo per divenire moltitudine. Come spiega Jack stesso ai suoi studenti – parlando del fenomeno di massa del nazismo -, «Crowds came to form a shield against their own dying. To become a crowd is to keep out death. To break off from the crowd is to risk death as an individual, to face dying alone. Crowds came for this reason above all others. They were there to be a crowd»[209]: uniti all'interno di un'essenza più grande si diventa

[208]DeLillo, i*bid*, pagg. 154-155. Similmente confronta il passaggio a pag 92, dove, dopo che un aereo si è quasi schiantato, alla luce della mancanza di copertura dell'evento da parte della televisione locale, la domanda che sorge è «They went through all that for nothing?», esasperando di nuovo la tv come unico mezzo di affermazione della realtà. «"non c'è nulla sulla rete "[…]" non una parola, non una fotografia. […] nessun filmato, nessuna diretta. Queste cose accadono così frequentemente che la gente non gliene importa più? Queste persone non sanno cosa abbiamo passato? […] possibile che nessuno dia copertura a fatti del genere? Neanche mezzo minuto, venti secondi? Ci stanno veramente dicendo che è stato un fatto insignificante, irrisorio? Sono così spietati? […] pensano che sia solamente televisione? […] non sanno che è reale? Le strade non dovrebbero essere piene di giornalisti, cameramen e tecnici del suono? Non dovremmo stare dietro le finestre a gridargli 'Lasciateci in pace, ne abbiamo già passate abbastanza, andatevene con i vostri vili strumenti d'intrusione' […] che cosa deve accadere per far si che ti ficchino un microfono in faccia e ci seguano fino alle porta, campeggiando sul nostro prato, creando il solito circo mediatico? Non abbiamo guadagnato il diritto di disprezzare le loro domande idiote? […] ma ci guardiamo intorno e non vediamo nessuna risposta degli organi ufficiali di comunicazione. La nube tossica è un evento orrorifico. La nostra paura è enorme. Anche se non ci sono stati molti morti, non meritiamo un po' di attenzione per le nostre sofferenze, le nostre preoccupazioni e il nostro terrore? La paura non fa notizia?"» (trad mia)

[209] DeLillo, *ibid,* pag. 73; Cfr a tal riguardo anche Lentricchia, doCarmo, "Subjects, objects, and the postmodern differend in don Delillo's white noise", *Lit: Literature Interpretation Theory*, N. 11, Vol 1, 2000, pagg. 1-33, e Weekes, "Consuming And Dying: Meaning And The Marketplace In Don DeLillo's White Noise", pag. cit: «le masse formano uno scudo contro la loro stessa morte. Perché essere massa significa lasciar fuori la morte. Separarsi dalla massa significa

immortali. La comunità ritorna così a farsi spazio in una delle sue forme più ancestrali ed importanti, quello dell'esorcizzazione della solitudine e della morte[210]. Seguendo questo punto di vista Lentricchia afferma come «*White Noise* becoming for him a document testifying that "the era of the shopping mall, the supermarket, the fast-food restaurants, and the ritual family gatherings around the TV" may actually strengthen, rather than destroy, contemporary communities»[211].

Lo stesso pensiero è espresso da Jack all'inizio del romanzo quando, guardando ai genitori fuori l'università, egli li descrive attraverso una lunga lista dei loro oggetti e delle rispettive marche, concludendo che: «This assembly of station wagons, as much as anything they might do in the course of the year, more than formal liturgies or laws, tells the parents they are a collection of the like-minded and the spiritually akin, *a people, a nation*»[212], formando così una vasta ed eterogenea comunità globale che racchiude le altre più piccole comunità di cui si faceva riferimento nell'introduzione. La commercializzazione, i supermarket, i malls dunque sono i nuovi centri collettivi di unione sociale, i quali rafforzano e ricreano la comunità invece di distruggerla. Queste comunità sono però legate all'individuo-Oggetto, e possono avere effetto solo se ci si è lasciati alle spalle la singolarità dell'individuo. Jack e Babette non hanno ancora compiuto questo passo, e per loro tv e centri commerciali non possono essere altro che palliativi temporanei; per il resto del tempo, tutto intorno a loro sembra parlare della morte, la quale non accade solo «because your inner organs may be trickling blood but because you don't know who to see about it, how to make contacts, how to make your way in the world»[213], azioni per le quali devono ricorrere all'aiuto dei loro figli.

---

rischiare la morte da singoli, guardare in faccia la morte da soli. Le masse sono nate soprattutto per questo motivo. Loro erano lì per essere una massa» (trad mia)

[210] Cfr doCarmo, "Subjects, objects, and the postmodern differend in don Delillo's white noise", op. cit.

[211] Lentricchia, *Introducing DeLillo*, in Weekes, "Consuming And Dying: Meaning And The Marketplace In Don DeLillo's White Noise" op. cit. «*Rumore bianco* diventa per lui un documento che testimonia che "l'era dei centri commerciali, dei supermercati, dei fast food, e dei rituali raduni familiari intorno alla TV" possa in realtà rafforzare, più che distruggere, le comunità contemporanee»

[212] DeLillo, *White Noise*, op. cit., pag 4, corsivo mio «questo ammasso di station wagon ci dicono che i parenti sono una collezione di persone con la stessa mentalità e lo stesso spirito, *una persona sola, una nazione*, tanto quanto tutte le azioni che essi compiono durante l'anno e molto più di liturgie formali o leggi».

[213] DeLillo, *ibid*, pag. 207; «perché i tuoi organi interni possono gocciare sangue ma anche perché tu non sai da chi andare per farti vedere, come contattarli, come farti strada nel mondo» (trad mia)

Le nuove guide generazionali

Jack e Babette non sono esempi della famiglia tradizionale, la loro infatti è composta da cinque figli di precedenti matrimoni non più radunata, come spiega Wilcox, sotto il *nom du père*, ma dispersa e decentrata. Nonostante ciò essi riescono a mantenere i fili che tengono insieme i vari membri della loro famiglia[214], vista come baluardo contro la morte e la solitudine: «I thinks nothing can happen to us as long as there are dependent children in the house. The kids are a guarantee of our relative longevity. We're safe as long as they're around»[215], afferma Babette. Lei e Jack sono cresciuti con l'idea di un Io stabile e definito, a cui invece hanno rinunciato completamente i figli, nati all'interno del nuovo ordine, motivo per cui i due genitori sentono che questi ultimi siano la chiave per entrare nella nuova realtà e imparare come sopravvivere.

I figli dunque divengono coloro che danno un senso e un aiuto ai genitori, per i quali, cresciuti in un mondo con forti convinzioni, «The world is more complicated for adults than it is for children. We didn't grow up with all these shifting facts and attitudes. One day they just started appearing»[216]. Cresciuti nella società dell'iper-realtà invece, Steffie, Heinrich e Denise - nonché Orest[217] - sanno muoversi nel mondo senza problemi, sanno esattamente come esorcizzare il senso della morte e il pericolo[218]. Steffie ad esempio, dopo l'evacuazione, riesce a trovare la calma e ad addormentarsi rientrando nella sfera del consumismo, guardando e ripetendo il nome degli oggetti in una specie di mantra rassicurante. Jack la osserva meravigliato, quasi estasiato: «She was only repeating some TV voice. Toyota Corolla, Toyota Celica, Toyota Cressida. Supranational names, computer-generated, more or less universally pronounceable. Part of every child's brain noise, the substatic regions too deep to probe. Whatever its source, the utterance struck me with the impact of a moment of splendid transcendence. I depend on my children for that»[219].

---

[214] Cfr Wilcox, 'Baudrillard, Delillo's White Noise, And the end of heroic narrative', op. cit.

[215] DeLillo, *White Noise*, op. cit., pag. 99; «penso che nulla ci può succedere finché ci son bambini minorenni in casa. Loro sono la nostra garanzia di longevità. Siamo salvi finché sono qui intorno» (trad mia)

[216] DeLillo, *ibid*, pag. 163; «il mondo è molto più complicato per gli adulti che per i bambini. Noi non siamo cresciuti con tutti questi fatti e mentalità cangianti. Un giorno sono semplicemente cominciate ad apparire» (trad mia)

[217] Orest è un amico di Heinrich, il quale tenta di entrare nel guinness dei primati rimanendo almeno una settimana tra serpenti velenosi. Morso il secondo giorno deve abbandonare l'impresa. L'aspetto interessante dell'episodio non è tanto la ricerca dei dieci minuti di fama warrolliana, quanto il fatto che Orest sembra non rendersi conto che può essere morso e morire, come se l'idea della mortalità non possa riguardarlo.

[218] Tra gli adulti fa eccezione Murray, il quale, abbracciando la sua teoria della positività dei simulacra, ha trovato un suo equilibrio che gli consente di non temere più la propria morte.

[219] DeLillo, *White Noise*, op. cit., pag 149; «lei ripeteva solamente voci della televisione. Toyota Corolla, Toyota Celica, Toyota Cressida. Nomi internazionali, generati da un computer, pronunciabili in qualsiasi lingua. Parte del rumore del cervello di ogni bambino, le regioni di interferenza troppo profonde per intercettarle. Qualsiasi sia la fonte, queste espressioni mi hanno colpito con la forza di un momento di splendida trascendenza. Io dipendo dai miei bambini per questo» (trad mia)

In questo momento Jack riconosce il potere dei *simulacra*, elementi mistici del nuovo "sacro", sentendo al contempo la sua incapacità di riuscire a entrare in quel *modus vivendi* senza l'intervento della figlia[220] Steffie, la quale contemporaneamente prende parte alle simulazioni di SIMUVAC, riportando la morte all'interno della sfera dell'iper-realtà, dove essa recita la sua parte nel migliore dei modi, rendendola il più verosimile possibile, quindi entrando nel mondo delle superfici, degli oggetti e dei *simulacra* che Steffie esorcizza l'idea stessa della morte, riconducendo anche questa esperienza all'interno delle numerose riproduzioni di essa.

Come Steffie si rifugia nel consumismo, Denise trova riparo nel mondo scientifico, piegando a formule la realtà della morte e delle tossine.

Heinrich invece assume una caratterizzazione molto più forte all'interno del testo rappresentando l'alienazione mentale dell'individuo–oggetto perso dietro l'informazione e i *mass media*, esorcizzando le sue paure soggettive rifugiandosi nei numeri e nell'informazione scientifica, trasformandole in qualcosa di astratto. La fiducia che egli pone nei confronti dei *mass media* e dell'informazione è tale da fargli contestare perfino la realtà, negando la pioggia che cade perché «"The radio said tonight"»[221]. Questa affermazione mostra molto chiaramente come per Heinrich la verità diffusa dai *mass media* sia più attendibile di quella testimoniata dai propri occhi, o, più in generale, dai propri sensi, parlando dei quali continua: «Our senses? Our senses are wrong a lot more often than they're right. This has been proved in the laboratory. Don't you know about all those theorems that say nothing is what it seems? There's no past, present or future outside our own mind. The so-called laws of motion are a big hoax»[222].

Questo relativismo ha delle ripercussioni anche sul concetto di responsabilità, tema a cui si è accennato nel primo capitolo. Per Heinrich, infatti, essendo i pensieri, gli impulsi e i desideri null'altro che reazioni chimiche tra i connettori celebrali, cade automaticamente il concetto di responsabilità, perfino degli omicidi: «It's all this activity in the brain and you don't know what's you as a person and what's some neuron that just happens to fire or just happens to misfire. Isn't that why Tommy Roy killed those people?"»[223].

---

[220] In un altro passaggio, all'interno del supermercato, Jack nota come le sue figlie «were my guides to endless well-being» DeLillo, *White Noise*, op. cit., pag 83.

[221] DeLillo, *ibid,* pag. 22.

[222] DeLillo, *ibid,* pag. 23; «I nostri sensi? I nostri sensi sbagliano molto più spesso di quanto credi. È stato provato in laboratorio. Non sai di tutti i teoremi che mostrano come nulla sia come sembra? Non c'è passato, presente o futuro fuori dalla nostra mente. Le cosiddette emozioni sono un'enorme truffa.

[223]DeLillo, *ibid*, pagg. 45-46; «è tutta quest'attività che accade nel tuo cervello e tu non sai cosa sia volontà tua e cosa neuroni che impazziscono. Non è questo il motivo per cui Tommy Roy ha ucciso tutte quelle persone?» (trad mia)

L'alienazione di Heinrich porta in sé dunque anche l'altra faccia della medaglia, quella più pericolosa, tanto che Jack afferma «The boy is fourteen, often evasive and moody, at other times disturbingly compliant. I have a sense that his ready yielding to our wishes and demands is a private weapon of reproach. Babette is afraid he will end up in a barricaded room, spraying hundreds of rounds of automatic fire across an empty mall before the SWAT teams come for him with their heavy-barreled weapons, their bullhorns and body armor»[224].

Steffie e Heinrich mostrano una grande differenza e lontananza rispetto ai genitori; come scrive doCarmo «The whole point of Heinrich's mental tap-dance around the weather or Steffie's urge to lie down and play dead is that they refuse such effort and inventiveness. The magnitude of the generation gap dividing them from their parents is summed up best by Babette's father Vernon Dickey's unanswered question to Jack: "'Were people this dumb before television?'"»[225]. Per il padre di Babette infatti, Soggetto ancor più che Jack e Babette stessa, la perdita dell'Io, e quindi della capacità del pensiero critico e personale, è sinonimo di "stupidità", non riuscendo a capire però come questa funga da chiave per entrare e sopravvivere nella società contemporanea, unificandosi nel pensiero comune.

Esempio della completa alienazione e sottomissione del sapere ai *mass media* sono anche i corsi televisivi tenuti da Babette. In questi, dal titolo "Eating and Drinking: basic parameters", la protagonista insegna alla massa di individui-oggetto le basi delle funzioni umane; davanti all'attonita Denise, Babette spiega come, «Knowledge changes every day. People like to have their beliefs reinforced. […] So people need to be reassured by someone in a position of authority that a certain way to do something is the right way or the wrong way, at least for the time being"»[226], sottolineando di nuovo la liquidità che caratterizza il mondo. Contemporaneamente, il fatto che sia la televisione il portavoce della conoscenza nel mondo contemporaneo rimarca la passività

[224]DeLillo, *ibid*, pag. 22; «il ragazzino ha quattordici anni, spesso evasivo e lunatico, a volte inquietantemente accondiscendente. Ho il timore che la sua prontezza a piegarsi ai nostri desideri e comandi sia un'arma privata di disapprovazione. Babette ha paura che finirà in una stanza barricata, sparando migliaia di colpi da un'automatica in un centro commerciale vuoto prima che la SWAT lo venga a prendere con le armi pesanti, gli arieti e le armatura» (trad mia)

[225] doCarmo, "Subjects, objects, and the postmodern differend in don Delillo's white noise", op. cit.

[226] DeLillo, *White noise*, op. cit. pag. 163; «la conoscenza cambia ogni giorno. Alla gente piace essere sincerato dal suo credo. […] quindi ha bisogno di rassicurazioni da qualcuno con una posizione autorevole che un certo modo di fare le cose sia giusto o sbagliato, al meno per un certo tempo"» (trad mia)

dell'individuo-oggetto davanti ai mezzi di comunicazione di massa e la totale dipendenza da essi per ogni aspetto della sua vita.

Solo il più piccolo dei figli di Jack e Babette, Wilder, si pone ancora sullo stesso piano di Soggetto insieme ai genitori. Ciò però accade solo in quanto egli ancora è troppo piccolo, è ancora in quella fase in cui la parola non è stata divisa tra significante e significato, e il suo pianto, il suo balbettio, è ancora parte del *white noise* umano. Ecco perché il suo pianto ha un effetto così forte su Jack: «The inconsolable crying went on. I let it wash over me, like rain in sheets. I entered it, in a sense. I let it fall and tumble across my face and chest. I began to think he had disappeared inside this wailing noise and if I could join him in his lost and suspended place we might together perform some reckless wonder of intelligibility. I let it break across my body. It might not be so terrible, I thought, to have to sit here for four more hours, with the motor running and the heater on, listening to this uniform lament. It might be good, it might be strangely soothing. I entered it, fell into it, letting it enfold and cover me»[227].

Uomo, donna e ruoli sociali

Attraverso l'alienazione e la perdita del sé, DeLillo affronta un altro tema caro alla letteratura contemporanea, ovvero quello del *gender* e della demascolizzazione dell'uomo nella società moderna[228].

Nel testo Jack viene mostrato come un personaggio privato della sua mascolinità: come spiega Weekes nel suo scritto, questa caratteristica del protagonista viene portata alla luce non solo in relazione al suo lavoro come docente, ma soprattutto in un dialogo con Vernon, in cui i due discutono dell'inadeguatezza di Jack nell'uso delle armi da fuoco e delle sue scarse capacità manuali[229]. Ricreando la sua immagine Jack prova a riconquistare la sua mascolinità, e il tentativo

[227]DeLillo, *ibid*, pag. 78; «il pianto inconsolabile continuava. Io l'ho lasciato scivolare su di me, come ondate di pioggia. Ci sono entrato dentro, in un certo senso, l'ho lasciata cadere e rotolare sul mio viso e torso. Ho cominciato a credere che fosse sparito dentro questo rumore lamentoso e se lo avessi potuto raggiungere in quel luogo perduto e sospeso avremmo potuto recitare insieme incredibili audaci meraviglie d'intellegibilità. L'ho lasciata cadere sul mio corpo. Non è così terribile, ho pensato, dover stare seduti qui per più di quattro ore, con il motore e i riscaldamenti accesi, ascoltando questo lamento uniforme. Potrebbe essere buono, potrebbe essere stranamente rassicurante. Ci sono entrato, ci sono caduto dentro, lasciandomi avvolgere e coprire». (trad mia)

[228] Cfr Wilcox, 'Baudrillard, Delillo's White Noise, And the end of heroic narrative', op. cit. Per altri critici e studiosi, nonché testi letterari che portano avanti il tema della demascolinizzazione della figura maschile si fa riferimento ai capitoli successivi, in particolare alla sezione riguardante *Fight Club* di Chuck Palahniuk.

[229] DeLillo *White Noise,* op. cit, p. 429, 437-438. Cfr. Weekes, , "Consuming And Dying: Meaning And The Marketplace In Don DeLillo's White Noise", op. cit.

più importante avviene attraverso il tentato omicidio di Mink. Nel dialogo con Murray che lo precede, questi, da teorico dell'oggettivizzazione, sprona Jack a riprendere il suo posto all'interno della società come Soggetto, e specificatamente come soggetto maschile; egli infatti suggerisce a Jack di passare da *dier* a *Killer*[230], rioccupando un ruolo attivo all'interno della società e nello stesso tempo ritornando ad affermarsi come "maschio", attraverso l'uso delle armi, contro colui che ha "usurpato" il suo ruolo di uomo e marito accanto a Babette[231].
Uccidere Mink diviene allo stesso tempo anche un tentativo di ribellione estremo nei confronti dello *status quo* e della società[232]: «I stepped back to survey the remains of the shattering moment, the scene of squalid violence and lonely death at the shadowy fringes of society. This was my plan. Step back, regard the squalor, make sure things were correctly placed»[233].

Il tentato omicidio di Mink risulta però essere fallimentare. Tale esito si può leggere in duplice modo, sia come impossibilità di riprendersi la sua mascolinità attraverso l'omicidio e la vendetta "d'onore"[234], sia come inattuabile rivalsa del Soggetto sull'Oggetto: incapace di ucciderlo egli è al contrario a sua volta ferito. Questo fallimento assume anche un ulteriore significato, ovvero quello della presa di coscienza da parte di Jack dell'impossibilità di tornare indietro, alla modernità e ai vecchi valori. Questa conclusione trova la sua controprova finale nell'incontro e nelle parole di Jack con la suora tedesca che lavora nell'ospedale in cui porta Mink. In questo interessante dialogo infatti anche la religione si presenta a Jack non come uno degli emblemi ancora in piedi delle vecchie ideologie, ma come un altro dei vuoti simboli e *simulacra* del contemporaneo. Nel più totale sbigottimento di Jack, la suora gli rivela come «It is our task in the world to believe things no one else takes seriously. To abandon such beliefs completely, the human race would die. This is why we are here. A tiny minority. To embody old things, old beliefs. The devil, the angels, heaven, hell. If we did not pretend to believe these things, the world would collapse."

[230] In questa trasformazione, la cui terminologia riprende le parole usate nel dialogo tra Murray e Jack, il *dier* viene ad indicare il soggetto passivo, ovvero l'"oggetto" umano massificato, dove invece il *killer* rappresenta il soggetto pensante e autonomo, in grado di prendere decisioni e di indirizzare la propria vita. Cfr doCarmo, "Subjects, objects, and the postmodern differend in don Delillo's white noise", op. cit.
[231] Mink infatti, nei suoi numerosi ruoli all'interno del testo diviene anche l'amante di Babette, togliendo metaforicamente anche questo aspetto di Jack nel suo ruolo tradizionale di marito.
[232] «For Gladney's confrontation with Mink is an allegorical confrontation with postmodern culture itself. Mink is the personification of a new order; a composite man of undecidable ethnicity, he suggests a world where national and ethnic differences have been eradicated in an increasing internationalization of American popular culture», Wilcox, 'Baudrillard, Delillo's White Noise, And the end of heroic narrative', op. cit.
[233] DeLillo, *White Noise*, op. cit., pag. 298; «ho fatto un passo indietro per misurare i resti del momento di distruzione, la scena di squallida violenza e la solitaria morte agli ombreggiati margini della società. Questo era il mio piano. Un passo indietro, guarda lo squallore, assicurati che tutto sia al proprio posto» (trad mia)
[234] Cfr Wilcox, 'Baudrillard, Delillo's White Noise, And the end of heroic narrative', op. cit.

"Pretend?"

"Of course pretend. Do you think we are stupid […]

“Our pretense is a dedication. Someone must appear to believe. Our lives are no less serious than if we professed real faith, real belief. As belief shrinks from the world, people find it more necessary than ever that *someone* believe. Wild-eyed men in caves. Nuns in black. Monks who do not speak. We are left to believe. Fools, children. Those who have abandoned belief must still believe in us. They are sure that they are right not to believe but they know belief must not fade completely. […] There must always be believers. Fools, idiots, those who hear voices, those who speak in tongues. We are your lunatics. We surrender our lives to make your nonbelief possible. […] There is no truth without fools. We are your fools, your madwomen, rising at dawn to pray, lighting candles, asking statues for good health, long life"»[235].

In queste parole viene svelato a Jack l’altro grande segreto che tiene in piedi l’iper-realtà, ovvero il sottile equilibrio che esiste tra la realtà e la sua immagine. In questo spaccato di dialogo la suora spiega infatti a Jack l’arcana verità della necessità dell’individuo di credere in qualcosa che sia più grande del singolo, foss’anche nella mera superficie e iconoclasticità del mondo, senza la quale cadrebbe l’intera struttura iper-reale. La religione si pone dunque anch’essa come un sistema di icone e di massificazione in cui divenire parte di un qualcosa di più grande: essa non si presenta più come bandiera di valori, che sono rimasti solamente nominali, ma solo come bandiera del credere di per sé. La chiesa come luogo primo di massificazione dunque, una delle tante comunità massificate nella quale sparire e rendersi oggetto. In linea con questa lettura delle parole della suora tedesca è anche Wilcox, il quale vede, dietro l’oggettivizzazione della chiesa e il suo divenire

[235] DeLillo, *White Noise*, op. cit., pagg. 303-304; «”il nostro compito nel mondo è quello di credere cose che nessun altro prende sul serio. Se abbandonasse queste fedi la razza umana morirebbe. Questo è il motivo per cui siamo qui. Una piccola minoranza. Per incarnare le cose vecchie, i vecchi credo. Il diavolo, gli angeli, l’inferno. Se non facciamo finta di credere in queste cose il mondo collasserebbe”. “Far finta?”, “Certo, far finta. Pensi che siamo stupide […] Il nostro far finta è una dedizione. Qualcuno deve pure far finta. Le nostre vite non sono meno serie che se professassimo una vera fede. Dal momento che la fede sta sparendo dal mondo, le persone hanno sempre più bisogno di qualcuno che creda. Uomini delle caverne con occhi spalancati. Suore vestite di nero. Monaci muti. Noi siamo rimasti a credere, pazzi e bambini. Coloro che hanno abbandonato la fede devono credere in noi. Loro sono sicuri di far bene a non credere, ma sanno che la fede non può sparire dal mondo. […] Ci devono sempre essere i credenti. Pazzi, idioti, quelli che sentono le voci, quelli che parlano lingue strane. Noi siamo le tue lunatiche. Abbandoniamo la nostra vita così che gli atei possano avere la loro. […] Non esiste verità senza i suoi idioti. Noi siamo le tue idiote, le tue pazze, che si alzano all’alba per pregare, che accendono candele, che chiedono buona salute e una buona vita a delle statue» (trad mia)

simulacro, l'ennesima conferma della morte di Dio in quanto idea, per farsi egli stesso icona di un qualcosa che non esiste più[236].

A Jack non sembra rimanere altro da fare dunque se non abbandonare ogni tentativo di affermarsi in quanto Soggetto singolo invece che come parte integrante di una massa. *White Noise* finisce però in modo ambiguo, lasciando Jack al bivio, ancora in bilico tra i due mondi. Questa ambiguità è però intenzionale: DeLillo sembra portare avanti solamente un'attestazione dei dati di fatto, mostrando, talvolta parodiando e portando all'eccesso, sia i lati positivi che quelli negativi della strada intrapresa dalla società contemporanea, ed egli contrappone la solitudine del singolo - esemplificata nella paura della morte -, alla comunità e il senso di appartenenza della massa, con la quale ci si è liberati da solitudine e mortalità. L'autore però mostra anche il prezzo da pagare per questa "immunità", ovvero il perdere se stessi, il pensiero critico e abbracciare il nulla, il non pensare, il non voler sapere e il non voler/poter decidere[237] autonomamente fuori dalla massa.
Immagine simbolo di questo pensiero sono sempre i grandi centri commerciali, come nota infatti doCarmo, «Jack tells them curiously, "'is what I think of whenever I come in here. This place recharges us spiritually, it prepares us, it's a gateway or pathway. Look how bright. It's full of psychic data'". In both cases, TV and the grocery store, mass culture is about a transformation of consciousness, an absorption of self into larger systems exceeding its singularity and loneliness. The "death" Murray describes is simply that of the subject; the following "rebirth" is the entry into objectness, or into the expansive "grid" to which "mass" pleasures like TV and the supermarket offer a "gateway or pathway"»[238].
Mall dunque come nuovo luogo sacro[239], in cui ritrovare quella calma spirituale e se stessi, dove lasciare che un qualcosa di più grande offra una strada, abbandonando ogni velleità individualista e di pensiero autonomo.

[236] Cfr. Wilcox, 'Baudrillard, Delillo's White Noise, And the end of heroic narrative', op. cit.
[237] Riguardo alla visione della non scelta portata avanti come abbandono del sé nella massa cfr doCarmo, Subjects, objects, and the postmodern differend in don Delillo's white noise", op. cit.
[238] Cfr. doCarmo, *ibid,* op. cit. «Jack dice loro curiosamente "questo è quello che penso ogni volta che vengo qui. Questo posto ci ricarica spiritualmente, ci prepara, ci mostra una via d'uscita, una strada. Guarda quante luci, è pieno di dati fisici". In entrambi i casi, della TV e dei supermercati, la cultura di massa riguarda una trasformazione della coscienza, un assorbimento dell'Io in un sistema più ampio, lasciando indietro la singolarità e la solitudine. La "morte" di Murray descrive con semplicità la morte del Soggetto; la successiva "rinascita" è l'entrata nell'oggettivazione, o nell'estesa rete in cui le masse amano la TV e i supermercati che donano loro "vie d'uscita o strade"» (trad mia)
[239] «The text's lists of brand names and products illustrate the pervasiveness of marketing, and their presentation in threes resonates with the sacredness of this number in various religions. These trinities suggest that materialism and commercialism have become a new source of meaning. The Holy Trinity of Christianity is debunked in favor of the ''existential credit'' to be gained from ''Mastercard, Visa, American Express'', and the devaluation of religion is

Il ritorno delle masse

Questa massificazione ha un che di familiare, non solo per l'allusione alla Chiesa e alla sua funzione collettiva, ma anche riguardo alle grandi narrazioni unitarie e comunitarie che hanno trovato spazio all'inizio della modernità. In questa visione infatti la scelta della rinuncia all'individuale in favore della massa porta, o sembra portare, verso un ritorno del passato: non appare quindi un caso la moltitudine di riferimenti alla Germania e a Hitler contenuti nel testo. Come spiega Wilcox però, questo ritorno al passato non rappresenta una forma di nostalgia o il recupero del mito dell'autenticità, quanto invece il pericolo in cui si può incorrere. Jack guarda alla Germania, a tutto ciò che è tedesco come un riferimento a qualcosa di potente, di sicuro, forte e rassicurante, sottolineando gli aspetti psicologici della massificazione sotto un'ideologia. I riferimenti negativi al nazismo e ad Hitler vengono tralasciati, senza sentire la necessità di ribadire le spaventose conseguenze a cui quella grande potenza ideologica ha portato.

DeLillo sembra dunque opporsi alle teorie di Bauman e degli altri storici e sociologi che parlano della dissoluzione della comunità; contemporaneamente però egli avverte come all'interno di questo ritorno comunitario si nascondano pericoli.

Non bisogna però fare confusioni tra l'ideologia nazista e le altre grandi ideologie di allora, e la massificazione contemporanea, tra le due esiste infatti una notevole differenza: l'assoggettamento alla massificazione nel periodo moderno era figlio di una coercizione creata da un'ideologia molto forte che non lasciava spazio a forme di pensiero autonome e possibilmente contraddittorie. Oggi l'assoggettamento alla massa e all'ideologia dell'iper-realtà viene mostrata da DeLillo come una scelta libera, che si pone come opposizione allo *status quo* imperante: di fronte alla eccessiva libertà di scelta e alla solitudine del consumismo, si sceglie di non scegliere, di farsi trasportare dalla corrente[240].

L'autore però nel testo rimarca altresì come la coercizione non sia solo tipica delle grandi ideologie del passato: come scrive Weekes, anche dietro l'asserzione del Sé si nasconde una forza coercitiva, tant'è che Jack, per riaffermare se stesso come Soggetto si vede costretto ad utilizzare la violenza.

---

epitomized in the nun who reveals that she simulates her beliefs», Karen Weekes, "Consuming And Dying: Meaning And The Marketplace In Don DeLillo's White Noise", op. cit.

[240] Cfr a tal proposito Baurillard in Weekes, "Consuming And Dying: Meaning And The Marketplace In Don DeLillo's White Noise", op. cit.

La critica conclude l'articolo affermando come in sua opinione DeLillo prenda in realtà una posizione a favore del Soggetto – idea condivisa con Wilcox[241] -, mentre LeClair, al contrario, afferma che il pensiero dell'autore può essere associata con le posizioni di Murray.

A mio parere DeLillo cerca di mantenere il più possibile una posizione critica riguardo entrambe le scelte, ma, alla fine, Jack e il suo tentativo di affermarsi come Soggetto, benché fallimentare, risultano essere la scelta consigliabile, quella che, con tutte le avversità del caso, guarda con occhio rassegnato ma critico alla massificazione, svelata in tutte le sue conseguenze: «But in the end it doesn't matter what they see or think they see. The terminals are equipped with holographic scanners, which decode the binary secret of every item, infallibly. This is the language of waves and radiation, or how the dead speak to the living. And this is where we wait together, regardless of age, our carts stocked with brightly colored goods. A slowly moving line, satisfying, giving us time to glance at the tabloids in the racks. Everything we need that is not food or love is here in the tabloid racks. The tales of the supernatural and the extraterrestrial. The miracle vitamins, the cures for cancer, the remedies for obesity. The cults of the famous and the dead»[242], come Hitler e la modernità.

Gli estremi toccati all'interno del romanzo da personaggi come Mink, e *in nuce* da Heinrich, divengono tema centrale della letteratura degli anni Novanta, la quale esploderà in tutta la sua ferocia portando sulla scena la violenza, una società perversa e soprattutto personaggi disfunzionali e le loro psicosi.

[241]«DeLillo would wish to retain some aspects of the legacy of modernism (as he has done in his writing) in a postmodern world - such as the ideal of a rational, autonomous subjectivity - and that he is highly critical of a commodified, fast-image culture that threatens to bring about "the end of interiority"» Wilcox, 'Baudrillard, Delillo's White Noise, And the end of heroic narrative', op. cit.

[242] DeLillo, *White Noise*, op. cit., pag. 310; «ma alla fine non importa cosa vedono o cosa credano di vedere. I terminali sono equipaggiati con scanner olografici, che decodificano il sistema binario segreto di ogni oggetto, infallibilmente. Questa è la lingua delle onde e delle radiazioni, o come i morti parlano con i vivi. E qui è dove noi aspettiamo insieme, a prescindere dall'età, i nostri carrelli pieni di merci colorate. Una lenta linea in movimento, soddisfacente, che ci da il tempo di dare uno sguardo alle riviste sugli scaffali. Tutto quello che ci serve che non è cibo o amore è qui negli scaffali delle riviste. Le storie del soprannaturale e dell'extraterrestre. I miracoli delle vitamine, le cure per il cancro, i rimedi contro l'obesità. Il culto dei famosi e dei morti» (trad mia)

CAPITOLO 3. GLI ANNI NOVANTA

1991 *AMERICAN PSYCHO*, BREAT ESTON ELLIS

History is sinking and only a very few seem dimly aware that things are getting bad[243].

Il terzo libro di Breat Easton Ellis[244], *American Psycho*, crea non poco subbuglio all'interno del mondo dell'editoria e dell'opinione pubblica. Consegnato all'editore Robert Asahina alla fine del 1990, alcune delle sue pagine vengono viste da alcune impiegate, le quali, dopo averle lette, si rifiutano di lavorare sul libro, considerandolo troppo violento e cruento. Subito dopo, altre pagine finiscono nelle mani di giornali e del movimento femminista NOW, le quali lo tacciano di misoginia e di incitamento alla violenza contro le donne. Da quel momento comincia l'opera di boicottaggio e di diffamazione del libro: la maggior parte dei critici letterari lo stroncano ancor prima che venga alla luce, accusandolo di non avere trama, di essere solo un elenco noioso e inutile di oggetti e di violenza, essenzialmente un libro inutile[245] e quindi non degno di essere pubblicato né tantomeno letto[246]. Come risultato Richard E. Snyder e Charles E. Hayward, capi della casa editrice Simon & Schuster, decidono di ritirare il lancio del libro sul mercato, rifiutandosi di pubblicarlo. Sonny Mehta, editore per la casa editrice Vintage, compra i diritti e lo pubblica nonostante le minacce di morte pervenute sia ad Ellis che agli editori della Vintage. American Psycho arriva in libreria nel 1991, diventando non solo un best seller internazionale[247] ma, come lo ha definito Irvine Welsh, un classico della letteratura moderna[248]: «*American Psycho* holds a hyper-real, satirical mirror up to our faces, and the uncomfortable shock of recognition it produces is that twisted reflection of ourselves, and the world we live in. It is not the "life-affirming" (so often a coded term for "deeply conservative") novel beloved of bourgeois critics. It offers no easy resolutions to suburbanites, serves up no comforting knowledge that the flawed but fundamentally decent super guy is on

[243] Ellis, B.E., *American Psycho,* Vintage Contemporaries Vintage Books, New York, pag. 385.
[244] Il secondo libro si Ellis, *The rules of attractions*, fu pubblicato nel 1987; esso segue i personaggi di *Less than Zero* negli anni universitari. Anche in questo caso la ricezione del pubblcico fu molto positiva, e nel 2002 ne fu fatta una versione cinematografica.
[245] Roger Rosenblatt , 'Snuff This Book! Will Bret Easton Ellis Get Away With Murder?', New *York Times*, 16 Dicembre 1990.
[246] Cfr ad esempio Jonathan Yardley, 'American Psycho' Essence Of Trash, *The Washington Post,* 27 Febbraio, 1991 Nonché le critiche di Rosenblatt, Mailer, nella sua recensione di Amrican Psycho nel Vanity Fair del Marzo 1991
[247]Sono state venute più di un milione di copie solo in America, con traduzioni e pubblicazioni in molti altri paesi europei ed extraeuropei.
[248] Irvine Welsh, 'American Psycho Is A Modern Classic', *The guardian*, 10 gennaio 2015

hand to rescue them from the bad folks. There is no suggestion that either love or faith can save the day. All that remains is the impression that we have created a world devoid of compassion and empathy, a fertile breeding ground for monsters to thrive while hiding in plain sight. But though the novel offers no such hiding place for the reader, it furnishes us with that most impenetrable of shields: dark humour and irony. More than anything else, *American Psycho* is a black comedy, a satire on our dislocating culture of excess»[249].

In questo libro dalla genesi così burrascosa Ellis continua infatti a portare all'attenzione dei lettori la realtà della società americana degli anni Ottanta, gli anni *clou* del *boom* economico, guardando agli *yuppies* di *wall street*, cuore del benessere, con un'aria attenta ed espressiva del sentimento e stato di fondo di quella classe sociale. Quello che ne risulta è un testo intenzionalmente brutto e noioso, esattamente come i giornali lo accusano di essere, ma come afferma Ellis stesso in un'intervista era proprio questo il messaggio di fondo: «It's very basic The Eighties seemed to me to be a very ugly decade, and this was what I came away with. And it's an ugly book»[250], aggiungendo: «I'd started planning an outline of the book in December of '86 about New York and tentatively about Wall Street, about the whole yuppie situation that was going on, about people who had graduated from college and were rampaging through the city. So it became a book about a guy who worked on Wall Street.[…] I knew a lot of friends at Bennington whose brothers were making a fortune on Wall Street and just living the whole '80s life and so I hung out with these guys for about two weeks because I wanted to find out what exactly people were doing[…] At the end of the day, it was always meet at Harry's, meet the new bimbo they're dating, what's the hippest restaurant, talk about buying a car, talk about houses in the Hamptons they wanted to rent, which club to go to, where their dealer was, buying suits, clothes, trips, etc. So after two exhausting weeks of hanging out with these people I understood that my narrator would be a serial killer. I don't know where I made the connection, it just seemed logical that one of these

[249] Welsh I., *ibid,* «American Psycho mette davanti ai nostri volti uno specchio iper reale e satirico, e lo scomodo shock nel riconoscersi che produce è quel riflesso deformato di noi stessi e del mondo in cui viviamo. Non è il romanzo "pro vita" (un termine spesso visto come "profondamente conservativo") generalmente amato dalla critica borghese. Non offre alcuna semplice soluzione alle realtà sub-urbane, non da una conoscenza confortevole che benché abbiamo fatto errori arriva l'eroe che viene a salvarci dai cattivi. Non dice che l'amore o la fede salverà il mondo. Quello che rimane alla fine è l'impressione che abbiamo creato un mondo in cui la compassione e l'empatia siano sparite, un terreno fertile per la riproduzione di mostri che prosperano nascosti in piena luce. Contemporaneamente il romanzo non offre neanche alcun riparo per il lettore, ci da l'arma di difesa più imponente: l'ironia e l'umorismo nero. Ma più di tutto *American Psycho* è una commedia macabra, una satira sulla nostra dislocata cultura dell'eccesso» (trad mia)

[250] Love R., 'Bret Easton Ellis: Psycho Analysis', Rolling Stone, 4 Aprile 1991: «Even before it was published, 'American Psycho' had critics and feminists screaming bloody murder»; «La cosa è semplice, gli anni Ottanta mi sono sembrati un decennio veramente brutto, e questo è ciò che ne è uscito fuori. Un libro brutto» (trad mia)

guys would be driven so nuts by how status-obsessed everyone is that it would incite him into becoming a murderer»[251].

Suo intento era infatti quello di mostrare il degrado della società attraverso il simbolo più esemplificativo, ovvero quella generazione di giovani improvvisamente ricchi ed al centro della finanza, modello di una società di successo basata sulla singolarità, sull'arrivismo e sulle capacità personali, in altre parole la società del consumismo e del libero mercato, ma soprattutto la società dell'iper realtà, in cui la realtà sparisce dietro uno spettacolo costante ed in cui, come scrive in apertura del romanzo: «abandon all hope ye who enter here»[252], paragonando la società ad una sorta di moderno inferno dantesco, dove il lettore, novello Dante, viaggierà nei suoi meandri accompagnato dalla guida narrante.

Quella che il protagonista presenta al lettore è una società vista attraverso i suoi occhi e il suo sentire, distorta, «…where there was nature and earth, life and water, I saw a desert landscape that was unending, […] This was what I could understand, this was how I lived my life, what I constructed my movement around, how I dealt with the tangible. This was the geography around which my reality revolved: […] Nothing was affirmative, the term "generosity of spirit" applied to nothing, was a cliché, was some kind of bad joke. Sex is mathematics. Individuality no longer an issue. What does intelligence signify? Define reason. Desire – meaningless. Intellect is not a cure. Justice is dead. Fear, recrimination, innocence, sympathy, guilt, waste, failure, grief, were things, emotions, that no one really felt anymore. Reflection is useless, the world is senseless. Evil is its only permanence. God is not alive. Love cannot be trusted. Surface, surface, surface was all that anyone found meaning in… this was civilization as I saw it, colossal and jagged…»[253].

---

[251] Jaime Clarke and Bret Easton Ellis, 'Interview with Bret Easton Ellis', *Mississippi Review*, Vol. 27, No. 3, (Spring - Summer 1999), pp. 61-102, Stable URL: http://www.jstor.org/stable/20134803 «Ho cominciato a buttar giù idee per il libro nel dicembre dell'86, ambientandolo a New York, possibilemnte Wall Street, tra la generazione degli Yuppie, giovani ragazzi neolaureati che si scatenavano per le vie della città. Così è divenuto un libro su un ragazzo che lavorava a Wall street […], avevo molti amici a Bennington i cui fratelli stavano facendo una fortuna a Wall Street, vivendo la vita degli anni 80, così ho cominciato ad uscire con loro per circa due settimane, perché volevo capire esattamente cosa facessero. […] Ogni sera si incontravano sempre da Harry's, dandosi appuntamento con le nuove bamboline che frequentavano, cercando il ristorante più in voga, parlando di machine, le case che volevano affittare ad Hampton, in quale club andare, del loro spacciatore, di comprare completi, vestiti, viaggi, ecc. così dopo due settimane estenuanti di uscite con queste persone ho capito che il mio narratore sarebbe stato un serial killer. Non so da dove mi sia venuta la connessione, mi è sembrato logico che uno di questi ragazzi prima o poi sarebbe impazzito a forza di seguire l'ossessione per il proprio status e sarebbe divenuto un omicida» (trad mia)

[252] Ellis, B.E*., American Psycho*, op. cit., pag. 3.

[253]Ellis, B.E*., American Psycho*, op. cit., pag. 374-375; «Dove c'era natura e terra, vita e acqua, Io vedevo un deserto infinito […] questo è quello che riuscivo a capire, come ho vissuto la mia vita, cosa ho costruito attraverso le mie azioni, come ho affrontato il tangibile. Queste erano le geografie entro la quale mi muovevo: […] nulla era affermativo, il termine "generosità di spirito" non si applicava a nulla, era un cliché, uno scherzo di cattivo gusto. Il sesso è matematica. L'individualità non è più un problema. Cosa significa l'intelligenza? Definisci ragione. Desiderio? Insignificante. L'intelletto non è una cura. La giustizia è morta. La paura, la recriminazione, l'innocenza, l'empatia, il

Quest'idea di una società degradata e nascosta sotto l'apparenza più scintillante viene evidenziata fin dall'apertura del testo, dalla scelta delle due epigrafi, la prima delle quali è l'introduzione epigrafica delle *Memorie del Sottosuolo* di Dostoevskij, dove l'autore mette in guardia che benché sia la narrazione che il narratore siano immaginari, «nevertheless, such persons […] not only exist in our society, but indeed must exist, considering the circumstances under which our society has generally been formed», persona, continua, «that is still living»[254], sopravvivendo ad ogni età singola. Lo stesso Ellis crede del suo personaggio, non legandolo ad una precisa età, quanto piuttosto al genere umano: « I'm also a believer that Patrick Bateman can exist at any time. Patrick Bateman is an example of what Hannah Arendt called "the banality of evil." That's basically what he is. He could have existed a hundred years ago (he probably existed five hundred years ago). He'll probably exist five hundred years from now. He's just an example of the constantness of evil. He might be a creature of the eighties with all the trappings that implies, but I think he's really a creature of eternity. Man doesn't necessarily change for the better depending upon the decade or depending upon how ten years have passed. I think man is born and is corrupted and is always capable of badness. [Pause] Capable of goodness, too, but badness gets more attention. We notice it more often. It makes more of an impact on us»[255].

Bateman non dunque come un prodotto tipico della società degli anni Ottanta, quanto un prodotto della civilizzazione, della storia come tale, applicabile alla società consumistica quanto alla società pre-moderna: quello che cambia è solamente la modalità ed il contesto. Rimane comunque l'idea di una società brutta, generatrice logica di individui alienati e disturbati, in cui i sintomi del malessere sono avvisabili fin da una giovane età. Seguendo questo punto di vista, *American Psycho* sembra quasi allinearsi con *Less than Zero* e dove in questi i protagonisti erano

---

senso di colpa, lo scarto, il fallimento, il dolore, tutte queste cose, le emozioni, nessuno le provava più. La riflessione è inutile, la parola senza senso. Il male è la sola permanenza. Dio non è vivo. Non ci si può fidare dell'amore. Superficie, superficie, superficie, era l'unica cosa in cui si trovava del senso…..questa era la civilizzazione come la vedevo io, colossale e frastagliata» (trad mia)

[254] Jaime Clarke and Bret Easton Ellis, 'Interview with Bret Easton Ellis'op cit. «Ciò nonostante una simile persona [..] non solo esiste nella nostra società, ma deve esistere, considerando le circostanze in cui la nostra società si è formata» (trad mia)

[255] Jaime Clarke, *ibid*, pagg. 61-102. «Anche io credo che Patrick Bateman possa esistere in qualsiasi era. Egli è un esempio di quello che Hanna Arendt chiama "la banalità del male". Questo è quello che Bateman è fondamentalmente. Egli potrebbe essere esistito cento anni fa (e probabilmente è esistito 500 ani fa), e probabilmente esisterà tra cinquecento anni. Bateman è solamente un esempio della costante del male. Potrebbe essere una creatura degli anni Ottanta, con tutte le implicazioni del caso, ma onestamente credo sia una creatura dell'eternità. Gli uomini on cambiano necessariamente in meglio a seconda del decennio, o da come abbiamo passato gli ultimi dieci anni. Io credo che l'uomo nasca e si corrompa e sia sempre capace del male. [pausa] Anche capace del bene, ma il male attira più attenzione. La notiamo molto più facilmente. Ha un impatto più forte su di noi» (trad mia)

collegiali al primo anno, in *The rules of attraction* la scena si sposta all'università, per giungere con *American Psycho* all'età lavorativa, dei giovani rampolli appena usciti dall'università[256]. Come in *Less than Zero* il lettore entra nella vita, o meglio di uno spaccato della vita, di Patrick Bateman, *yuppie* di successo al culmine della sua carriera, narrandone il delirio mentale e lo stile di vita, intessuto più di incontri al ristorante, sesso e feste, che di lavoro vero e proprio. Bateman, così come gli altri personaggi, sembrano infatti non lavorare mai[257], e anche nelle scene ambientate in ufficio, nessuna azione descritta può essere ricondotta all'attività lavorativa: Patrick chiuso nel suo ufficio passa il tempo a giocare a golf, leggere riviste, ascoltare musica, mandare e-mail personali, dormire, bere o parlare di pettegolezzi con gli altri colleghi. Benché questo stato di inedia lavorativa possa essere in un certo qual modo giustificata dal fatto che egli è il figlio del proprietario dell'azienda, in realtà questa condizione sembra coinvolgere l'intera classe sociale: tutti i suoi amici e colleghi sembrano infatti non avere un vero e proprio lavoro da svolgere, come se ricoprissero solamente delle cariche in realtà vuote, come fossero una semplice etichetta. Questo particolare Ellis lo riprende direttamente dalla sua esperienza passata con i suoi amici di Wall Street, nella quale ha osservato come questi giovani ragazzi non lavorassero mai benché, almeno formalmente, avessero tutti un lavoro. In questa particolarità della vita dei personaggi Ellis porta avanti parte della sua critica e visione di un mondo in cui la differenziazione di classe e l'autorità della classe dirigente sembrano basarsi sul nulla, risultato di una nuova concezione del lavoro secondo la quale non è più il lavoro concreto che dignifica e innalza l'uomo, ma, come nel caso di *wall street*, esso viene acquisito, insieme alla ricchezza, senza impegno tangibile o senza merito reale.

Un clone quasi perfetto

La generazione vuota e oggettivata introdotta con *Less than Zero* trova dunque il suo completamento in *American Psycho*, e le ansie che caratterizzavano Clay sembrano essere sparite, lasciando dietro di sé una traccia solo in un vago senso di angoscia e in una sporadica coscienza di

[256] A tal proposito è interessante notare come spesso i personaggi di Ellis ritornino nei vari libri, Patrick Bateman appare infatti la prima volta nel libro *The rules of attraction*, ed è il fratello del protagonista, Sean Bateman, il quale appare brevemente nel capitolo "Birthdays, Brothers" di *American Psycho*. Successivamente Patrick Bateman ritorna in *Glamorama* e nel suo ultimo testo, *Imperial bedrooms*.

[257] Ellis, B.E.*, American Psycho*, op. cit., pag. 221; "You practically own that damn company," she moans. "What work? What work *do* you do? I don't understand." *American Psycho*, pag. 448. Nell'enfasi originale del testo possiamo vedere come Ellis sottolinei il cambiamento dell'idea stessa di lavoro, accentuando così la sua critica sociale.

sé[258]; per il resto Patrick è completamente costruito, nulla in lui è spontaneo o naturale, tutto è accuratamente calcolato e studiato fin nei minimi dettagli. Stessa cosa dicasi per gli altri personaggi e per il mondo che li circonda, in cui tutto è artificiale ed iperreale: la sua figura, il suo lavoro, la sua vita intera è costruita secondo i modelli rappresentati sulle pagine satinate che vengono perseguiti quasi alla lettera, tanto che se Clay si domandava "what about me", il problema fondamentale di Patrick è divenuto ora "I want to fit in", il quale diviene un'ossessione continua. *Fit in* significa qui infatti riuscire ad assumere un ruolo all'interno della società, essere, come si definisce lui stesso, una risorsa: «I'm resorceful, I'm creative, I'm young, unscrupulous, highly motivated, highly skilled. In essence what I'm saying is that society can *not* afford to lose me. I'm an *asset*»[259]. In queste righe Patrick, descrivendo se stesso, si definisce ponendosi come oggetto, come materiale di mercato e al contempo mostrando l'importanza che queste "doti" hanno assunto all'interno della società: averle significa essere un *asset*, possedere le carte giuste per non uscire dalla società, lo strumento su cui puntare per riuscire a rimanere nel giro senza essere gettati tra gli "inutili". Per lo stesso motivo, alla domanda di Bethany, «If you're so uptight about work, why don't you just quit? You don't have to work."», la sua risposta è: «"Because," I say, staring directly at her, "I… want… to… fit... in"»[260].

Patrick, vittima di questa paura fobica di non *fit in*, lavora incessantemente alla protezione del suo *status*, sempre attento e indaffarato a mantenere perfetto se stesso e tutto ciò che lo circonda, senza tralasciare nessun particolare.

Questa ossessione per il dettaglio Ellis la riporta sapientemente anche nel linguaggio; nel testo, scritto sempre in prima persona, vengono incluse lunghe e meticolose liste di oggetti, con relative marche e prezzi, descrizioni dettagliate che sembrano quasi riprendere le *brochure* informative o i cataloghi di elettronica e di arredamento[261]. Questa minuziosità ed eccessiva elencazione rende la

[258] Cfr Mark Storey, "And as things fell apart": The Crisis of Postmodern, op. cit, pag. 62

[259] Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 3; «sono pieno di risorse, sono creativo, sono giovane, non ho scrupoli, sono altamente motivato, ho molte capacità. In essenza quello che sto dicendo è che la società non può permettersi di perdermi. Sono una risorsa» (trad mia)

[260] Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 237.

[261] Cfr ad esempio *American Psycho*, pagg. 47-49. Ellis stesso nell'intervista rilasciata a Robert Love, dichiara che moltissime delle sue descrizioni degli oggetti di elettronica li ha copiati da riviste specializzate, così come molte altre descrizioni di abbigliamento o di moderno *bon ton* lo ha copiato da giornali quali GQ, *Vanity Fair* e da altre riviste specializzate. Il gusto per le liste e gli elenchi non è un elemento nuovo in letteratura, moltissimi altri scrittori, in tutti i tempi, da Omero ad oggi, utilizzano l'elencazione all'interno dei loro testi con funzionalità diverse. Se infatti in alcuni casi le descrizioni dettagliate servono alla creazione del contesto, o di un ambiente, o per magnificare la maestosità degli oggetti (si pensi ad esempio alle descrizioni all'interno dei classici greci e medievali o alle opere di Umberto Eco), in altri casi, come nel caso di Ellis, vengono utilizzate per mostrare l'ossessione per il dettaglio, la maniacale e

lettura del testo spesso noiosa e, come la definisce Ellis stesso, petulante, effetto però voluto per rendere al meglio la personalità di Patrick. Stessa precisione è dedicata all'adozione di una toponomastica ben specifica, con nomi di ristoranti e di locali al tempo di moda. Nel caso di Ellis la focalizzazione e la specificazione ddel periodo storico non ha la funzione, come fu per Tondelli, di una definizione specifica di lettore, quanto invece per un inquadramento specifico del tempo e del luogo e per un migliore e più profondo riferimento alla società degli anni Ottanta il più verosimile possibile.

Questa costruzione del linguaggio, così ricca di dettagli, entra addirittura nei dialoghi, soprattutto quelli che riguardano le nuove tendenze del *bon ton* e dell'abbigliamento così come dettate dai rotocalchi, o nei racconti di cene e di viaggi, dove i vari personaggi sembrano citare alla lettera articoli letti sulle riviste[262]. Si veda ad esempio la scena in cui Armstrong, amico e collega di Patrick, racconta la sua vacanza alle Bahamas, dove l'intera descrizione è completamente impersonale, come se stesse recitando una *brochure* informativa sulle destinazioni di viaggio: «Travelers looking for that perfect vacation this summer may do well to look south, as far south as the Bahamas and the Caribbean islands. There are at least five smart reasons for visiting the Caribbean including the weather and the festivals and events, the less crowded hotels and attractions, the price and the unique cultures. While many vacationers leave the cities in search of cooler climates during the summer months, few have realized that the Caribbean has a year-round climate of seventy-five to eighty-five degrees and that the islands are constantly cooled by the trade winds"»[263]. Questa vicinanza al linguaggio delle *brochure* o delle riviste si nota in particolar modo nei piccoli capitoli dedicati a digressioni personali di Bateman vettenti sul suo giudizio personale verso alcuni dei protagonisti principali della musica di quegli anni, quali i Genesis e Whitney Houston, dove il protagonista si lancia in una recensione che sembra ricalcare gli articoli delle riviste musicali

compulsiva attenzione al particolare. In altri casi, come ad esempio nelle opere di Perec invece il gusto per il dettaglio e l'elencazione ha un sapore del tutto opposto, andando a mostrare i particolari quotidiani che, nella furia della vita, non vengono più notati, che vengono lasciati ai margini, ma che in realtà compongono il tessuto del nostro vivere.

[262] cfr Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pagg. 59-60.

[263] Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pagg. 137-138 e segg. «I viaggiatori alla ricerca della vacanza perfetta questa estate possono benissimo guardare al Sud, fino alle Bahamas e le isole caraibiche. Esistono almeno cinque buone ragioni per visitare le isole caraibiche, incuso il bellissimo clima, i festival e i numerosi eventi, gli hotel non superaffollati e le diverse attrazioni, i buoni prezzi e la cultura unica. Mentre molti turisti lasciano le città in cerca di climi più temperati durante i mesi estivi, pochi hanno capito che alle Isole caraibiche puoi trovare tutto l'anno un clima stabile tra i settantacinque e gli ottantacinque gradi Farenheit, con un vento costante che stempera le temperature più alte» (trad mia). Anche in questo caso l'effetto stilistico non è esclusivo di Ellis, simili effetti si trovano ad esempio anche nei testi di Michel Houellebecq con simile funzionalità, ovvero quella della riduzione al superficiale e della mancanza di personalizzazione della propria vita. Cfr ad esempio Houllebecq M., *Les particules elementaires*, Flammarion, Paris, 2012.

specializzate, e che nela realtà tali si rivelano essere, in quanto copiati, su confessione dell'autore, da due numeri di *Rolling Stones*.

Ciak, si gira

La narrazione e i protagonisti in *American Psycho* sembrano divenire, proprio in virtù di questo stile narrativo, una finzione all'interno della finzione narrativa, in cui tutto è coscientemente costruito e "recitato"; questo fenomeno è osservabile in particolar modo nella figura di Patrick: egli si muove e parla come se egli stesso si sentisse attore in scena, con battute e movimenti prestabiliti, come se ci fosse un pubblico a guardarlo[264]. Questa sua idea fissa dell'essere osservato, di vivere all'interno di una finzione filmografica fa sì che egli stesso a volte porti avanti il racconto di episodi della sua vita come se fossero diverse scene di un film, immaginando cambi di scena[265], telecamere e zoom sui vari primi piani, sottolineando come la finzione, il "riprodotto" – così com'era il SIMUVAC o la televisione – sia entrata talmente a far parte della vita da far diventare questa stessa una rappresentazione, completa di colonna sonora e di inquadrature[266]: «I am so used to imagining everything happening the way it occurs in movies, visualizing things falling somehow into the shape of events on a screen, that I almost hear the swelling of an orchestra, can almost allucinate the camera panning low around us, fireworks bursting in slow motion over head, the seventy-millimeter image of her lips parting and the subsequent murmur of "I want you" in Dolby sound»[267].

---

[264] Nel narrare del suo pranzo con Bethany, Patrick parla esplicitamente di come egli riesca a «give a skillful performance», durante il pranzo. Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 237. In questo episodio si può anche notare come il protagonista sia molto nervoso nel reincontrare una sua ex-ragazza del tempo dell'università, come se questa, conoscendolo fin dai tempi precedenti, possa in qualche modo far cadere la sua maschera, motivo per cui cerca ancor più di portare avanti la sua *performance* nel migliore dei modi possibili.

[265] Cfr ad esempio Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 8, dove per cambiare luogo della narrazione e introdurne un altro il narratore parla di «*A slow dissolve* and Price is bounding up ……» (corsivo mio).

[266] Benché la televisione non abbia un aspetto rilevante nel testo di per sé, essa ha comunque un ruolo attivo all'interno della vita di Patrick, il quale registra e guarda ossessivamente un programma televisivo, il *Penny Winter Show*, ed affitta costantemente videocassette (la frase «I must return the videotape» ritorna frequentemente nel testo), nello specifico film dell'orrore o pornografici violenti. Cfr a riguardo Mark Storey, "And as things fell apart": The Crisis of Postmodern, op. cit, pag. 60.

[267] Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 265; «sono talmente abituato ad immaginare che tutto accada come nei film, a visualizzare le cose come se accadessero su uno schermo, che quasi riesco a sentire il crescendo dell'orchestra, ho quasi le allucinazioni di telecamere che ci girano intorno, fuochi d'artificio che esplodono al rallentatore sulle nostre teste, un'immagine da settanta millimetri delle sue labbra che si aprono e il suo sussurrare un "ti voglio" in Dolby Surround» (trad mia). Similmente si veda anche Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 467. Si noti inoltre come i nomi stessi dei capitoli siano spesso i luoghi in cui accadono le scene, come se indicasse le *location* su un copione.

La stessa minuziosità viene riservata alle contestate scene di violenza[268], scelta motivata da Ellis stesso dicendo che il suo personaggio è un uomo che descrive tutto ciò che gli accade nei minimi dettagli e questo ovviamente non può non riguardare anche le scene più cruente[269], le quali sono spesso filmate con la sua telecamera.

A rendere ancora più forte l'idea di una narrazione vista e costruita come un film, in *American Psycho* contribuiscono anche la musica e i riferimenti musicali che assumono un'importante valenza, costituendo la colonna sonora della narrazione, reale o immaginata, ma sempre perfetta per l'occasione. La musica è quasi onnipresente all'interno del testo, parte integrante della vita del protagonista, il quale sembra infatti costantemente ascoltare il suo walkman, dal quale non si separa mai: attraverso questo strumento Patrick si esula dal resto del mondo, immergendosi ancor più profondamente nel suo piccolo universo, incentrato solamente su di lui e su ciò che lo circonda.

La scelta dei riferimenti musicali citati nel testo non è casuale e l'unica musica che il protagonista ascolta è la musica più in voga e considerata "in" negli anni Ottanta[270], dando così non solo una esatta ambientazione temporale, ma rimarcando anche in questo caso l'attenzione al dettaglio data dal protagonista alla sua immagine di perfezione.

Narciso e Baudrillard

«you know, you can always be in a better shape»[271]

In questo testo dunque trova applicazione la sovrapposizione a cui si è accennato nel capitolo precedente tra il concetto di *fitness* e quello del *fit in* e come l'importanza della cura di sé e del proprio *status* includono tutti i vari aspetti e declinazioni della propria vita, dalle frequentazioni sociali all'aspetto fisico. Quest'ultimo, come già osservato nel primo capitolo, assume una

[268] Queste scene così tanto dibattute rappresentano all'interno del testo una parte marginale; queste, come scrive Ellis stesso, sono funzionali solo in quanto Patrick è un *serial killer*, ed è quindi logico che si compiano degli omicidi. Tutto ciò però, come spiega l'autore, non costituiscono il centro e *leit motive* dell'opera, tant'è che furono inserite solamente alla fine.

[269] «it seemed clear to me that Bateman would describe these acts of brutality in the same numbing, excessive detail and flat tone that he recounts everything else - his clothing, his meals, his workouts at the gym» Cohen Roger, Bret Easton Ellis Answers Critics of 'American Psycho', *New York Times*, 6 Marzo 1991.

[270] «The reason Patrick Bateman loves this music, and wants to tell us all about it in excruciating detail, is because he wants to fit in. And that was the music that was popular at the time». *Jon-Jon Goulian*, Interviews Bret Easton Ellis, The Art of Fiction No. 200, The Paris Review. No. 216 Spring 2012.

[271] Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 24.

rilevanza molto importante all'interno della società contemporanea, costituendo non solo il "biglietto da visita" ma l'essenza stessa della persona, tanto da poter parlare per questi anni del sorgere di un vero e proprio culto del corpo, il quale assume un ruolo particolare, divenendo oggetto da modificare, da modellare, in modo da poter rispondere ai canoni promossi dai *mass media*, e poter quindi mantenere il proprio *status* sociale. Il corpo è quindi il lasciapassare primo all'interno della società per cui l'apparenza diviene prova della dedizione, della cura e del modo di pensare di una persona, dando al famoso detto *Mens sana in corpore sano* un nuovo significato di "capacità mentali" e del saper stare nel mondo. Non è dunque un caso che Patrick cerchi costanti conferme del suo aspetto fisico, guardandosi in ogni specchio e superficie in cui possa essere riflessa la sua immagine[272] e che dedichi moltissima parte del suo tempo alla cura personale, facendo esercizi, utilizzando creme e altri rimedi messi sul mercato con lo scopo di migliorarsi, di eliminare ogni traccia di imperfezione o di età, cercando di essere, in altre parole, perfetto. Di tutte queste pratiche mattutine, come al suo solito, non manca di descriverne ogni dettaglio, spiegando l'uso e la funzionalità di ognuna delle diverse creme e fasi, sempre correlate di minuziosa descrizione e relativa marca dei prodotti utilizzati e degli effetti che essi hanno, avvicinandosi anche ad un linguaggio simile a quello degli slogan pubblicitari[273]. L'evidenziazione degli effetti anti-età e del miglioramento visibile del corpo ricordano costantemente al lettore quanto ai personaggi la *necessità* di avere un fisico perfetto, di come avere un brutto corpo, essere in sovrappeso o non in forma, venga avvertito da Patrick come un sintomo di un fallimento; la bruttezza è da lui vista come una colpa, così come l'essere non vestiti bene o non aver cura di sé. Sotto questo aspetto sembra non esserci da parte di Ellis alcuna differenza tra il genere maschile e quello femminile, entrambi impegnati in una maniacale corsa alla perfezione, tutti vengono giudicati solo in base al loro aspetto. Le donne vengono così classificate da Patrick tra *hard body* e non, e solo quelle che rientrano in questa categoria sono considerate degne di attenzione, foss'anche per il solo rivolgere loro la parola; essere visto infatti in compagnia di qualcuno che non sia conforme alle regole e che non faccia parte della cerchia sociale più alta viene considerata come degradante[274] e quindi da evitare. Non è dunque un caso che nelle descrizioni di Patrick siano sempre menzionati i vari personaggi famosi con cui si accompagna o che incontra nei locali

[272]Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 11; «noticing my reflection in a mirror hung on the wall and smiling at how good I look»; similmente Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 267.
[273] Cfr. Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 26-28.
[274] Similmente si può notare, come già in *Less than Zero*, una forte coscienza della gerarchia sociale da parte dei personaggi, la quale che fa sì che Evelyn si scandalizzi nel veder uno dei suoi amici entrare in una relazione sentimentale con qualcuno considerato socialmente delle fasce più popolari.

frequentati, in quanto sono proprio questi che aiutano a mantenere se non addirittura a innalzare il proprio *status* sociale[275]. Patrick è ad esempio ossessionato dalla figura di Donald Trump, visto come un modello da seguire[276], e numerosi sono i tentativi di entrare nella sua cerchia, andando negli stessi luoghi frequentati dal magnate della finanza e di sua moglie, cercando di fare la loro conoscenza.

Il "personaggio" di successo che Patrick costruisce intorno alla sua persona adotta ovviamente non solo un aspetto di successo, ma, fedele alla rappresentazione, anche un determinato modo di comportarsi, riportando nei suoi discorsi affermazioni che rispecchiano un cliché prestabilito, come fossero quasi slogan politici o pubblicitari; Patrick è quindi molto attento al seguire tutte le regole del *bon ton*, del *savoir faire*, e nella scelta degli argomenti di conversazione, soprattutto in occasioni mondane o alla presenza di nuove conoscenze, cercando immediatamente di creare un'immagine di Sé il più positiva e vendibile possibile, e poco importa se le idee esposte rispecchino o meno le vere idee ed opinioni del protagonista: «Well, we have to end apartheid for one. And slow down the nuclear arms race, stop terrorism and world hunger. Ensure a strong national defense, prevent the spread of communism in Central America, work for a Middle East peace settlement, prevent U.S. military involvement overseas. We have to ensure that America is a respected world power. Now that's not to belittle our domestic problems, which are equally important, if not more. Better and more affordable long-term care for the elderly, control and find a cure for the AIDS epidemic, clean up environmental damage from toxic waste and pollution, improve the quality of primary and secondary education, strengthen laws to crack down on crime and illegal drugs. We also have to ensure that college education is affordable for the middle class and protect Social Security for senior citizens plus conserve natural resources and wilderness areas and reduce the influence of political action committees. […] But economically we're still a mess. We have to find a way to hold down the inflation rate and reduce the deficit. We also need to provide training and jobs for the unemployed as well as protect existing American jobs from unfair foreign imports. We have to make America the leader in new technology. At the same time we need to promote economic growth and business expansion and

[275] Si noti ad esempio il dialogo che ha in ascensore con Tom Cruise, oltre ai vari riferimenti ad altri personaggi dispersi nel testo.
[276] Addirittura da fargli cambiare opinione sui suoi gusti personali, vedi ad esempio Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 222.

hold the line against federal income taxes and hold down interest rates while promoting opportunities for small businesses and controlling mergers and big corporate takeovers»[277].

L'immagine di sé nel mondo iper-reale non si confina nel proprio corpo, ma investe anche l'ambiente in cui si vive, dimostrazione non solo del gusto ma anche del proprio successo finanziario ed economico, ragione che spinge Patrick a cercare di contornarsi sempre di oggetti e decorazioni che siano considerate costose ed esclusive, cosa che egli non manca mai di sottolineare nei pochi e sfortunati ospiti che riceve a casa, rimarcando sempre la rarità del pezzo e il suo costo[278]. Tutto insomma porta e riporta costantemente allo *status symbol*, ed ecco dunque come divengano fondamentali anche la selezione di quali locali e ristoranti frequentare[279], come ad esempio è il famoso *Dorsia*, descritto come il ristorante più esclusivo della città, nel quale sembra quasi impossibile riuscire a prenotare un tavolo senza le conoscenze giuste[280], tanto che è proprio la familiarità con questo ristorante l'elemento che aumenta la sua gelosia verso il fratello Sean e il suo collega rivale Paul Owen, i quali sembrano averne un facile e privilegiato accesso.

Sean e Paul non sono però gli unici verso cui Patrick prova gelosia e quindi avversione, nel testo infatti tutti i rapporti tra i personaggi sembrano basarsi solamente su un senso di incessante

[277] Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 15. Interessante notare come questo discorso sembri tratto dagli slogan e discorsi politici pre-elezioni. «Beh, innanzitutto dobbiamo fermare l'Apartheid. E rallentare la corsa agli armamenti nucleari, fermare il terrorismo e la fame nel mondo. Dobbiamo assicurare una forte difesa nazionale ed evitare che il comunismo si diffonda nell'America Centrale, dobbiamo lavorare per la pace nel Medio Oriente ed evitare il coinvolgimento dell'esercito americano in Europa. Dobbiamo assicurarci che l'America sia rispettata come potenza mondiale. Ora, non sottovalutiamo i problemi di politica interna, che sono altrettanto importanti, se non di più. Occorre prendersi cura degli anziani in modo non solo migliore ma anche con un piano a più lunga scadenza, un maggior controllo dell'epidemia dell'AIDS e cercare di trovarne una cura, pulire tutto il disastro ambientale causato finora da rifiuti tossici e inquinamento; bisogna migliorare la qualità della scuola primaria e secondaria, rafforzare le leggi in modo da fermare il crimine e l'uso delle droghe illegali. Allo stesso tempo bisogna assicurarsi che l'educazione universitaria sia alla portata della classe media e proteggere la Sicurezza Sociale per gli anziani, in più conservare le risorse naturali e le riserve naturali e ridurre l'azione politica su di esse. […] ma economicamente c'è ancora il caos. Dobbiamo trovare un modo per mantenere bassi i tassi di inflazione e ridurre il deficit. Allo stesso modo occorre dare nuovo training e lavoro ai disoccupati, e proteggere i posti di lavoro esistenti da importazioni internazionali ingiuste. Dobbiamo fare dell'America il leader dell'industria tecnologica e allo stesso tempo dobbiamo promuovere la crescita economica e l'espansione dell'impresa, senza far crescere le tasse federali e i tassi d'interesse, promuovendo così opportunità per le piccole imprese e controllando le grandi fusioni e che le grandi corporazioni non conquistino il mercato» (trad mia)

[278] cfr ad esempio Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pagg. 55-56.

[279] Patrick e i suoi amici consultano ad esempio per la scelta dei ristoranti in cui andare la guida Zagat, la quale contiene solo nomi e contatti dei ristoranti più di moda e lussuosi.

[280] Il protagonista tenta più volte inutilmente di riservare un tavolo, ma la sua millantata capacità di riservare un tavolo senza preavviso in quel ristorante viene adottato da Patrick come un modo per ribattere la propria posizione sociale, divenendo un modo per sedurre le ragazze, conquistate, come tutti gli altri, dall'aurea di successo.

invidia e di competizione[281] perfino su triviali dettagli, quali il miglior vestito o il miglior biglietto da visita: «I pull it out of my gazelle skin wallet (Barney's, $850) and slap it on the table, waiting for reactions.

"What 's that, a gram?" Price says, not apathetically.

"New card. " I try to act casual about it but I'm smiling proudly.

"What do you think?"

"Whoa," McDermott says, lifting it up, fingering the card, genuinely impressed.

"Very nice. Take a look." He hands it to Van Patten. […] "It is very cool, Bateman," Van Patten says guardedly, the jealous bastard, "but that's nothing……."He pulls out his wallet and slaps a card next to an ashtray. "Look at this."

We all lean over and inspect David's card and Price quietly says, "That's really nice." A brief spasm of jealousy courses through me when I notice the elegance of the color and the classy type. I clench my fist as Van Patten says, smugly, "Egg shell with Romalian type…"

He turns to me. "What do you think?" "Nice," I croak, but manage to nod, as the busboy brings four fresh Bellinis.

"Jesus," Price says, holding the card up to the light, ignoring the new drinks. "This is really super. How'd a nitwit like you get so tasteful?" I'm looking at Van Patten's card and then at mine and cannot believe that Price actually likes Van Patten's better. Dizzy, I sip my drink then take a deep breath.

"But wait," Price says. "You ain't seen nothin' yet…" He pulls his out of an inside coat pocket and slowly, dramatically turns it over for our inspection and says, "Mine." Even I have to admit it's magnificent.

Suddenly the restaurant seems far away, hushed, the noise distant, a meaningless hum, compared to this card, […] "Nice, very nice," I have to admit. "But wait. Let's see Montgomery's."

Price pulls it out and though he's acting nonchalant, I don't see how he can ignore its subtle off-white coloring, its tasteful thickness. I am unexpectedly depressed that I started this. […] I pick up Montgomery's card and actually finger it, for the sensation the card gives off to the pads of my fingers. "Nice, huh?" Price's tone suggests he realizes I'm jealous. "Yeah," I say offhandedly, giving Price the card like I don't give a shit, but I'm finding it hard to swallow»[282].

---

[281] Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 77.

[282] Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pagg. 44-45; «Tiro fuori dal mio portafogli in gazzella (Barney's $850) e lo sbatto sul tavolo, aspettando una reazione. "Cos'è, un grammo?", chiede Price, non apaticamente. "Nuovi biglietti", provo a muovermi con *nonchalance* ma sorrido orgoglioso. "Che ne pensi?" "Whoa", dice McDermott, prendendone

Nell'esempio appena riportato viene mostrato il forte senso di competizione esistente tra i vari personaggi, soprattutto in Patrick; tale competizione, oltre ad essere la spinta prima delle sue decisioni e delle sue azioni, è anche la causa prima di tutta la sua ansia, e, come visto nel caso dei biglietti da visita, il suo uscire sconfitto si trasforma in un impeto di inquietudine e di collera[283].
Attraverso questi artifici Ellis ben riesce a rappresentare una società vuota, che ha fatto dell'iper realtà la sua casa e la sua finalità, in cui la standardizzazione viene cercata incessantemente fino a divenire competizione. Quest'ultima, insieme alla sua violenza morale, permea completamente la società rappresentata[284], in cui il prevalere sugli altri, il riuscire a distinguersi, diviene di vitale importanza onde evitare di diventare parte delle masse senza nome, di tutti coloro che provano ma non hanno le "carte giuste" per poter riuscire ad essere vincenti.

Stesse facce, stesse maschere

Questa ossessiva ricerca di adeguazione ad un modello *standard* porta immancabilmente ad una sempre più evidente omologazione dei personaggi: nel mondo costruito e descritto da Ellis si ha quindi, come avevamo già cominciato a vedere in *Less than zero*, una standardizzazione dei protagonisti che spinge e porta immancabilmente verso una spersonalizzazione degli stessi,

uno, tastando il biglietto, onestamente impressionato. "Molto bello, guarda", dice mentre lo passa a Van Patten […]. "Molto bello", dice Van Patten prudentemente, il bastardo geloso, "ma questo è niente….", e tira fuori il suo portafogli e sbatte sul tavolo il suo biglietto vicino al portacenere "guarda questo". Tutti ci allunghiamo e ispezioniamo il biglietto da visita di David e Price dice sommessamente "Questo è veramente bello", un breve spasmo di gelosia mi attraversa quando noto l'eleganza del colore e del carattere. Chiudo i pugni mentre Van Patten continua, con autocompiacimento "color uovo con carattere Romanico….". Si gira verso di me e chiede "Che te ne pare?", "Carino", mormoro, ma riesco ad annuire mentre il cameriere porta quattro nuovi Bellini. "Cristo", dice Price tenendo alzato il biglietto controluce ignorando i Bellini, "questo è veramente super. Com'è possibile che un cretino come te abbia tanto buon gusto?". Io sto guardando il biglietto di Van Patten e poi il mio e non riesco a credere che a Price piaccia veramente più il suo. Frastornato sorseggio la mia bevanda e faccio un profondo respiro. "Ma aspetta", continua Price, "Non hai ancora visto niente…." E tira fuori dalla tasca interna del suo cappotto, lentamente, teatralmente, il suo biglietto per la nostra ispezione e dice, "il mio…". Devo ammetterlo, è magnifico. Improvvisamente il ristorante sembra allontanarsi, ogni suono sommesso, lontano, un insignificante mormorio in paragone a questo biglietto, […] "bello, molto bello", devo ammettere. "Ma aspetta, vediamo quello di Montgomery". Price lo tira fuori con nonchalance, e non vedo come posa ignorare il suo colore bianco sporco, lo spessore di gusto. Io sono inaspettatamente depresso di aver cominciato il tutto. […] prendo il biglietto di Montgomery e ne sento la consistenza, la sensazione che la carta lascia sulle mie dita. "Bello, vero?", il tono di Price lascia intuire che ha avvertito la mia gelosia "Si", ammetto, ridando biglietto a Price come se non me ne importasse nulla, ma in realtà trovo difficile inghiottire» (trad mia)

[283] Cfr ad esempio Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 92.

[284] In questa tipologia di società l'arrivismo sfrenato e la ricchezza divengono la base necessaria della vita dei personaggi. Per raggiungere e mantenere lo status fisico e sociale come da modello servono infatti molto tempo e denaro, cosa che aumenta altresì il *gap* sociale con le classi meno abbienti.

mascherata dietro l'ossessione del *fit in*. Il desiderio di sentirsi parte della massa che abbiamo trovato in *White Noise* giunge qui al suo livello più estremo e il desiderio di Jack di essere parte di un qualcosa di più grande, diviene in *American Psycho* il perno intorno cui ruota l'esistenza di Patrick, il suo voler non essere lasciato fuori, e di conseguenza divenire invisibile, soprattutto per quelli che per lui "contano".

Nel testo di Ellis «every one looks familiar, everyone looks the same»[285], tutti i personaggi hanno le stesse carte di credito, lo stesso abbigliamento, lo stesso taglio di capelli e quasi la stessa fisionomia: «"He's rich," I say.

"Everybody's rich," she says, […]

"He's good-looking," I tell her.

"Everybody's good-looking, Patrick,"she says remotely.

"He has a great body," I say.

"Everybody has a great body now," she says»[286].

Questa omologazione viene non solo vista come parte della normalità, ma come un imperativo, tanto che il non cercare di adeguarsi e di conformarsi al modello imposto dalla società sembra un concetto inconcepibile, rendendo difficile ogni rapporto che non sia con un Altro uguale a se stesso, come afferma Patrick stesso trovando in ciò giustificazione per la silenzio di Stash, artista scultore amico di Evelyn, durante una cena: «he is probably uncomfortable at the table with us since he looks nothing like the other men in the room – his hair isn't slicked back, no suspenders, no horn-rimmed glasses, the clothes black and ill-fitting, no urge to light and suck on a cigar, probably unable to secure a table at Camols, his net worth a pittance»[287].

Tutti gli altri personaggi della cerchia di Patrick corrispondono alla descrizione accennata fino al punto di rendendosi quasi interscambiabili, idea molto pregnante all'interno del testo. Patrick, così

[285] Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 61.

[286] Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 23; «"È ricco", dico, "Tutti sono richi", mi risponde […] "Ed è un bel ragazzo", le dico. "Tutti sono belli Patrick" mi risponde con distacco "ed ha un bel fisico", "Oggi tutti hanno un bel fisico", mi dice» (trad mia)

[287] Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 13. In questo passo sono tra l'altro facilmente riconoscibili i canoni secondo i quali viene "pesato" e giudicato l'individuo nella società di Patrick: abbigliamento, taglio di capelli, capacità di prenotare un tavolo in un ristorante famoso e valore della sua rete sociale. «"Probabilmente si sente in imbarazzo a stare a tavola con noi perché non somiglia a nessun altro uomo in questa stanza. I suoi capelli non sono ingelatinati all'indietro, non porta le bretelle, non ha gli occhiali con montatura in corno, si veste di nero e gli cadono male, non sente il bisogno di accendere e fumare un sigaro, e probabilmente è incapace di assicurarsi un tavolo a Camols, la sua rete di conoscenze è inesistente"» (trad mia)

come tutti gli altri protagonisti, sembrano non riconoscere mai gli altri, scambiandoli immancabilmente con altre persone[288], e lo stesso Patrick viene spesso scambiato per altri e in tali casi, invece di correggere l'errore, egli lascia correre, come se in fondo non fosse importante essere se stessi, come se non ci fosse in fondo alcuna differenza tra essere se stessi o essere un altro[289], soprattutto se l'errore aiuta ad avere alibi per i suoi omicidi o notizie di affari.

Io e l'Altro

L'interscambiabilità dei personaggi sottintende in un certo qual modo alla loro depersonalizzazione e oggettivazione, la quale comporta a sua volta un senso di vuoto interiore al quale sembra non esserci cura, la soppressione dell'Io fa si infatti che tra i diversi personaggi non possa più esistere un senso di relazione forte e intima, basata su un'amicizia e altri sentimenti che possano definirsi altruisti. La vicinanza dei personaggi di Tondelli è sparitaa completamnte: qui ogni rapporto rimane sempre superficiale e la stessa competizione fa sì che essi rimangano fondamentalmente lontani gli uni dagli altri, senza alcun tipo di fiducia reciproca o di benevolenza; nessuno conosce mai veramente l'altro, e non si instaura mai un vero rapporto intimo o amoroso, quest'ultimo basato solamente sull'attrazione sessuale e, come in *Less than Zero*, sulla ricerca di un piacere puramente fisico: l'amore sembra essere stato definitivamente cancellato, perché in fondo «everyone is interchangeable anyway. One more: it doesn't really matter»[290], senza contare che fondamentalmente manca qualsiasi interesse: «I have no patience for revelations, for new beginnings, for events that take place beyond the realm of my immediate vision»[291].

Queste affermazioni di Patrick sottolineano il livello di solitudine che sembra avvolgere l'intero romanzo, in cui ogni personaggio rimane completamente isolato, perso in un mondo in cui nessuno è ormai veramente essenziale: «While taking a piss in the men's room, I stare into a thin, weblike crack above the urinal's handle and think to myself that if I were to disappear into that crack, say somehow miniaturize and slip into it, the odds are good that no one would notice I was gone. No … one… would… care. In fact some, if they noticed my absence, might feel an odd,

[288] cfr ad esempio Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 97.
[289] Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 95.
[290] *Ibid,* pag. 379; «ognuno è intercambiabile, anzi, meglio: non conta nulla» (trad mia)
[291] *Ibid,* pag. 241; «Non ho tempo per rivelazioni, per nuovi inizi, per eventi che non rientrino nell'immediato» (trad mia)

indefinable sense of relief. This is true: the world is better off with some people gone. Our lives are not all interconnected. That theory is a crock. Some people truly do not need to be here»[292].

Anche i dialoghi, così come accadeva in *Less than zero*, rimangono sempre ad un livello superficiale, limitandosi ad uno scambio di informazioni su ristoranti, *club* e abbigliamento[293], dove nessuno ascolta mai gli altri, come se in realtà fossero una serie di monologhi sovrapposti uno all'altro, come fossero «Just words, and like in a movie, but one that has been transcribed improperly, most of it overlaps»[294], senza nessuna rilevanza.
Questa incapacità di ascolto fa sì che, anche nel momento in cui Patrick confessa i suoi crimini e di essere un *serial killer* psicopatico, nessuno lo ascolti, o riesca a capire, per via della musica assordante o per altri motivi, che cosa stia dicendo. Queste sue inascoltate confessioni, il suo grido d'aiuto ignorato - ad esempio dall'avvocato che scarta le sue confessioni come uno scherzo di cattivo gusto[295] - rinchiude l'individuo in una solitudine ancora più profonda e disperata. In questo senso Ellis sembra riprendere le parole di Baudrillard in *Amerique* quando, riferendosi in particolare a New York, parla della feroce solitudine che sembra avviluppare tutti: «Les gens, eux, ont des cirrus dans la tête, qui leur sortent par les yeux, Comme les fumées spongieuses qui montent du sol craquelé par les pluies chaudes. Solitude sexuelle des nuages dans le ciel, solitude linguistique des hommes sur la terre. Le nombre de gens ici qui pensent seuls, qui chantent seuls, qui mangent et parlent seuls dans les rues est effarant. Pourtant ils ne s'additionnent pas. Au contraire, ils se soustraient les uns aux autres, et leur ressemblance est incertaine»[296].

Le sostanze a sostegno dell'Io

Nei testi precedenti di Ellis l'abuso delle sostanze stupefacenti e dell'alcool sono stati visti come un elemento costante, usato spesso dai vari personaggi per riempire le proprie giornate o per eliminare quel vago senso di ansia, chiamando una cancellazione dell'Io. In *American Psycho* questa situazione non esiste più: qui i personaggi non cercano di dimenticare se stessi, sono ormai

[292] *Ibid*., pag 358.
[293] Cfr ad esempio Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pagg. 62-64.
[294] Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag 395. «solo aprole, ma comce in un film doppiato male dove le parole si sovrappongono».
[295] Cosa che rimane comunque ambigua vista l'interscambiabilità dei personaggi.
[296] Baudrillard, *Amérique*, op. cit., pag. 34.

completamente alienati dalla società iper reale, e non sentono più nessun senso di disagio dal quale cercare di fuggire.

Alcool e cocaina divengono quindi elementi di intrattenimento per feste ed eventi sociali, e se quest'ultima rimane comunque un elemento costante nelle vite dei protagonisti, da sostanza di evasione diviene necessità, fonte di sopravvivenza allo stress da competizione e allo stile di vita praticato. Questa sostanza diviene così il mezzo attraverso cui Patrick, oltre all'esercizio fisico, cerca di mantenere la calma e il controllo di se stesso, paragonandola di fatto agli ansiolitici[297], dei quali fa un uso costante, soprattutto nei momenti di maggiore stress, quando l'ansia diviene vero e proprio attacco di panico, mantenendo sotto controllo gli impeti di violenza.

Questi ultimi, così come gli attacchi di panico - senza ovviamente contare il fatto che sia un *serial killer* - sono tutti elementi riconducibili allo stato di disturbo mentale di Patrick Bateman. Al di là infatti degli omicidi, questi è un personaggio chiaramente sofferente di diverse problematiche riconducibili alla disidentità e alla frammentazione dell'Io: egli, l'uomo oggetto per eccellenza, è un individuo in cui l'Io è completamente sparito, di cui rimane qualche lieve traccia come consapevolezza del vuoto del corpo e di se stesso «I had all the characteristics of a human being – flesh, blood, skin, hair – but my depersonalization was so intense, had gone so deep, that the normal ability to feel compassion had been eradicated, the victim of a slow, purposeful erasure. I was simply imitating reality, a rough resemblance of a human being, with only a dim corner of my mind functioning»[298]. Questa profonda consapevolezza di sé diviene cosciente solo occasionalmente, nei rari momenti in cui Patrick riesce ancora a rendersi conto della sua depersonalizzazione e delle conseguenze, le quali lo portano ad auto-definirsi un «fucking evil psychopath»[299], a vedere la realtà della solitudine assoluta in cui è catapultato l'individuo all'interno della società, nella quale «does anyone really *see* anyone? Does anyone really *see* anyone else? Did you ever *see* me? *See*?»[300], domanda quasi retorica la cui risposta sembra essere

[297] L'uso e la dipendenza da sostante ansiolitiche e antidepressive non è una caratteristica solamente del protagonista, ma la si può ritrovare in molti degli altri personaggi, come ad esempio Evelyn, dipendente da Parnate, un antidepressivo.

[298] Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 282; «Avevo tutte le caratteristiche di un essere umano – cane, sangue, pelle, capelli – ma la mia depersonalizzazione era così intensa, così profonda, che la mia normale capacità di sentire compassione era stata completamente cancellata, la vittima di una lenta e volontaria cancellazione. Semplicemente io imitavo la realtà. Una grezza somiglianza di un essere umano, con solo una piccola e lontana parte del mio cervello ancora funzionante» (trad mia)

[299] *Ibid,* pag. 20.

[300] *Ibid,*, pag. 238; «qualcuno riesce a *vedere* veramente qualcun altro? Qualcuno riesce veramente a *vedere* l'altro? Mi hai mai visto? *Visto*?» (trad mia)

obbligatoriamente negativa, in quanto guardare l'Altro sottintende alla base la sua esistenza reale e consistente.

Questi momenti di lucida consapevolezza non portano però né sollievo né a un tentativo di combattere il vuoto che egli sente attanagliarlo, rimanendo più che altro mere prese di coscienza di stati di fatto, fredde e rassegnate, senza nessun senso di nostalgia o di rimpianto per quanto perso, perché in fondo per lui ormai l'essere Oggetto vuoto è base prima e imprescindibile della vita. Come scrive Mark Storey, «The narrative is life through the prism of Patrick Bateman's psyche, but closer inspection reveals his psyche is nonexistent. Instead, Ellis gives us a central identity created by external forces, a fictional world encased in the language of the society that created it and told through the voice of a man who in real terms is not actually there. The narrative is deeply mired in the "crisis of masculinity," exploring the creation of an identity in a postmodern world in which the concept of identity has changed. In the impossibility of that postmodern creation, Ellis shows us the monstrous heart of masculinity at the outer limits, a frenzied omophobia that, instead of re-establishing Bateman's identity and sense of order, serves to draw him further into the realm of chaotic unreality»[301].

Tutto ciò, come abbiamo visto anche in *White Noise*, non è senza conseguenze; prima tra queste è questa continua rincorsa di un modello sempre più irraggiungibile, ossessione questa che ha come effetto però quello di generare ansia, la quale si trasforma, nei momenti in cui non riesce ad affermarsi o nei momenti in cui sente di perdere il controllo sulla messinscena della propria vita, in veri e propri attacchi di panico[302], i quali spesso vengono scatenati da frivoli motivi, come ad esempio la scelta di un film, per calmare il quale si sente costretto a prendere del *Valium*; la frequenza e la frivolezza degli episodi scatenanti sottolinea nel testo come lo stato mentale di Bateman vada pian piano degenerando, cosa notata dal protagonista stesso: «My rages at Harvard

[301] Mark Storey, "And as things fell apart": The Crisis of Postmodern", op. cit. «La narrazione riguarda la vita di Patrick Bateman vista attraverso il prisma della sua psiche, ma a una più vicina ispezione ci si rende conto che la sua psiche non esiste. Invece, Ellis ci da un'identità centrale creata da forze esterne, un mondo fittizio chiuso nel linguaggio della società che ha creato e che parla attraverso la voce di un uomo che in realtà non esiste. La narrativa mira profondamente alla "crisi della mascolinità", esplorando la creazione di un'identità nel mondo postmoderno in cui il concetto d'identità è cambiato. Nell'impossibilità della creazione postmoderna Ellis ci mostra il cuore mostruoso della mascolinità ai suoi limiti più estesi, di una delirante omofobia che, invece di ristabilire l'identità di Bateman e un senso dell'ordine, serve a trascinarlo ancor di più nel regno di una caotica irrealtà» (trad mia)

[302] Cfr a tal proposito anche Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 76.

were less violent than the ones now and it's useless to hope that my disgust will vanish – there is just no way»[303].

"I think I'm losing it"[304]

Patrick, in quanto oggetto e in quanto individuo che si muove costantemente nell'iper realtà della finzione, sente fortemente la pressione del controllo che egli deve esercitare su se stesso, controllo che non si limita a quello che egli esercita sul suo corpo, o sui suoi movimenti, ma quello che egli esercita soprattutto sulla sua mente, e che aumenta potenzialmente la sua ansia sulla quale sta perdendo sempre più controllo[305] e che sta aprendo le porte per qualcos'altro, per uno sfogo irrefrenabile di violenza e di distruzione: «My mask of sanity was a victim of impending slippage»[306]. L'eccessivo controllo e la continua repressione e condizionamento di se stesso, come se fosse sotto costante scrutinio, sotto delle telecamere fisse che riprendono e fissano senza riparo ogni sua mossa, logorano infatti la psiche già debole e malata di Patrick, portandolo a dei comportamenti alienati e disturbati[307], trasformandolo di fatto in un oggetto che vive l'iper realtà e i *simulacra* come unico *modus vivendi*, avverando in un certo senso le paure di Jack Gladney riguardo il futuro di Heinrich e della sua sanità mentale.

La sparizione dell'essere in Patrick e le conseguenze a cui si è accennato aumentano progressivamente nel corso del testo, dove cominciano pian piano ad apparire, soprattutto verso il finale, episodi di allucinazioni[308], perdita temporanea della memoria e del senso della realtà[309], nonché sintomatologie spesso simili a quelli dati dalla schizofrenia o dalla Sindrome Ossessivo Compulsivo: «I've started drinking my own urine. I laugh spontaneously at nothing. Sometimes I

[303] Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 241; «la mia rabbia era molto meno violenta da Harvard ed è inutile sperare che il mio disgusto sparisca, non è possibile» (trad mia)

[304] *Ibid*, pag. 214.

[305] Capita ad esempio che Patrick sia soggetto ad attacchi di panico nei momenti anche in cui non se lo aspetta e fatica a mascherarli.

[306] Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 279.

[307] Patrick Bateman confessa di essere in terapia con uno psichiatra, cosa però che, similmente nei testi precedenti, sembra essere di normale routine per i personaggi, tant'è che non è l'unico ad essere in terapia.

[308] Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pagg. 172-173.

[309] Es. Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pagg. 301-304. In questo episodio si può notare come Ellis adotti lo stilema della mancanza di punteggiatura per meglio esprimere il senso di confusione del personaggio.

sleep under my futon. I'm flossing my teeth constantly until my gums are aching and my mouth tastes like blood»[310].

Lo stesso bisogno ossessivo del dettaglio era, fin dall'inizio, riportabile ad una condizione mentale disturbata, sulla quale l'eccessivo controllo, unito alla perdita del senso della realtà comportano necessariamente uno stato di precario equilibrio sempre in procinto di cadere[311], il quale rivela la profonda e intima insicurezza che attanaglia il protagonista; insicurezza proveniente dalla mancanza di quella stabilità legata all'identità e alla costruzione di un Io solido e saldo e alla mancanza di valori interni di riferimento.
Questo pericolo incombente, la paura che queste persone e situazioni possano rovinarlo, divengono la molla che fa scattare in Patrick l'aggressività, espressa con immagini e pensieri di morte e di violenza contro le persone ritenute responsabili della sua potenziale rovina, rifugiandosi automaticamente nell'aggressività, verso l'eliminazione cruenta delle sue vittime, divenendo, in altre parole, un *serial killer*.

I'm a fucking evil psychopath

All'inizio del capitolo abbiamo accennato a tutte le polemiche che hanno preceduto e seguito la pubblicazione di *American Psycho*, concerneti soprattutto gli abbondanti episodi di violenza presenti nel testo. Questi, a prima vista perpetrati gratuitamente da Patrick su indifese vittime, è in realtà giustificata, o meglio, necessaria agli occhi del protagonista, divenendo, oltre che la sua valvola di sfogo, anche l'unico elemento capace di riportarlo ad un senso di una esistenza vera: «This is my reality. Everything outside of this is like some movie I once saw»[312]. Innanzitutto è bene ricordare come questi attacchi di aggressività siano sempre la conseguenza di momenti di estrema ansia e delle forme di violento controllo che Patrick esercita su se stesso. Egli reprime così ogni emozione, ogni impulso naturale che sente non si adatti al suo personaggio, che esuli dalle aspettative di un giovane uomo di buone maniere, fondamento e linee guida della "buona

[310] *Ibid.,* pag. 382; «Ho cominciato a bere la mia urina. Rido spontaneamente e senza alcun motivo. Certe volte dormo sotto il letto e mi lavo i denti costantemente finché le gengive non mi fanno male e la mia bocca non sa di sangue» (trad mia)
[311] Cfr a tal riguardo l'episodio in cui McDermott critica la sua scelta della pizza (pag. 105) o la cameriera che non accetta i suoi biglietti omaggio al bar, Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 120.
[312] *Ibid,* pag. 345.

società". A queste Ellis fa riferimento non a caso fin dalla seconda delle epigrafi iniziali, dove, citando Miss Manners, al secolo Judith Martin, ricorda come le buone maniere e la civilizzazione siano viste e considerate, nella società degli anni 80: «One of the major mistakes people make is that they think manners are only the expression of happy ideas. There's a whole range of behavior that can be expressed in a mannerly way. That's what civilization is all about — doing it in a mannerly and not an antagonistic way. One of the places we went wrong was the naturalistic, Rousseauean movement of the Sixties in which people said, "Why can't you just say what's on your mind?" In civilization there have to be some restraints. If we followed every impulse, we'd be killing one another»[313].

Ecco dunque come Patrick, seguendo alla lettera l'etichetta, cerchi di reprimere le sue reazioni, azioni ed impulsi naturali. Si noti a tal proposito il suo rapporto con il cibo: benché vada nei migliori ristoranti e ordini sempre i piatti più ricercati[314], egli solitamente non li tocca, limitandosi a giocare con il cibo o con la forchetta[315], e benché non si faccia riferimento a veri e propri disturbi alimentari, il protagonista tiene costantemente sotto controllo la sua alimentazione, nonostante degli sporadici episodi di *binging*, nei quali mangia eccessivamente qualsiasi cosa trovi sottomano per poi rigettare tutto il prima possibile[316].

Lo stesso controllo Patrick cerca di imporlo anche sul resto della sua vita, tra cui la gestione dei rapporti con la sua cerchia di amici, caratterizzato, come visto, da un forte antagonismo, causa talvolta di pensieri violenti. L'importanza della vittoria e dell'affermazione continua di se stessi può essere ricondotta alla sopravvivenza dell'individuo all'interno della società, per la quale solo il vincitore ottiene il diritto di essere considerato, gettando tutti gli altri nell'anonimato delle masse; il giungere secondo significa dunque divenire insignificante agli occhi degli altri, idea insostenibile agli occhi di Patrick, che scatena di conseguenza la sua rabbia esternata attraverso il desiderio di

[313] Miss Manners On Office Etiquette, Fortune Magazine, 6 novembre, 1989, http://archive.fortune.com/magazines/fortune/fortune_archive/1989/11/06/72701/index.htm. «Uno dei più grandi errori che fanno le persone è credere che le buone maniere siano l'espressione di pensieri felici. C'è un'intera gamma di emozioni che possono essere espresse attraverso le buone maniere. Questo è ciò che significa civilizzazione: fare certe cose in un modo rispetto ad un altro. Una delle cose che è andata storta è stata che nel movimento naturalistico e roussoniano degli anni sessanta le persone dicevano "perché non puoi dire quello che ti passa in mente?": nella civilizzazione ci devono essere dei limiti, se seguissimo ogni nostro impulso ci uccideremmo l'uno con l'altro» (trad mia)

[314] Anche qui si nota sempre una descrizione dettagliata dei piatti che sia Patrick che gli altri suoi commensali ordinano. Similmente la competizione sembra raggiungere anche la scelta dei piatti, a chi ordina quelli più costosi o raffinati.

[315] Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pagg. 94, 99.

[316] Cfr a tal proposito Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pagg. 305-309.

eliminazione dell'avversario, con pensieri di morte o tortura che si trasformano in allucinata realtà solamente in un caso, quello di Paul Owen, mentre nelle altre istanze rimangono sempre a livello intenzionale e di pensiero. Il motivo di questa differenza risiede in due fattori, il primo è che egli sente che Paul è fuori dalla sua portata, vincitore imbattibile in ogni competizione: egli ha in mano l'affare Fisher – ambito da tutti i suoi amici e colleghi -, frequenta le persone giuste, ha sempre i migliori abiti, le migliori cose e perfino i migliori biglietti da visita; Paul è l'uomo a cui tutti guardano, l'avversario da uccidere se si vuole sopravvivere[317].

Diverso è il caso di coloro che fanno parte della sua cerchia più "intima". Questi infatti, vedono e riconoscono in lui il migliore del gruppo, l'uomo a cui fare riferimento e a cui chiedere consiglio, soprattutto per quanto riguarda il *bon ton* e l'abbigliamento[318], elementi considerati talmente fondamentali per riuscire vivere e muoversi nel mondo che Patrick, nel suo primo incontro coll'investigatore che indaga sulla sparizione di Paul Owen, si fa trovare al telefono, impegnato in una fantomatica ma verosimile conversazione con un suo amico al quale elargisce, con toni paternali, consigli su come comportarsi in contesti mondani, mostrando così la sua prominenza e pensando di affermare fin da subito la sua superiorità[319] sull'investigatore e la sua posizione all'interno della società.

I suoi amici, con i loro comportamenti, quotidianamente rinforzano e riconfermano il suo successo: sono loro che lo spingono ad essere sempre migliore, e sono sempre loro le persone tra le quali Patrick riesce ad affermare se stesso, a sentirsi a suo agio e "riuscito"[320]; essi sono dunque a lui indispensabili, poiché, nonostante la competitività e i desideri omicidi, sono i rappresentanti della società alta di cui lui vuole far parte, sono coloro che sanno come *fit in*, sono le persone di cui si vuole circondare. Paradossalmente è proprio qui che si crea il circolo vizioso in cui Patrick è caduto: questa cerchia sociale, quella società di cui vuole ossessivamente essere parte, è la stessa

[317] È interessante notare come qui si attui in un certo senso la stessa alienazione che avevamo visto in Mink, l'eliminazione della concorrenza assume infatti per Bateman i contorni di un'eliminazione reale e concreta, vedendo nel rischio di una morte sociale i contorni di una morte reale dell'Io. Ecco dunque che il *mors tua vita mea* viene traslata dal protagonista da una dimensione metaforica ad una reale.

[318] Capita ad esempio di frequente nel testo che lo chiamino per consigli su come vestirsi, su quali combinazioni di abbigliamento siano i più adeguati o per consigli riguardo quale ristorante andare.

[319] Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pagg. 267-268.

[320] Si noti a questo proposito come infatti Patrick si senta assolutamente fuori dal suo elemento nel momento in cui si trova circondato da gente diversa da lui, tra i quali egli ridiviene "nessuno". Si veda ad esempio l'episodio alle pagg. 403-404, dove, non riuscendo a sostenere l'idea di essere fuori dal gruppo, preferisce far finta di essere parte del giro piuttosto che andarsene. Questo sottolinea tra l'altro anche la falsità della sua immagine, la vuotezza e l'interscambiabilità di essa. Patrick si scopre così di nuovo essere solo immagine vuota, esattamente come la società in cui vive. Questo elemento riporta alle affermazioni di Bauman di come tra le caratteristiche della società liquida ci sia anche la richiesta che gli individui siano capaci di cambiare maschera e identità a seconda del momento e delle necessità di questo.

società e classe sociale per il quale egli sente un profondo disgusto; come dichiara Ellis stesso: «Patrick Bateman's revulsion and criticism implicit in his narration of that novel is really not pro-society. It is fraught with complications. He's very upset by it. So I think the idea about being a young man in a world that you know you're supposed to fit into, but you don't want to fit into because you think its values are disgusting, I think that resonates with people all over the place. We are in a society that we think has a lot of problems, and we think is wrong about things»[321].

La scelta così difficile per Jack Gladney per Patrick sembra dunque essere obbligata: l'unica strada è quella di *fit in* nel miglior modo possibile, per non rischiare di essere lasciato fuori, per non diventare uno scarto, un emarginato, soprattutto in un mondo in cui l'emarginazione significa un fallimento, dove «All it came down to was: die or adapt»[322]; e benché Patrick senta come questa società sia malata, come sia qualcosa di artificiale e di costruito e come essa abbia svuotato le persone dell'Io per farle divenire, come egli stesso, un mero Oggetto, egli sa che non può far a meno di cercare di farne parte nel migliore dei modi, creando un circolo vizioso di rabbia e di violenza.

Molta di questa si riversa principalmente su due categorie di persone: le donne e quelli che nella sua ottica possono essere considerati gli scarti, come ad esempio i senzatetto che, come lamenta Patrick nelle prime pagine del testo, sembrano invadere le strade di New York. Questi ultimi rappresentano ai suoi occhi l'incarnazione di ciò che significa essere fuori della società, della paura e del disgusto di diventare qualcuno che non vuole o non riesce ad essere parte di qualcosa, e quindi, di qualcosa da eliminare. Essi rappresentano inoltre anche un altro e più profondo pericolo: con la loro esistenza al di fuori delle regole sociali essi mettono in dubbio le scelte di Bateman e dei suoi amici; come spiega Tim Price in un suo dialogo con Patrick: «But then, when you've just come to the point when your reaction to the times is one of total and sheer acceptance, when your body has become somehow *tuned* into the insanity and you reach that point where it all makes sense, when it clicks, we get some crazy fucking homeless nigger who actually *wants* – listen to me, Bateman – *wants* to be out on the streets […] and look, you're

[321] Robert Love, 'Bret Easton Ellis: Psycho Analysis', op. cit., «la repulsione di Patrick Bateman e l'implicita critica della sua narrazione è in realtà contro la società, ed è carica di implicazioni, dalle quali è molto turbato. Io credo che lo sia perché egli vive con l'idea di essere un giovane in un mondo al quale sa che dovrebbe appartenere ma per il quale prova un profondo disgusto, perché crede che i suoi valori siano disgustosi, e io credo che questa idea trovi il consenso di tutti. Noi viviamo in una società che pensiamo abbia moltissimi problemi, e che sbagli in numerose istanze» (trad mia)

[322] Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 345.

back where you started, confused, fucked…»[323]. Per Bateman e i suoi amici infatti l'accettazione passiva delle regole e delle richieste del sistema sono idee inoppugnabili, e il fatto stesso che ci siano persone che con il loro comportamento dimostrino un rifiuto aperto di entrare e di far parte della società rimane un qualcosa di completamente inconcepibile ai loro occhi, che confonde e mette in dubbio le loro certezze. Tim e gli altri però, proprio perché hanno accettato come vere le basi del pensiero moderno, quelle del Sogno Americano, credono fortemente che tutto dipenda dalla propria forza di volontà e di impegno, e quindi l'essere povero, divenire un *clochard*, non può che essere per una volontà personale, per un problema di atteggiamento. È in special modo nell'incontro di Bateman con il senzatetto Al che questa idea viene meglio esemplificata: «You've got a negative attitude. That's what's stopping you. You've got to get your act together»[324], decidendo subito dopo di aiutarlo ferendolo quasi a morte, cercando, in modo contorto, di mostrargli le conseguenze del suo non avere la giusta *mentalità*. Al rappresenta infatti ai suoi occhi lo scarto della società, il fallimento del sistema sociale vigente, ciò che per lui danneggia la scena sociale; allo stesso tempo Al e quelli come lui sono coloro che, ormai invisibili, divengono la preda migliore su cui scaricare la sua rabbia senza che nessuno se ne interessi[325]. Agli occhi di Bateman, dunque, questi individui sono l'anello debole della catena, ma soprattutto un pericoloso *memento* di ciò che lui potrebbe divenire in ogni momento[326], un ricordo costante della sua peggior paura: quella di fallire e divenire come loro[327].

Stesso dicasi per il rapporto di Bateman con l'omosessualità a cui Mark Storey fa riferimento; questa infatti rappresenta agli occhi del protagonista un allontanamento dal modello dell'uomo vincente, di successo, di bell'aspetto e rigorosamente eterosessuale, circondato da moltissime donne e *latin lover* tipico degli anni 80, cosa che genera il disgusto a fronte della scoperta dell'omosessualità del suo amico Luis e dei suoi costanti tentativi di approccio intimo[328]. Patrick infatti «is, after all, the epitome of a certain type of masculinity. Physically perfect, financially successful, popular with women, and surrounded by every conceivable luxury, he is the ultimate

[323] *Ibid,* pagg. 5-6; «"Ma poi, quando sei arrivato al punto che la tua reazione ai tempi è quella di totale accettazione, quando il tuo corpo si è in qualche modo sintonizzato nell'insanità e arrivi al punto dove tutto comincia ad avere senso, ecco che arriva qualche fottuto negro senzatetto che *vuole* – senti bene Bateman – *vuole* essere per strada […] e guarda, tu sei di nuovo al punto di partenza, confuso, fottuto…."» (trad mia)

[324] *Ibid,* pag. 130.

[325] Cfr a tal proposito Mark Storey "And as things fell apart": The Crisis of Postmodern op. cit, pag. 64.

[326] Questo concetto riporta e ricorda la teoria di Zygmunt Bauman per cui il sociologo distingue tra turisti e vagabondi ben esemplificando il rapporto tra le due categorie.

[327] Cfr a tal proposito Mark Storey, "And as things fell apart": The Crisis of Postmodern, op. cit. pag. 65 quando afferma che Everyone he "murders" presents some kind of challenge to his position of patriarchal supremacy.

[328] Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pagg. 321-323, 353.

cliché of the 1980s male. But Ellis's novel runs deeper: Bateman conceives of the world in a purely clichéd, masculine way. The things he buys, the friends he keeps, the sex he has, and the violence he perpetrates are all told through a male vernacular particular to the 1980s that he inhabits. Rather than reinforcing our sense of Bateman's reliability, the form of the novel suggests that the central character is merely an illustration of a particular identity type»[329]. Come dichiara Ellis stesso in un'intervista, il suo protagonista «was really about the dandification of the American male. It was really about what is going on with men now, in terms of surface narcissism. […] Beginning in the Eighties, men were prettifying themselves and in ways they weren't. And they were taking on a lot of the tropes of gay male culture and bringing it into straight male culture — in terms of grooming, looking a certain way, going to the gym, waxing, and being almost the gay porn ideals. You can track that down to the way Calvin Klein advertised underwear, a movie like *American Gigolo*, the re-emergence of *Gentlemen's Quarterly*[330]*»*, appropriatamente inserite in un mondo imprescindibilmente eterosessuale.

Attraverso l'espressione della violenza, in relazione a stupri ed abusi sessuali, Ellis dialoga apertamente con il tema del *gender*, mostrando l'oggettivizzazione di massa del corpo femminile. La scelta di genere non è casuale, narrando questo tipo di violenza l'autore gioca infatti con la mercificazione del corpo femminile mostrando una riduzione delle donne allo *status* di oggetto di piacere da poter usare e poi gettare senza nessun problema[331]. La maggior parte delle vittime di Patrick Bateman sono infatti le donne, e su di loro sembra sfogare tutta la sua violenza e perversione. Riguardo questa scelta si possono avanzare diverse ipotesi; in primo luogo le donne sono viste come oggetto per eccellenza, completamente costruite, definite solamente attraverso il

[329] Mark Storey "And as things fell apart": The Crisis of Postmodern Masculinity in Bret Easton Ellis's American Psycho and Dennis Cooper's Frisk op. cit., pag. 5: Bateman «è, dopotutto, l'epitomo di un certo tipo di mascolinità. Fisicamente perfetto, finanziariamente di successo, popolare con le donne, e circondato da ogni lusso, lui è il non plus ultra dei cliché dell'uomo degli anni Ottanta. Ma il romanzo di Ellis scava più nel profondo: Bateman concepisce un mondo di puri cliché, per quanto concerne la mascolinità. Le cose che compra, gli amici che frequenta, il sesso che fa, e la violenza che perpetra passano tutte attraverso l'idea della mascolinità vernacolare tipica degli anni Ottanta in cui vive. Più che rafforzare il suo senso di affidabilità, la forma del romanzo suggerisce che il protagonista sia l'illustrazione di una particolare tipologia di individui» (trad mia)

[330] Robert Love, 'Bret Easton Ellis: Psycho Analysis', op. cit. «era veramente per la dandificazione del maschio americano. Era veramente la rappresentazione di quello che accade con gli uomini al giorno d'oggi, in termini di narcisismo di superficie. […] Agli inizi degli anni Ottanta gli uomini s'abbellivano e in altri si abbrutivano. Essi prendevano moltissimi degli elementi tipicamente omosessuali trasportandoli all'interno del mondo eterosessuale – in termini di cura di sé, avere un certo aspetto, andare in palestra, depilarsi, divenire quasi l'ideale pornografico omosessuale. E puoi ritrovare tutto ciò nelle pubblicità dell'intimo di Calvin Klein, in film come American Gigolo e il ritorno della rivista *Gentlemen's Quarterly*» (trad mia)

[331] Riguardo l'oggettivazione del corpo femminile – e non solo femminile – sia una conseguenza della liberazione della donna, cfr anche Tourain, *Libertà, uguaglianza,* diversità, op. cit, pag.201.

loro aspetto fisico, tanto, come detto, di separale in due categorie, le "hard body", e le ragazze "brutte"[332]. Ellis qui più che portare nel romanzo la sua idea personale riguardo alle donne, affronta il tema del *gender* così come si presentava negli anni 80, quando, nonostante le conquiste del movimento femminista, continuava a mantenersi forte l'idea della donna oggetto, con un ruolo inferiore rispetto all'uomo all'interno della società patriarcale ancora imperante: come sintetizza uno degli amici di Patrick, «"A good personality [...] consists of a chick who has a little hardbody and who will satisfy all sexual demands without being too slutty about things and who will essentially keep her dumb fucking mouth shut"»[333]. Le donne nel romanzo seguono pedissequamente gli stereotipi comuni, soprattutto riguardo le ragazze che i personaggi frequentano: anoressiche, alcolizzate, non utili se non come trofeo o per il proprio piacere sessuale, il quale, come spiega Mark Storey, corrisponde agli occhi di Patrick al pericolo che le donne rappresentano per gli uomini, mettendoli a repentaglio, attraverso il loro corpo, di contrarre malattie come l'AIDS e altre malattie veneree, rendendo così la loro sessualità un pericolo da eliminare[334].

In generale dunque nelle donne così come viste da Patrick si trovano tutti i tipici stereotipi gerarchici, come ad esempio l'idea che Jean, la sua segretaria, sia innamorata di lui, nonostante che questa rappresenti, all'interno del testo, un discorso a se stante. Jean, infatti, con i suoi comportamenti e dialoghi prospetta al protagonista una visione di una vita che esula da ciò a cui egli è abituato, aprendogli delle possibilità e delle prospettive completamente diverse, fatte di una vita di significato invece che di apparenza[335], e benché inizialmente attratto da questa via di fuga dalla realtà che lo circonda e lo soffoca, Patrick alla fine si rende conto che per lui ormai non c'è altra possibilità se non quella della vita che sta conducendo, allontanandosi definitivamente da Jean e da ciò che essa rappresenta.

L'odio nei riguardi delle donne trova all'interno del testo però anche un'altra possibile spiegazione, ricollegandosi all'odio e disgusto che Patrick sente verso la società e per le persone Oggetto come lui. Le donne infatti rappresentano all'interno del testo l'Oggetto per eccellenza, e quindi la

[332] La nozione di perfezione corporea arriva fino quasi all'estremo, dove ad esempio, parlando di una ragazza, il suo avere appena percettibilmente un ginocchio più grande dell'altro diviene un elemento schiacciante, facendo loro perdere ogni interesse per lei. (Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 95)

[333] Ellis, B.E., *American Psycho,* op. cit., pag. 91 (corsivo nell'originale) «"una buona personalità consiste in una ragazza che ha un bel corpo e che è pronta a soddisfare ogni tuo desiderio sessuale senza essere troppo troia e che essenzialmente tiene chiusa la sua stupida bocca"» (trad mia)

[334] Cfr a tal proposito Mark Storey, "And as things fell apart", op. cit, pag. 66.

[335] Cfr. Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 389.

materializzazione esemplare del motivo del suo odio, ecco dunque che tra le ragazze scelte come vittime, oltre a delle occasionali ragazze, ci siano prostitute che prenota per telefono, ragazze "oggetto" nel senso più letterale del termine.

Tutto ciò comunque non riconduce verso l'imputata misoginia di Patrick, come infatti dichiara Ellis stesso, le scelte delle donne come vittime predilette dei suoi crimini più cruenti sono dettate prevalentemente dalle inclinazioni sessuali del protagonista, legandosi esse fortemente alla sfera sessuale. Non è infatti un caso che Patrick descriva minuziosamente i suoi rapporti sessuali, i quali ricordano e riprendono molto da vicino scene di film pornografici di cui è cultore.

Bisogna però riconoscere che Ellis, se da un lato strizza l'occhio al problema femminile, dall'altro lato lo supera, portando nella sua narrazione la descrizione dell'uso e dell'abuso anche di corpi maschili, trattati alla stregua di quelli femminili in un'oggettivizzazione che passa anch'esso attraverso lo stupro e la prostituzione[336].

Il sesso e la violenza sembrano essere dunque elementi strettamente legati nella mente disturbata di Patrick, facendosi entrambe valvole di sfogo delle sue emozioni e della sua aggressività, i soli due canali attraverso cui riuscire a sentire ancora delle emozioni, in cui sentirsi "vivo", almeno fisicamente. Questo legame è possibile in quanto la sessualità all'interno del testo non si accompagna mai a dei sentimenti di amore o di affetto, ma ha sempre una veste pornografica, con tanto di telecamere a riprendere le scene orgiastiche che Patrick organizza, scene in cui si rivela l'ossessione di Patrick della messinscena e la sovrapposizione del reale e del filmografico: alle prostitute che invita a casa sua Patrick cambia nome, decide lui dove queste devono sedere, cosa devono indossare e i ruoli che devono avere, come se riorganizzasse dei film[337], attingendo spesso da film *horror* molto in voga in quel periodo. Analogamente molti dei *serial killer* che Patrick nomina, e da cui sembra essere ossessionato – come gli fanno notare i suoi amici[338] – sono nomi tratti da film, come ad esempio Leatherface,[339] a cui Bateman unisce Ed Gein e Son of Sam, *serial killer* realmente esistiti e divenuti famosi in America in quegli anni. Questa incapacità di Patrick di discernere tra persone reali e personaggi fittizi contribuisce a corrodere il limite, nella mente del

[336] Cfr ad esempio rispettivamente Ellis, *Less than Zero*, pagg. 269, 293-294.
[337] Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 344 e seguenti, 384. Cfr a tal proposito Mark Storey, "And as things fell apart", op. cit. pagg. 60-61.
[338] Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 310.
[339] Uno dei personaggi di *The Texas Chainsaw Massacre*, 1974.

protagonista, tra realtà e finzione[340], cosa che se da un lato ciò risalta la situazione dell'iper realtà, dall'altra delinea con maggior profondità l'alienazione e la schizofrenia di Patrick, rendendolo molto simile al personaggio di Mink.

Questa ambiguità tra realtà e fantasia non si limita però a questi contesti, ma permea in realtà l'intero testo, facendo di Patrick un narratore non affidabile, mettendo in dubbio le sue parole e le sue confessioni[341]; e l'unica colpa di cui sembra macchiarsi veramente proviene dall'accusa del tassista di essere uno *yuppie scumbag*, ovvero parte integrante del simbolo della società violenta e mercantilistica di quegli anni. Davanti a tale accusa Patrick sente di non poter cercare di discolparsi, sapendo perfettamente la veridicità di quelle parole, a cui può solamente rispondere: «"I just want to …[…] keep the game going"»[342].
Tutti gli altri episodi violenti vengono dunque messi in dubbio dall'autore, ponendoli nella mente di Patrick a metà tra realtà e fantasia; attraverso questo artificio Ellis riesce ancor più a far entrare il lettore all'interno della mente del suo protagonista, mostrando in modo ancora più forte la profondità del suo malessere e del suo disturbo, radicato all'interno del "gioco" del sistema sociale[343].

Vista l'inaffidabilità del racconto e l'irrealtà dei crimini, la violenza di *American Psycho* assume una forte valenza metaforica che rimanda alla violenza che la società esercita sugli individui, la quale diviene a sua volta causa di malattia e di degenerativa violenza, in una infinita spirale viziosa. La violenza del protagonista diviene così reazione alla violenza del sistema, trasformandolo in carnefice e vittima della società, un esempio estremo delle sue aberranti creature: «…there is an idea of a Patrick Bateman, some kind of abstraction, but there is no real me, only an entity, something illusory, and though I can hide my cold gaze and you can shake my hand and feel flesh gripping yours and maybe you can even sense our lifestyles are probably comparable: I simply am not there. It is hard for me to make sense on any given level. Myself is fabricated, an aberration. I

[340] Cfr Mark Storey, "And as things fell apart", op. cit., pag. 59.
[341] Si veda ad esempio l'episodio dell'omicidio di Paul Owen, sconfessato non solo dalle parole del suo avvocato (Cfr Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pagg. 787-788), ma anche dalla sua visita all'appartamento di Owen, nel quale non c'è traccia del sangue e degli avvenimenti precedentemenete descritti.
[342]Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 394.
[343] Interessante notare come Ellis lasci ancor oggi il dubbio aperto sullla veridicità dei crimini del protagonista. Nell'intervista al *Rolling Stones* dichiara infatti: "I've never made a decision. And when I was writing the book, I couldn't make a decision. That was what was so interesting to me about it. You can read the book either way. He's telling you these things are happening, and yet things are contradicting him throughout the book, so I don't know".

am a noncontingent human being. My personality is sketchy and unformed, my heartlessness goes deep and is persistent. My conscience, my pity, my hopes disappeared a long time ago (probably at Harvard) if they ever did exist. There are no more barriers to cross. All I have in common with the uncontrollable and the insane, the vicious and the evil, all the mayhem I have caused and my utter indifference toward it, I have now surpassed. I still, though, hold on to one single bleak truth: no one is safe, nothing is redeemed. Yet I am blameless. Each model of human behavior must be assumed to have some validity. […] My pain is constant and sharp and I do not hope for a better world for anyone. In fact I want my pain to be inflicted on others. I want no one to escape.[…] and coming face-to-face with these truths, there is no catharsis. I gain no deeper knowledge about myself, no new understanding can be extracted from my telling. There has been no reason for me to tell you any of this. This confession has meant nothing…»[344], eccetto una sola e semplice verità: i suo racconto, la sua vita da giovane ventisettenne di New York, dispiegata tra luci, locali e club, potrebbe in realtà essere spostata in ogni altro luogo in questo fine secolo senza perdere la fondamentale delle sue verità, che per lui, così come per gli altri, non esista ormai più scampo: «above one of the doors covered by red velvet drapes in Harry's is a sign and on the sign in letters that match the drapes' color are the words THIS IS NOT AN EXIT.»[345]

[344]Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pagg. 376-377; «…c'è un'idea di Patrick Bateman, una specie di astrazione, ma non esiste nessun Io reale, sono un'entità, qualcosa di illusorio, e anche se io posso nascondere il mio sguardo gelido e puoi stringermi la mano e sentire la carne che stringe la tua e forse puoi anche sentire che le nostre esistenze sono probabilmente comparabili: io semplicemente non esisto. È difficile per me rendere tutto ciò comprensibile. Io sono fabbricato, un'aberrazione. Sono un improbabile essere umano. La mia personalità è grossolana e indefinita, il mio essere senza cuore è profondo e persistente. La mia coscienza, la mia pietà, le mie speranze sono sparite molto tempo fa (probabilmente ad Harvard), se son mai esistite. Non ci sono più limiti da passare. Ho sorpassato ogni somiglianza con l'incontrollabile e l'insano, con il crudele e il male, con il caos che ho causato e la mia indifferenza ad esso. E ancora, tutto si regge intorno ad un'unica mera verità: nessuno è al sicuro, nulla si è salvato. E io sono senza colpe. Ogni modello di comportamento umano si deve assumere abbia qualche validità. […] Il mio dolore è costante e vivo e non spero per un mondo migliore per nessuno. In effetti voglio che il mio dolore sia inflitto a tutti. Voglio che nessuno scappi. […] e nel venire faccia a faccia con queste verità non c'è alcuna catarsi. Non acquisto nessuna conoscenza profonda di me stesso, nessuna nuova consapevolezza può esser estratta dalle mie parole. Non c'è stata alcuna ragione dietro il mio racconto. Questa confessione non ha significato nulla…… » (trad mia)

[345]Ellis, B.E., *American Psycho*, op. cit., pag. 399. «Su una delle porte di *Harry's* coperta da drappeggi rossi c'è un cartello con lettere dello stesso colore dei drappi che recitano le parole QUESTA NON È UN'USCITA» (trad mia)

1995 *FLUO*, ISABELLA SANTACROCE CASTELVECCHI

I dilemmi adolescenziali che si trova a dover affrontare Clay non sono tipici dell'America degli anni Ottanta, in un decennio infatti la società e la cultura del consumismo ha allungato i suoi tentacoli e le sue tentazioni conquistando definitivamente anche il panorama europeo. Ecco allora che nel 1995 appare, questa volta sulla scena letteraria italiana, una giovane adolescente della stessa età di Clay che si trova ad affrontare, nonostante i diversi ed opposti contesti sociali, lo stesso dilemma, la stessa scelta dell'appartenenza o dell'emarginazione, dell'*in* o dell'*out*[346]. Dove però in *Less than Zero* la problematica veniva definita all'interno di un contesto elitario, nel testo di Isabella Santacroce Starlet, questo il nome della giovane protagonista italiana, si muove sullo sfondo della provincia italiana, nella fattispecie Riccione, portando il lettore per le vie della città, durante un'estate tipicamente anni '90, allargando i confini dell'influenza del consumismo sulle masse. In *Fluo. Storie di giovani a Riccione* – romanzo d'esordio di Isabella Santacroce, pubblicato da Castelvecchi – la scrittrice ha infatti voluto creare una specie di resoconto di «quello che avevo vissuto a Riccione quell'estate con quelle persone, quello che ho visto, e quindi poi farlo conoscere ad altri. Come lo avevo visto io, cosa avevo io e cosa avevo provato io»[347], cercando di portare sotto gli occhi del lettore, e quindi alla luce del sole, i cambiamenti entrati lentamente nelle vite e passate completamente inosservate, incorniciando la società in quel preciso momento storico, in cui si comincia a notare, con sempre più forza le nuove abitudini e modi di pensare introdotti dal consumismo e i mass media[348]. Negli anni Novanta in Italia si comincia a trovare una società molto simile a quella americana, con le sue contraddizioni e le sue divisioni interne, dove vivono, all'ombra dei margini, personaggi come Julian e Clay, ma dove ancora vive il sogno e l'illusione di una vita diversa, libera e semplice. Con il suo testo la Santacroce riprende il filo lasciato aperto da Ellis[349], rimarcando la dissonanza tra la realtà che Starlet comincia a veder apparire davanti ai suoi

[346] Il testo della Santacroce non è l'unico del suo genere in Italia in quel periodo, molti sono gli autori infatti che in modo più o meno estremo tentano di rappresentare la fase di passaggio tra adolescenza e mondo adulto, con tutte le problematiche ad esso associate, si veda ad esempio *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* di Brizzi (Transeuropa, Massa, 1994).

[347] www.youtube.com 2009

[348] anche nel caso delle opere della Santacroce, come fu per Tondelli, si ha una ricerca di un target specifico di lettori a cui la giovane scrittrice si rivolge, di nuovo tralasciando consapevolmente, ampia gamma generazionale fuori dalla ricezione del testo.

[349] Ellis è un autore conosciuto e letto dalla Santacroce, tanto da far sì che nel testo sia presente un riferimento esplicito ad *American Psycho* e a "racconti alla Bret Easton Ellis". Cfr. ad esempio Santacroce I, *Fluo. Storie di giovani a Riccione,* Castelvecchi, Milano, 1995, pag. 67.

occhi e la finzione iper reale che nasconde, dietro i lustrini e le luci abbaglianti, lo scompiglio esistenziale e la conseguente decadenza morale e culturale di una società che si rivela ostile all'affermazione dell'Essere solido e stabile in favore di un Io frammentato, debole e minimo.
Le similitudini sociali e contestuali tra l'opera italiana e quella di Ellis mostrano come la società liquida e consumistica sia una realtà internazionale, che trascende i confini rendendo il mondo un'unica grande società globalizzata, con similitudini non solo nelle apparenze esteriori ma soprattutto nelle sue più recondite caratteristiche.

In questo decennio la società di Jack Gladney si è espansa, attraverso il consumismo e la televisione, arrivando nelle case di tutto il mondo, insediandosi gradualmente fino a divenire la sola realtà, modellando le vite degli individui, massificando e trasformandosi in rifugio per le masse dalla solitudine e dall'angoscia della solitudine. Dove però in DeLillo questo fenomeno viene narrato in modo da aprire una riflessione seria e composta, nel testo della Santacroce il tutto viene filtrato attraverso una rappresentazione estrema e *kitsch* che non riesce a nascondere la sua veemente critica, espressa ad esempio attraverso le descrizioni dei personaggi che Starlet incontra, soprattutto in quelle dei passanti e degli avventori all'interno dei negozi; benché infatti venga ripreso il gusto del dettaglio che abbiamo già riscontrato nei testi di Ellis, qui i personaggi spesso divengono figure grottesche[350] che in un certo modo riporta al concetto dell'umorismo pirandelliano. Questi personaggi infatti nel loro apparire e nelle loro scelte sottolineano come i modelli televisivi e il concetto di status legato a determinati oggetti culto crei una confusione eclettica che si rispecchia nel *kitsch* del risultato, nel quale l'apparenza si fa fulcro dell'esistenza, tanto che, come nota Starlet, «certa gente farebbe di tutto pur di apparire in Tv e mangiare anche quindici minuti di celebrità»[351].

Ma se l'esaltazione dell'apparenza sull'essere in Ellis, narrata attraverso le voci della classe elitaria, era rivolta a mostrare la pressione sociale del dover *fit in e* dello standard di classe, in *Fluo* la Santacroce mostra come questa pressione, questo "dovere morale", superi i confini di classe, inondando le masse, abbagliandole con le stesse luci e riflettori, anche loro perse nella corsa ad un bersaglio miraggio cangiante ed irraggiungibile. Il risultato è un mosaico della società delle masse nelle sue diverse sfaccettature, condensata da Starlet nella panoramica delle vie di Riccione in una

[350] Si vedano ad esempio le diverse descrizioni dei passanti e dei clienti di negozi nel corso dell'intera narrazione.
[351] Santacroce, *Fluo*, *storie di giovani a Riccione*, op. cit., pag. 26.

notte estiva: «Una tribù kitch di boys rampanti in cellulare, ladies truccate con barboncino scolpito al guinzaglio, sfigati malvestiti succhia ghiacciolo, pusher vendi tutto mastica Trident e chi più ne ha più ne metta ci scivola vicino sorridendo e borbottando»[352].

Differentemente dai testi di Ellis dunque qui non si trova, ancora, una somiglianza tra i vari personaggi o una loro possibile intercambiabilità, nel testo della Santacroce sopravvive ancora un'almeno apparente possibilità di scelta del proprio aspetto, libertà che però, diversamente da quello che si può immaginare, non si traduce in una condizione individuale e identitaria migliore. Anche Starlet infatti si trova davanti ad una scelta coatta tra l'appartenenza alla società o l'emarginazione, trovandosi così a dover affrontare una serie di problematiche che pesano sul cuore e sulla mente di una Starlet che non si sente ancora pronta a crescere e a scegliere, che cerca di rimanere il più a lungo possibile nell'innocenza dell'adolescenza, quando ancora le scelte e le responsabilità di esse appaiono lontane e meno intimidenti.
A questa condizione sembra fare riferimento una delle epigrafi iniziali, dove la Santacroce riprende in traduzione della poesia introduttiva di Carroll in *Alice nel Pese delle Meraviglie*: «Alice, bada alla semplice storia! Riponila piano piano dove l'infanzia dei sogni si infiltra dentro il mistico arcano della memoria: è il fiore appassito di un paese lontano»[353], ponendo in questo modo Starlet al confine dell'infanzia, lasciata dietro di sé per affacciarsi al mondo adulto[354]. La consapevolezza della necessità della scelta viene ribadita alla e dalla protagonista stessa in varie occasioni, come un pensiero che le risuona costantemente nella testa: «Come sottofondo lo squillo del telefono, a ricordarmi che nonostante l'apatia che addormenta i miei sensi sono sveglia a quest'ora tarda del pomeriggio e forse dovrei mollare il tappeto e cominciare a ragionare coscientemente sul mio futuro»[355], ma per il momento «La mia testa non ha voglia di domande»[356], e preferisce rimandare, continuando a perdersi nelle feste e nell'alcool, procrastinando la sua decisione.

[352] Santacroce, *Fluo, Storie di giovani a Riccione*, op. cit, pag. 48.
[353] La traduzione è ripresa dalla traduzione di Milli Graffi , cfr a tal proposito Carroll, *Alice nel Paese delle Meraviglie Attraverso lo specchio*, Garzanti, Milano, 2008. Originale: «Alice! A childish story tale, / and, with a gentle hand, lay it where Childhood's dreams are twined in memory's mystic band. / Like pilgrim's wither'd wreath of flowers / pluck'd in a far-off land» (Carroll L, *Alice in Wonderland*, Macmillan, London, 1865).
[354] Questa situazione esistenziale è la stessa in cui si trovano anche le sue altre amiche, si veda ad esempio come Nina, benché in una situazione del tutto adulta, in un incontro con un uomo molto più grande di lei con il quale sale in camera da letto per delle prestazioni sessuali, si lasci prendere da fantasie molto fanciullesche di corse nei parchi tra laghetti e pavoni. Cfr. Santacroce, *Fluo. Storie di giovani a RIccione*, op. cit., pagg. 17-18.
[355] *Ibid*, pag. 36.
[356] *Ibid*, pag. 50.

Alla condizione esistenziale della protagonista fa eco il suo stesso nome, in inglese infatti con il sostantivo "Starlet" si indica in generale una "young and up-and-coming actress", ancora giovane e inesperta, la quale non ha ancora trovato il suo posto all'interno della società. Come una giovane "starlet" dunque la protagonista comincia a muovere i primi passi nel mondo adulto, senza ancora essere riuscita ad affermarsi; contemporaneamente il nome richiama il suo *up and coming* come attrice sulla scena sociale del mondo iper reale della tv e dei centri commerciali, all'interno della quale deve ancora imparare il suo ruolo.

Come Clay, Starlet non riesce a trovare un senso nella società che si trova davanti, per essa avverte un senso di non appartenenza, e sembra quasi intuire che entrandoci perderà se stessa, ma se questo sentimento ha portato Clay a cercare di toccare il fondo e di guardare fino a dove arriva la perdita di sé e della propria dignità, Starlet assume tutta un'altra posizione. Essa infatti non condivide lo stesso senso di rassegnazione allo *status quo*, ma rimane in lei quel voler restare fuori dai ranghi, il non voler accettare passivamente la massificazione e l'omogeneizzazione. Starlet sente fortemente la repulsione per una società falsa e che non vuole lasciarla essere se stessa e trovare la propria individualità; in lei viene così a crearsi così una combattuta lotta interiore tra il desiderio di appartenenza e la ricerca di un'identità e di una realizzazione propria. Sotto questo punto di vista Starlet non sembra essere molto diversa dai suoi predecessori tondelliani[357], ma in realta la differenza e netta, non solo per quanto riguarda il contesto storico e sociologico, ma soprattutto in quanto Starlet non guarda più all'America come i giovani di *Autoban*, non sogna più di fuggire lontano, l'illusione di una via di fuga è svanita ed ecco allora che la sua fuga assume una dimensione onirica e fantastica: chiusa nella sua stanza o in giro per le strade, Starlet cerca un rifugio nei sogni, oppure nelle serate di droga e alcool con gli amici. Nonostante tutto però Starlet, come gli altri personaggi, non è altro che una vittima della società che la circonda, dalla quale non può completamente sfuggire; eccola allora modellare i suoi sogni sul modo dorato della televisione, strumento primo della società del consumo e dell'iper-realtà globalizzata.

[357] L'influenza di Tondelli sulla scrittura della Santacroce si presenta non solo nella poetica, ma anche nell'uso del linguaggio e nella carriera; la scrittrice infatti entra nel panorama editoriale italiano attraverso progetti che, partendo dal quello organizato da Tondelli stesso nel 1985, *Under 25*, tentano di portare alla ribalta nuovi giovani talenti. Il progetto *Under 25* si delinea come un'inchiesta che si situa almeno all'inizio «tra un'ipotesi di sociologia culturale e un'indagine propriamente e specificamente letteraria». L'idea era quella di creare una sorta di laboratorio di scrittura a distanza, coinvolgendo i giovani italiani sotto i 25 anni, cercando di portare alla luce nuovi scrittori. Dai testi pervenuti ne furono scelti alcuni, i quali furono poi pubblicati in tre volumi tra il 1986 e il 1994. (www.railibro.rai.it).

La nuova Babele

La globalizzazione culturale della società consumistica trova un riflesso nella lingua e nei richiami culturali presenti nel testo, soprattutto inglesi ed americani[358], mostrando come i modelli di riferimento non siano più all'interno dei confini italiani, ma si siano espansi ad includere e a guardare alla cultura d'oltre confine e d'oltre oceano[359], ora non più ristretta alla letteratura, ma comprensiva anche di altre forme espressive, come ad esempio l'arte[360], le riviste, i film, la televisione e gli spot pubblicitari, rivelando come questi siano divenuti i principali modelli d'ispirazione delle nuove generazioni. La Santacroce, attraverso il suo linguaggio e i molteplici accenni ad eclettiche forme artistiche ben rende questo cambiamento, attuando il così definito *pastiche* tipicamente postmoderno, in cui confluiscono eterogenei riferimenti provenienti dalle diverse sfere del quotidiano, esemplificando la moltitudine di *input* informativi a cui sono esposti gli individui nella società contemporanea.

Attraverso la scrittura e lo stile della giovane scrittrice italiana si può avere un'idea di come la letteratura italiana in quegli anni sia stata soggetta a profondi cambiamenti linguistici e strutturali relativi alla forma romanzo, rinunciando a tutti i canoni prestabiliti e attingendo ormai indistintamente da diverse fonti, facendo cadere del tutto la separazione esistente tra letteratura cosi denominata alta e letteratura popolare. Lo stesso sincretismo esiste all'interno della lingua e del registro utilizzati, in cui confluiscono espressioni non italiane, soprattutto anglicismi, utilizzati nel linguaggio colloquiale delle nuove generazioni, e l'uso di registri molto diversi tra loro, passando dai coprolalismi e gergalismi all'uso di termini poetici e quasi desueti[361], rinvigorendo il senso del *pastiche* postmoderno.

La lingua ha all'interno dei testi della Santacroce una valenza molto importante, attraverso di essa infatti viene enfatizzata la resa linguistica ed espressiva dei personaggi, corroborata tra l'altro dall'uso particolare che la Santacroce fa dei segni d'interpunzione, i quali contribuiscono a determinare non solo il ritmo della narrazione, ma anche quello emotivo e del pensiero della protagonista; ecco dunque paragrafi in cui la punteggiatura è molto pressante accanto a paragrafi

[358] Si nominano nel testo ad esempio i *Beasty Boys* e i *Velvet Underground*.
[359] Molti sono i riferimenti all'interno del testo ad autori classici quali, ad esempio, Kerouac e Baudelaire.
[360] Alcuni riferimenti sono fatti ad esempio alle opere di Andy Warhol.
[361] Cfr ad esempio la frase «tamarro in very burino style», Santacroce, *Fluo*, op. cit., p.110, o quando chiama ad esempio i suoi genitori, "i due coniugi miei creatori", *ibid*. pag. 11.

in cui è completamente assente, a denotare un momento di alta ansia ed emotività, o la confusione e l'ebbrezza del momento[362].

Il ritmo della vita

Se il linguaggio rende l'emotività del testo, scandendo il ritmo interno del cuore e dell'animo di Starlet, alla musica viene assegnato il compito di scandire la colonna sonora della sua vita, marcando momenti ed umori. Qui però, differentemente da *American Psycho*, questa non rispecchia la musica in voga tra gli ambienti più in, quanto invece – senza comunque abbandonare gli anni 90 – lo stato d'animo della protagonista: ecco dunque trovare riferimenti e citazioni da musica rock e *underground*, in particolare a gruppi come i Beasty Boys, i Klingonz, Rage against the Machine, Velvet Underground, Lou Reed, Oasis ed altri[363].

Anche per Starlet il walkman e la musica costituiscono un rifugio e soprattutto una valvola di sfogo, un modo per esprimere se stessa, lasciando che essa parli della sua rabbia e sofferenza, o che la avvolga nella sua magia, portandola lontano, come "divagazioni al mal d'animo"[364] capaci di lasciare indietro la realtà: «Ma se sigilli bene le tue palpebre e lasci che i Beastie lavorino fino in fondo il tuo corpo si carica come palloncini-elio, e quasi voli con il David-Peter Pan e te ne vai a cazzeggiare sopra teste di merda fonate come caschi Dainese senza mai guardar sotto, onnipotente come un indiano pieno di piume e di saggezza»[365].

Tv e dintorni

Nel mondo di Starlet la musica però non è il solo modo di sfuggire ad una realtà opprimente e coercitiva, qui infatti anche la tv e i film mostrano un mondo alternativo in cui immergersi, in cui potersi immaginare, in cui poter proiettare non solo il proprio futuro ma anche la propria vita

[362] Questo uso del linguaggio e della punteggiature non è unico della Santacroce, si noti a tal proposito l'uso della maiuscola e degli spazi nel testo *Alice Chi?* di Francesca Celi (Ute Libri, Milano, 2012) in cui il protagonista maschile scrive tutti i suoi messaggi telefonici in maiuscolo e senza punteggiatura per esprimere la sua enfasi e la forza del suo pensiero.

[363] Interessante notare come questa musica sia la stessa che la Santacroce, in un'intervista, dichiara essere fra la sua musica preferita, fatto che non comporta comunque un'inferenza autobiografica all'interno del testo.

[364] Santacroce, *Fluo. Storie di giovani a Riccione*, op. cit., pag. 11.

[365] *Ibid*, pag. 12.

presente; la tv, con le sue pubblicità e i suoi personaggi, è infatti il mezzo attraverso cui la giovane protagonista definisce e descrive la sua realtà, parlando della sua famiglia ad esempio è ad essa che Starlet chiede aiuto: «Niente famiglia alla Mulino Bianco quindi, ma un mix molto kitsch di Addams Familiy italianizzata e di una versione Kramer contro Kramer un po' meno tragica»[366] sottolineando una visione della famiglia come di un nucleo o una comunità non più "naturale", ma "artificiale" come quelle rappresentate in televisione: «Flash di pubblicità Mulino Bianco corrono davanti ai miei occhi e forse vorrei infilarmici dentro lasciando annegare il mio corpo in tutto quel verde così esageratamente rassicurante»[367]. Famiglie dunque composte non da persone ma da personaggi, ognuno preso troppo da se stesso e dalla propria parte per avere a cuore il bene della famiglia e della figlia, ognuno perso dietro i *cliché* più triti.

Il mondo irreale della tv e della realtà virtuale torna così ad essere, come per Patrick, il mondo ideale, modello di una perfezione da raggiungere o da agognare, in cui entrare e reinventarsi, a metà tra realtà e finzione; ma mentre per Patrick la distinzione tra i due piani è oramai persa, Starlet è ancora pienamente consapevole della differenza, benché entrambi siano ugualmente possibili e realizzabili. È in questa incapacità di realizzazione dell'impossibilità del modello che la Santacroce porta avanti parte della sua critica, mostrando come la realtà televisiva e immaginaria stia assumendo una posizione referenziale e concreta all'interno della vita degli individui. Il sopravvento dell'iper-realtà sulla realtà nei testi della Santacroce non arriva comunque ad assumere i toni estremi di *American Psycho*, dove il protagonista vede e percepisce se stesso come un personaggio; nei testi della Santacroce i personaggi rimangono ancora, come Starlet, in contatto con la loro umanità, portando sulla scena la lacerazione dell'individuo tra la spinta verso la depersonalizzazione e l'essere. Il vuoto che caratterizzava Patrick e che avvolgeva Clay viene così comparato alla sofferenza del sentire, alla pienezza dell'individuo piegato ma non ancora completamente svuotato del suo essere, creando così un divario tra la letteratura americana e quella italiana. Dove infatti negli autori statunitensi si assiste alla vittoria finale dell'oggettivizzazione, nella letteratura italiana questo estremo non viene mai raggiunto, lasciando il compito alla letteratura di narrare le conseguenze dell'Io lacerato dal mondo esterno e dalle forze della società liquida.

[366] *Ibid*, pag.12
[367] *Ibid*, pag. 12.

Dimmi che marca usi e ti dirò chi sei

L'influenza della televisione e dei suoi modelli portano con sé anche in Italia una nuova attenzione per il corpo e la corporalità, che si traduce nei testi in descrizioni alquanto minuziose degli abiti indossati dalla giovane protagonista come dagli altri personaggi[368], insieme a descrizioni dettagliate degli accessori e degli elementi del make-up[369]. Qui però, differentemente che dai testi di Ellis, queste non arrivano alla stessa maniacale minuziosità, quanto invece introducono un nuovo interessante elemento: si assiste infatti alla completa sovrapposizione del nome del prodotto o del capo d'abbigliamento con la marca, come se questa bastasse a descriverlo, prendendo il sopravvento sull'oggetto in sé, sostituendo l'essenza e la funzionalità con il nome[370]. Come scrive ad esempio Codeluppi[371], la pubblicità e la marca vengono percepite come un mondo parallelo salvifico e rappacificatore, un mondo che, come scrive poi Bratos[372], diviene un terreno di sperimentazione e di ricerca per l'identità contemporanea[373], divenendo un chiaro riferimento all'essere e alle proprie aspettative di vita. Questa forma di metonimia corrobora l'idea che gli oggetti e le marche stiano acquisendo un ruolo sempre più prominente che va al di là del bene stesso, enfatizzando in questo modo il ruolo del consumismo all'interno della vita quotidiana, dove l'identificazione personale viene trovata nelle icone culturali del momento, prese soprattutto dai mezzi di comunicazione di massa. L'artificio linguistico e stilistico di questo particolare tipo di metonimia acquista anche un'altra particolare funzionalità: attraverso l'uso solamente di marche e riferimenti alla cultura popolare del momento, e quindi tipica di una specifica generazione, la Santacroce riesce non solo a delineare fortemente il contesto temporale dell'opera, ma allo stesso tempo rende l'opera pienamente comprensibile nei suoi riferimenti solamente ad una determinata fascia di lettori, limitando così, come detto, il target dell'opera. Allo stesso tempo

[368] Cfr ad esempio Santacroce, *Fluo*, op. cit., pag. 59.

[369] Oltre alle descrizioni dell'abbigliamento e dell'aspetto fisico, nei testi della Santacroce è possibile ritrovare, come per Ellis, anche una topografia esatta dei luoghi, con lo scopo di inserire il testo in una localizzazione spaziale e temporale esatta, benché con scopi diversi, sempre facendo l'occhiolino al target dei lettori.

[370] Cfr ad esempio, Santacroce, *Fluo*, op. cit., pag. 11,

[371] Codeluppi (a c. di), *La sfida della pubblicità*, FrancoAngeli, Milano, 1994.

[372] Bratos Francesco, *Capitalismo cannibale: media, marche e merci nella narrativa italina degli anni novanta*, tesi magistrale AA 2009-2010, Rel: Prof Romano Luperini, Università degli studi di Siena, Lettere Moderne.

[373] Esiste una vera e propria cultura pubblicitaria attraverso la quale il pubblico della postmodernità riconosce, classifica ed interagisce con gli spot e gli annunci al pari di ogni altra tipologia di testo, li identifica nelle loro varie differenziazioni (pubblicità di marca, di prodotto, progresso, pubblicità pragmatica), li cita e, ancor più incontrollabilmente, proietta nel proprio vissuto quotidiano meccanismi e rituali provenienti dall'universo pubblicitario (Mariangela Bio *Letteratura postmoderna e comunicazione pubblicitaria, problemi teorici e analisi testuali,* DOTTORATO DI RICERCA Alma Mater Studiorum – Università di Bologna Letterature Comparate Ciclo XIX Relatore Prof. Federico Bertoni).

descrizioni così articolate dell'abbigliamento assumono rilevanza anche sotto un altro punto di vista, queste infatti, come nei testi di Ellis analizzati, vengono utilizzate come unico referente descrittivo dei personaggi, lasciando che l'abbigliamento crei il giudizio sia della protagonista quanto del lettore.

La creazione del personaggio non avviene però solamente attraverso l'abbigliamento, come in *American Psycho* anche qui gli atteggiamenti assunti dai protagonisti divengono parte della finzione e del ruolo che ognuno di essi assume all'interno sulla scena sociale, caricandosi di una sottile critica, ecco dunque le descrizioni di Starlet delle sue pose e atteggiamenti rimarcare la falsità e l'artificialità del ruolo: «Appoggio gli anfibi pellati sul tavolo scoprendo le cosce e calze a righe *tutta presa dalla mia parte di bimba viziosa pronta a tutto*….»[374]. Questo aspetto diviene ancor più rilevante alla luce della contrapposizione esistente tra il modo di porsi e i comportamenti di Starlet in mezzo alla gente, momenti in cui sembra reinventare se stessa e giocare ai diversi ruoli, riservando invece la sua naturalezza per i momenti più intimi e personali.
Il suo recitare si differenzia così notevolmente da quello che abbiamo notato in Patrick Bateman, Starlet infatti non è interessata al *fit in*, e recita le sue parti con malcelato disprezzo[375], e il suo cinico utilizzo di ruoli, spesso di disturbo e non inerenti alla sua giovane età, evidenzia la volontà della protagonista di sfruttare il gioco delle parti per esprimere il proprio disgusto per il mondo in cui si trova a vivere, giocando con esso, mantenendo una distanza esistenziale tra il suo Io profondo e la sua maschera, senza confondersi mai con essa. La protagonista dunque sembra, nonostante la giovane età, aver già compreso come le maschere e il conoscere la propria parte siano indispensabili al fine del vivere nella società, di come la messinscena sia parte integrante della vita quotidiana, erodendo l'Io giorno dopo giorno, fino al momento in cui di esso non rimane più nulla.

Il linguaggio del corpo

Il corpo rimane dunque, come detto, oggetto primo di espressione del proprio essere e delle proprie emozioni, biglietto da visita da modellare e con cui giocare, cosa che Starlet adora fare,

[374] Santacroce, *Fluo Storei di giovani a Riccione*, op. cit., pag. 20.
[375] «Pago atteggiandomi ad annoiata figlia ribelle di papà più che danaroso», *ibid*. pag. 22.

trovando gusto nel trasformarsi ed utilizzare il proprio aspetto, innocentemente, come motivo di scandalo, come mezzo con cui riuscire a ribellarsi alla famiglia e allo *status quo*: «Mia madre dice che sembro una puttana. I pantaloncini sono troppo corti, i tacchi troppo alti, il rossetto troppo scuro, tutto troppo insomma e più mi rompe il cazzo con convinzioni schife, più io esagero. Sempre più magra e sempre più pallida, con vestiti barboni addosso e quell'aria vissuta che mi piace tanto»[376].

Starlet stessa però non è immune al fascino dei modelli riconfermando in un certo senso l'appartenenza della protagonista a quel mondo superficiale e ipocrita da lei stessa esecrato[377]: eccola dunque aspirare ad avere un corpo perfetto, sempre attenta a non prendere peso, anzi, valutando positivamente il suo «evidente stato di sottopeso»[378]. Benché non si parli qui di una malattia alimentare vera e propria, né di particolari abitudini alimentari da parte della protagonista, esistono comunque riferimenti a situazioni di sottopeso, mostrando come il fenomeno venga valutato come traguardo positivo; si comincia così a delineare come lo spostamento e la deformazione del canone spinga verso dei disturbi alimentari che proprio negli anni Novanta cominciano a manifestarsi in modo più evidente, e che troveranno il loro apice nel decennio successivo[379].

Senza famiglia

L'importanza che viene attribuita al corpo e all'apparenza non è una caratteristica delle generazioni più giovani ma trova riscontro nell'intera società, come si può ben notare non solamente dalle descrizioni dei passanti, ma soprattutto in quelle dei genitori, i quali divengono esempi caratterizzanti del mondo "adulto". Si vedano a esempio le parole utilizzate da Starlet per descrivere la madre: «Mia madre è una piacente young woman ben conservata e quasi in carriera con storie di frustrazioni da cornificazioni ripetute e il flippaggio più completo per ogni sorta di

[376] *Ibid*., pag. 14

[377] Cfr. a tal proposito Stefania Lucamante, *Italian Pulp fiction, the new narrative of the Giovani Cannibali writers*, Londra, Rosemont Publishing, 2001, pag. 69-70.

[378] Santacroce, *Fluo Storie di giovani a Riccione*, op. cit. pag. 32.

[379] Nel primo decennio del nuovo millennio si assiste ad un prolificare in letteratura di testi e autobiografie di donne, ragazze e uomini affetti da disturbi alimentari quali l'anoressia e la bulimia, si prenda ad esempio il testo di Chiara Gamberale, *Una vita sottile*, Venezia, Marsilio, 1999, oppure *Il peso di una libellula*, di Elisa Fagiolo (Associazione Terre Sommerse, 2011)

miracoloso ritrovato anti radicali liberi»[380]. Come la madre di Clay, anch'essa sembra essere ossessionata da se stessa e dal culto proprio corpo fino a farsene una ragione di ansia, tanto da dover fare uso, come viene sottolineato in varie occasioni, di leggeri antidepressivi e calmanti, quali Xanax e Alprazolam.

Il culto di sé è però una caratteristica generalizzata del mondo femminile presentato da Starlet, e diviene cifra di tutte le donne viste come vuote, ossessionate dalla propria apparenza e da se stesse, interessate solamente al loro piacere immediato, venga esso dal sesso, anche occasionale, o dalla propria immagine simile alle modelle della televisione. Guardando a loro Starlet sembra già vedere il proprio futuro, ritornando così alle domande che essa si pone circa il cammino da intraprendere: «non so se un giorno anch'io sarò così stressata dal tempo come mia madre. Se odierò le mie rughe cercando ripari chirurgici, se spenderò interi portafogli in ritrovi miracolosi da bere. Non so se entrerò mai in sala operatoria per svegliarmi il giorno dopo con la speranza di aver cancellato dieci anni. Forse mi innamorerò del collagene e di tutte quelle perle uccidi radicali liberi, forse sarò ancora più agguerrita di mia madre e porterò avanti la mia battaglia anti ossidante a suon di maschere alle alghe e massaggi avveniristici Dibi Center»[381].

Nel mondo di Starlet le donne adulte sono dunque viste come principali target della società del consumo, e del *brainwash* pubblicitario: «Una sofferenza vivere dopo i trenta, quando tutte le case cosmetiche ti additano come loro doverosa cliente. Dopo i trenta tutto cambia, qualsiasi cosa la devi fare dopo i trenta: controlli alle mammelle, alle ovaie, all'utero, allo stomaco, uso di creme rivitalizzanti, tonificanti, disincrostanti, ristrutturanti, riparatrici, ginnastiche rassodanti per risollevare tutto, assunzioni giornaliere di Selenium Ace, germe di grano […]. Dopo i trenta ha inizio la revisione generale che sclera anno dopo anno per trovare con i quaranta l'apice e la nascita del dilemma del fare o non fare il santo tiraggio dietro le orecchie, se imbottire o non imbottire il davanti con bolle di silicone e se gonfiare o non gonfiare le labbra non più tanto turgide con lattex e gomma varia. E poi la sclero[382] di tutte quelle adolescenti così fresche e levigate sempre sotto gli occhi a ricordarci come eravamo. Da starci male»[383]. E male ci stanno. Soprattutto considerando

[380] Santacroce, *Fluo Storie di giovani a Riccione*, op. cit., pag.13

[381] *Ibid*, pag. 98.

[382] Il termine 'sclero' utilizzato dalla Santacroce, è un termine entrato nel gergo giovane e più comune come sostantivizzazione del verbo sclerare, derivato improprio di *arteriosclerosi*, con riferimento al decadimento mentale indotto da tale malattia. Nel gergo giovanile viene usato con il significato di sragionare, andar fuori di testa. (Dizionario Treccani online). Con la stessa accezione viene utilizzato anche dalla critica, in special modo nelle analisi di testi che presentano stilemi o tematiche legate al mondo *pulp* o cannibale.

[383] Santacroce, *Fluo Storie di giovani a Riccione*, op. cit., pagg. 98-99.

come la sostanza è stata sostituita con l'apparenza: «certo che se le non più bimbe pensassero più a BB e meno a Naomi Campbell vivrebbero meglio»[384].

Le donne non sono però le sole vittime della società del consumo, tra le quali trovano il loro posto anche gli uomini, che non sembrano essere immuni al fascino dell'apparenza, sempre più impauriti dalla vecchiaia e dal tempo che passa. Anche per essi l'esempio cifra diviene il padre di Starlet: «mio padre è un 'anta ex sessantottino in Dino Erre Collofit dal passato turbolento e incredibilmente libertino. Sempre alle prese con situazioni di infedeltà coniugale, attualmente si è reso invisibile con una fuga caraibica destinazione ignota in compagnia di una baby teen-ager under venti non ancora identificata"»[385], perché alla fine «Anche gli uomini si fanno prendere dalla frenesia dell'età. La cosa che più li stressa sono i capelli. I problemi very hair sono molto sentiti»[386].

Come in *Less than zero* anche qui gli uomini mostrano uno spiccato interesse sessuale verso le ragazze molto giovani: «Penso che gli uomini siano tutti porci, sempre vogliosi di sesso violento, padri che rompono le palle alle figlie per storie di anfibi e orecchini e che poi la notte si scatenano tra tette plastiche di qualche uomo-donna in vendita»[387]; particolare che avvicina moltissimo la rappresentazione del genere maschile date nei testi italiani e statunitensi finora analizzati: si veda ad esempio come la descrizione dell'uomo con cui Julian ha sesso a pagamento in *American Psycho*, non sia molto dissimile da quella dell'uomo che paga Starlet e la sua amica per una serata insieme nella sua camera da letto. In questo caso non solo la descrizione dell'uomo, ma l'intero contesto viene narrato con parole che chiaramente indicano il degrado e il disgusto di Starlet, la quale decide, differentemente da Clay, di andarsene, non prima di aver derubato l'uomo, "punizione" per i suoi peccati e comportamenti[388]. Quelle che vengono rappresentate sono dunque delle generazioni adulte molto simili a quelle presentate in *Less than zero*, dove sembrano essere caduti le barriere generazionali, mostrando una definitiva caduta della figura genitoriale a favore di uomini e donne persi e senza un sistema di riferimento.

[384] *Ibid*, pag. 99.
[385] *Ibid*, pagg. 12-13. Si noti come questa descrizione sia molto vicina a quella fatta da Clay in *Less than zero* in riferimento al padre di Clay stesso.
[386] Santacroce, *Fluo Storie di giovani a Riccione*, op. cit., pag. 99.
[387] *Ibid*, pag. 24.
[388] Cfr. *ibid*, pagg. 16-20.

In *Fluo* la denigrazione di entrambi i sessi fa da eco e corollario all'idea della famiglia, vista e sentita da Starlet come inesistente, fratturata e inconsistente, soprattutto nel rapporto verso i figli: «Al di là della mia porta la conversazione rotola nel solito rituale sclerato con lei che prima urla e poi piange cercando compassione e tenerezza da un uomo che se ne strasbatte di lei e delle sue lacrime»[389], delineandosi così un contesto in cui i rapporti genitori-figli sono freddi e distanti, tanto da eliminare nel testo ogni dialogo diretto[390]. Starlet avverte il vuoto lasciato dalla famiglia, all'interno della quale sembra ormai non esistere più né senso di comunione o comunicazione, né tantomeno interesse per l'altro[391], cosa che aumenta sensibilmente il senso di solitudine che la giovane sente pesare su di sé: «Un giorno forse diventerò anoressica e bulimica e vomiterò biscotti dentro barattoli quattro stagioni con lei che dopo anni noterà il mio scheletro danzante e scoverà pasti in scatola rigurgitati così schifosamente e allora digiterà numeri per malati di mente cercando colloqui psycho risolvi questione»[392]. In questo passaggio Starlet mostra anche la frustrazione e la rabbia verso l'indifferenza che riscontra in sua madre e verso l'incapacità di questa di assumersi le proprie responsabilità[393]. Starlet sente fortemente la mancanza della figura materna, sentendo come essa abbia un mondo di cui lei non fa e non farà mai parte, se non marginalmente: «Mia madre non si è fatta viva. Forse è finita. Si sarà data a turchi e orgeschi bagni cercando di dimenticare il suo schifo di vita. Forse in questo momento starà facendo della ginnastica facciale e sentirà la mia mancanza quando allo specchio non potrà avermi vicino immobile per almeno cinque minuti di face-control»[394].

La stessa indifferenza viene riscontrata negli altri personaggi materni, come ad esempio la madre di Laura, descritta come una donna che «da qualche tempo non è più la stessa», con problemi di insonnia, dipendente da «Etizolam in very "intermediate-short-acting", impaurita da

[389] *Ibid*, pag. 12. Si noti qui come la tv torni ad aiutare la protagonista a descrivere la sua realtà.

[390] Crf Kate Lithernad, "Cultura giovanile e consumismo in *Fluo* e *Destroy* di Isabella Santacroce", in *Il romanzo contemporaneo. Voci italiane*, a cura di Pellegrini Franca e Tarantino Elisabetta, Troubador Publishing, Leicester 2006, pag. 109.

[391] Si veda a tal proposito Santacroce, *Fluo. Storie di giovani a RIccione*, op. cit., pag. 43 :«Penso proprio che non capiscano un cazzo, come si fa ad avere un figlio con così tanto casino addosso e non accorgersi di niente»

[392] *Ibid*, pag. 43.

[393] Riguardo alla mancanza di responsabilità ci si può qui ricollegare a quanto detto nel primo capitolo così come nell'analisi dei personaggi di Ellis nei capitoli precedenti.

[394] Santacroce, *Fluo Storie di giovani a Riccione*, op. cit. pag. 77. Il tema della famiglia, e in particolare del rapporto con la madre è al centro di *Zoo*, breve romanzo della Santacroce interamente incentrato sul rapporto familiare, distorto e malato che sfocia pian piano nella tragedia e nello stupro finale della madre come ricerca di un'unione con essa. Il rapporto con la figura materna, è un tema caro alla scrittrice, e ritorna in tutte le sue opere, generica costante è la mancanza di un'intimità e di un dialogo aperto con i genitori, i quali sono spesso nominati con appellativi che riproducono questa distanza, come ad esempio genotori e genitrice, eliminando in tal modo ogni rapporto afffettivo; per la stessa ragione si può notare come la madre o venga mai ciamata "mamma".

sieropositività minacciose e ghiandole ingrossate. Troppe storie di sesso non sicuro nel suo curriculum. Si ciba di droghe e non dorme. Ingoia un gran numero di capsule bicolori, pasticche monocromatiche, cellule gelatinose, micropillole pastellose, compresse semitrasparenti, gocce rossastre, polverine in bustine singole, tavolette argillose del diametro inesistente, granulati impalpabili in varie tinte, sciroppi dolciastri perlacei e innaffia il tutto con Jack Daniel's d'annata. L'incubo virus demoralizza la sua immortalità e la tiene in gabbia. Il panico ha preso il sopravvento distruggendo la sua debole anima. Niente più minorenni adesso, ma puntate in chiesa per sedute liberatorie dentro confessionali perversi scaldati da aliti religiosi»[395]. Questa consapevolezza non attutisce però la nostalgia sentita per la figura materna, sentimento che diviene per Starlet sempre più manifesto, fino a diventare aperta mancanza nel giorno nel suo diciottesimo compleanno[396].

Due personaggi, un'unica sofferenza.

Nonostante tutte le differenze, quello che unisce Clay e Starlet è la loro situazione esistenziale più intima e profonda, in entrambi infatti troviamo il "mal d'animo", un malessere esistenziale che proviene dal loro non riuscire a sentirsi parte della società, dal non essere ancora sicuri del loro posto. Benché non rimarcato nel testo, anche Starlet, come Clay, sente un senso di ansia ed angoscia nel guardare la sua vita e il suo futuro, ma dove Clay la esorcizzava attraverso l'uso di ansiolitici e alcool, per Starlet l'alcool comincia a divenire un elemento di fuga solo da un certo momento in poi, quando comincia a sentire il disagio crescere al punto da non voler più sentire: «L'alcool addormenta la mia emotività e lascio scivolare le emozioni come vele gonfiate dal vento. A volte l'ansia accelera i battiti cardiaci accendendo visioni allucinate poco rassicuranti»[397].

Altro tema importante e fortemente caratterizzante i protagonisti di entrambe i romanzi è la noia, compagna quasi costante delle giornate di Starlet, e come i giovani protagonisti di Ellis, anch'essa cerca di trovare un palliativo nelle serate fuori, in luoghi in cui però nonostante l'alcool, le persone eccentriche e gli eccessi, non riesce comunque ad eliminare quella sensazione di già visto, di

[395] *Ibid*. pagg. 67-68.
[396] Cfr *Ibid*, pag. 105.
[397] *Ibid*, pag.64.

normalizzato, dove «la paranoia raggiunge vertici impensabili in un continuo sclero in aumento per la situazione di una noia insostenibile»[398].

A queste serate Starlet non prende parte attiva, preferendo rimanere osservatrice marginale[399], mantenendo per sé il ruolo di spettatrice disgustata, narratrice di situazioni e personaggi spesso molto squallidi[400]. Questi contesti corroborano il suo rifiuto per la realtà che la circonda, per la ricerca ossessiva della trasgressione che riconosce negli altri personaggi, ricerca che però risulta destinata a ricadere in un trito già visto, in quello che Starlet indirettamente riconosce come un degrado dell'individuo che aumenta la sua insofferenza: «Le solite vacanze di rito quasi sempre annoiate, piene di famiglie in pausa-relax e young people rincorri vita pronta a tutto pur di poter raccontare poi esperienze esagerate di nottate fino all'alba e coinvolgimenti disco lievemente estasiati che c'ero anch'io sul cubo a far da matti in quell'agosto»[401].

Questo disgusto, unito al senso soffocante della noia, spinge Starlet verso la ricerca di qualcosa di nuovo, qualcosa di entusiasmante in cui veramente riuscire a scoprire ed esprimere se stessa, ricollegandola ai suoi predecessori tondelliani e a Clay, i quali hanno inutilmente lottato per la sopravvivenza come individuo. Starlet, come i personaggi predecessori, si sente sparire, vede e sente il vuoto interiore farsi minaccia sempre più vicina, e guardando a coloro che la circondano riconosce la vacuità risultato della mancanza di un'identità, la sparizione di sé in cambio della massificazione, dove «Chi è dentro è dentro chi è fuori è fuori»[402], in una società in cui il fuori dal comune non è accettato, dove la ricerca della propria realizzazione come individuo viene vista come un'idea abominevole, «come se la tua voglia di individualità fosse un peccato, un film leggermente porno da mandare in onda solo dopo le ventiquattro su reti private»[403].

Starlet attraverso «le smagliature, i buchi vistosi»[404] cerca di rompere il consueto e la norma sociale applicata, giocando e «così, tranquillamente, provocare scandali»[405], sconvolgendo

[398] *Ibid*, pag. 20.
[399] Cfr *Ibid*. pag 27.
[400] Si veda ad esempio la descrizione a pagina 28, il cui kitsch sembra non essere molto diverso da quello delle strade. Da notare come la descrizione delle feste ricordi da vicino quelle di Clay in *Less than zero*, ma con la differenza che qui viene sottolineato lo squallore e il fatto che non sono altro che delle brutte copie delle feste d'oltreoceano, cfr ancora ad esempio Santacroce, *Fluo Storie di giovani a Riccione*, op. cit. pag. 49.
[401] *Ibid*, pag. 112.
[402] Esempio del vuoto delle persone e della società sono le riviste di gossip come *Novella duemila*, piene solamente di scandali e foto di personaggi famosi seguiti da paparazzi. Cfr. ad esempio Santacroce, *Fluo Storie di giovani a Riccione*, op. cit. pag. 100.
[403] Santacroce, *Fluo. Storie di giovani a Riccione*, op cit. pag. 114.
[404] *Ibid*. pag. 11.
[405] *Ibid,* pag. 11.

l'opinione pubblica con la sua morale. Come scrive Stefania Lucamante, «attraverso i buchi delle calze di Starlet possiamo capirne l'insoddisfazione verso la propria esistenza, il giocare con la propria immagine proteiforme»[406] al fine di stravolgere il consueto. Il sovvertimento Starlet cerca di attuarlo utilizzando ogni "arma" a sua disposizione, dal comportamento all'abbigliamento; e dove in Clay esisteva una omologazione, in Starlet si nota la tendenza opposta che la porta ad usare un trucco vistoso ed inusuale, o ad indossare vestiti particolari e trasgressivi[407], o colorare i suoi capelli di colori inconsueti: «Io viola e Moni rosa ronziamo per Riccione ridendo della gente che ci guarda come Ufo»[408], sempre alla «ricerca continua di un'eccentricità unica, lunare»[409].

L'utilizzo del corpo come elemento di scardino sociale evidenzia di nuovo l'importanza che esso ha acquisito, ma sopratutto l'importanza che il modello e i canoni mantengono all'interno della comunità, dove basta un diverso apparire per essere giudicati e estromessi come emarginati: «Come dice mia nonna è l'abito che fa il monaco. Proprio così. Sembro una drogata: sono una drogata. Sembro una puttana: sono una puttana. E così via fino alla nausea»[410].

Dietro queste affermazioni si nasconde una polemica non solo contro l'omologazione, richiesta dalla società quanto cercata dagli individui, ma anche contro il pregiudizio: l'immediato giudizio negativo che viene dato a Starlet e alle sue amiche, basato sul loro aspetto fisico, conferma come anche qui come in *American Psycho* l'apparire diverse dallo standard sia considerato il simbolo e la cifra dell'incapacità di adattamento e delle capacità della persona, trasformandosi quindi in un veloce e potente metro di giudizio bastevole alla cristallizzazione di un individuo all'interno di una determinata categoria. Ciò assume una rilevanza critica ancora maggiore alla luce della feroce emarginazione che la società attua nei confronti dei gruppi ritenuti non omologati o non "perfetti", facendo sì che Starlet, già nei suoi diciassette anni, si accorga di come la società «Ti sbatte fuori se non sei commercialmente valido e al massimo ti lascia la notte così la tua anarchica diversità non infastidisce i passanti»[411], che «l'attenzione perverso-maligna di centinaia di represso-normaloidi anni novanta è tutta lì pronta a ingoiarti in occhiatacce schifate e commenti

[406] Lucamante, Stefania, 2002. *Isabella Santacroce,* Firenze, Cadmo, pag. 25.
[407] Cfr ad esempio *ibid*, pag. 46.
[408] *Ibid*., pag. 14.
[409] *Ibid*, pag. 46.
[410] *Ibid*, pag. 33.
[411] *Ibid*, pag. 114.

più acidi dell'acido»[412], come quelle rivolte a Starlet, la quale, visto il suo abbigliamento e modo di porsi, viene automaticamente posta tra gli individui emarginati e temuti[413].

Starlet continua ad opporsi al suo contesto per tutto il corso della narrazione, facendosi in questo modo portavoce della scrittrice stessa[414], cosa visibile soprattutto in uno specifico passaggio in cui la giovane rivela apertamente il suo pensiero rispetto al pregiudizio e soprattutto alla normalizzazione di comportamenti fino a pochi anni prima ritenuti sbagliati: «A me sembra molto più fuori di senno vedere certi pancioni flaccidi scorrazzare in bicicletta o certe tette al ginocchio in mostra very topless passeggiare per le spiagge e scendere sempre più in basso. Nessuno si scandalizza di schifi nazional popolari simili. La spiaggia è un concentrato di schifezze ben digerite da tutti. Si può stare a gambe larghe e pelo in vista, si possono esibire micro slip con macro piselli mal contenuti che fuoriescono al sole, si possono simulare masturbazioni solitarie ritmando un dentro-fuori interminabile, si possono denudare in perizoma brasiliani culi talmente cellulitici da non sembrare più culi, si può pisciare e cagare in mare, si può fare questo e altro e nessuno ha proprio niente da ridire. Ma se per caso una giovane lady si presenta in spiaggia con i capelli che non sono castani biondi o rossi, è la rivoluzione, se i suoi capelli non rientrano in una gamma cromatica tradizionale si scatena di tutto. C'è chi si sdegna, chi spettegola sullo schifo di certi giovani, chi borbotta "ma dove siamo arrivati", chi si gira dall'altra parte, chi conclude "avrà l'Aids", chi allontana i bambini e storie del genere. Magari la loro vicina di branda è tutta la mattina che ascolta a volume sostenuto Raul Casadei & Brother divaricando peli inguinali incolti da mesi in compagnia del suo boy sul genere Cesare Ragazzi preso da massaggi genitali shiatzu e palpeggiamenti gluteali a baby vergini stese ad arrostire. Magari ancora lei spalma crema copertone protezione 8+ sul body no-palestra di lui sbiancandogli i ricci pettoruti molto maschio latino e via così arrivando quasi al dunque e raggiungendo orgasmi in live con tutti i bambini under quattordici lì a guardare. E fin qui tutto ok. Basta una ciocca rosa a scatenare il razzismo più sfrenato»[415]. Queste parole, dette quasi con rabbia e disprezzo, esprimono vivacemente la

[412] *Ibid*., pag. 33.
[413] Il timore di cui parla Starlet è lo stesso timore analizzato in *American Psycho* verso i gruppi che possono, con la loro esistenza, mettere in dubbio la ragionevolezza e la stabilità della società.
[414] A tal proposito si noti che in una intervista la Santacroce, parlando della genesi di *Fluo*, ha dichiarato come quello narrato sia il resoconto di quello che lei ha visto un'estate a Rimini. La veridicità dell'accaduto rimane dubbia, celata sotto la poetica della Santacroce, rimane comunque che ciò crea una maggiore coesione tra le idee portate avanti da Starlet e il pensiero della scrittrice italiana.
[415] *Ibid*., pagg. 33-34.

polemica contro il nuovo senso di decenza normalizzato nella società, il quale espone, a suo giudizio, il declino dell'etica e della morale[416].

La critica non si ferma però qui, ma si riversa anche contro gli individui stessi, colpevoli, a suo avviso, di accettare passivamente lo *status quo*, cosa questa che la porta a scagliarsi contro le persone rassegnate ad impersonare, ed ultimamente ad essere, ciò che viene loro richiesto, trasformate in individui che «sotto la mia finestra scenette balneari sfilano come carri mascherati»[417], dove «una tipa col culo alla Valeria Marini sculetta leccando il gelato. Un papà pelato spinge un porta bambini e guarda il didietro della very Marini mentre la moglie con il taglio alla selvaggia e il tacco di sughero mangia vetrine proibite sognando un ricco consorte prodigo di regali da donare alla sua baby in cambio di prestazioni sessuali succose»[418].
Il vuoto che Starlet riconosce e sente provenire dalle persone non è solamente un vuoto esteriore o identitario, ma sembra aver raggiunto i luoghi più profondi, annichilendo anche sentimenti ed emozioni forti, spingendo gli individui verso una costante quanto fallimentare ricerca di qualcosa di nuovo, che non si concluda con l'inevitabile "già visto e già fatto"[419] che lascia in bocca un amaro senso di insoddisfazione.
Questo circolo vizioso tra desiderio di non sentire e fame di nuove sensazioni è lo stesso che divora anche la protagonista, la quale però, diversamente dagli altri individui, si spinge alla ricerca di una realtà vera all'interno della messinscena della quotidianità permanente, senza cercare sfogo in pallidi e chimici palliativi del sentirsi vivi, senza comunque rinunciare, nelle occasioni sociali, all'uso di droghe e alcool, benché in forma molto più contenuta rispetto ai testi di Ellis; ma se inizialmente il loro uso è legato all'idea di sentirsi più grande, di divertimento in compagnia degli amici, o per eliminare, almeno per qualche ora, la noia, successivamente divengono dei tentativi per dimenticare se stessa e il mondo che la circonda.
Diverso invece è il significato che queste sostanze rappresentano per gli altri personaggi e comparse all'interno del testo, come infatti afferma la stessa Starlet, queste sono, così come furono per i personaggi di Ellis, una scappatoia, seppur momentanea, al mal di vivere[420], ma differentemente che in *American Psycho* o *Less than zero,* la droga qui si divide in due categorie:

[416] Si torna qui al senso della caduta dell'etica e della morale baumiano a cui è stato fatto riferimento nel primo capitolo.
[417] Santacroce, *Fluo. Storie di giovani a Riccione*, op. cit., pag. 12.
[418] *Ibid*, pag. 14. Cfr a tal riguardo anche pag. 22.
[419] «Le solite degenerazioni da festino speciale, le solite alterazioni sensoriali così sintetiche da fare schifo», *Ibid* pag. 89.
[420] *Ibid*, pag. 43.

ritroviamo infatti da un lato la droga di Tondelli, quella della disperazione e che rovina la vita[421], e dall'altro quella delle feste mondane, del divertimento e della trasgressione per puro piacere. Questa distinzione sembra cavalcare la divisione tra le classi sociali, e lo scontrarsi e il riflettersi in uno specchio distorto di due mondo paralleli, la cui unica cosa che li accomuna è l'intrinseco desiderio di annullamento di sé.

La ricerca della trasgressione

L'altra via di trasgressione è, come accade nelle altre opere, il sesso, trasformato in uno strumento di puro piacere ed aperto a tutte le esperienze e perversioni. Starlet vive in modo trasversale il suo rapporto con esso, e nonostante risulti essere sessualmente attiva e disinibita, le piace travestirsi da donna vissuta, giocando con uomini e ragazzi, seducendoli ma senza mai divenire troppo coinvolta, spesso senza neanche andare fino in fondo, mostrando di fatto un intrinseco disinteresse per il sesso fine a se stesso, usato soprattutto come arma di maliziosa derisione degli uomini e del loro interesse. Per Starlet infatti gli eccessi e le trasgressioni non sono altro che la prova della vuotezza dell'individuo, del loro aver perduto ogni senso di sentimento e di romanticismo, ridotti ormai a uomini che cercano rassicurazioni nel sesso con ventenni e donne che cercano conferme di se stesse e del loro essere in negozi per adulti[422] o in orge o simili «scene disgustose di accoppiamenti primordiali»[423].

È contro queste ultime che Starlet si scaglia con particolare veemenza, vedendo in esse il risultato della ricerca di qualcosa "fuori dai ranghi", ma in realtà normalizzati e abili nello svelare il loro essenziale squallore: «Io non le reggo le orge…. Troppa complicità alienata da filmetto a luci rosse abbastanza casalingo, con tutte quelle donne e non donne ex sante fedelissime del sesso a due e basta, rapite da sovraeccitamenti ninfomani molto animaleschi»[424]. Ritorna qui il moralismo della Santacroce, espresso sapientemente attraverso il disgusto e il pietismo con cui Starlet sembra guardare alla gente, verso la quale non mostra il benché minimo rispetto, vedendo in essi una sostanziale denigrazione del Sé che colpisce indistintamente sia gli uomini che le donne, entrambi quasi accusati di aver tradito e rinunciato a se stessi in cambio di qualcosa che sebbene appaia

[421] Cfr ad esempio *Ibid.,* pagg. 38,40.
[422] cfr ad es. *Ibid* pag. 25.
[423] *Ibid*., pag. 29.
[424] *Ibid*., pag 25.

attraente e seduttivo alla fine si rivela come qualcosa di semplicemente futile e vuoto, così come accade ad esempio durante una delle feste, la quale, trasformandosi in rissa, dà occasione a Starlet di esprimere chiaramente il suo pensiero: «Una delirante violenza sconvolge l'erotico raduno che da sensuale accoppiamento di gruppo si trasforma in bordello sclerato e selvaggio di cattivo gusto circense. Una sottospecie di combattimento tra galli arrabbiati»[425].

Il punto di vista di Starlet rimane dunque sempre esterno e distaccato rispetto a questi contesti, passando quasi intoccata tra la gente, ritagliandosi uno spazio dal quale osservare gli altri o in cui allontanarsi dal reale in favore di fantasie di una vita futura diversa che divengono sempre più numerose man mano che la vita diviene più opprimente e annichilente: «Accarezzo la sabbia e aspiro droga via fumo. Penso all'amore e a tutte le cose dolci-romantiche che volano nell'aria, mi vedo in premaman fiorito, dondolante in una veranda di gusto casalingo con una pentola piena di minestrone La Valle degli Orti che borbotta e l'uncinetto in mano che costruisce pappe-mini per il pargolo in arrivo e così dondolante con la pancia ipergonfia e le tette pesanti come brik di latte Granarolo da un litro sono lì che sogno come saranno i suoi occhi quando uscirà da me e mi guarderà per la prima volta»[426].

Io e gli altri

Il contesto sociale che circonda la protagonista aumenta il senso di solitudine interiore, il quale però riesce ad essere mitigato attraverso i rapporti di amicizia; Starlet infatti, con sue amiche più intime e con personaggio dell'"Olandese" ritrova lo stesso sentimento di non appartenenza e di disagio, condividendo con loro un intrinseco malessere, creando così un senso di vicinanza, la quale però non riesce a colmare una solitudine di fondo, che rende ognuno dei personaggi un'isola e un mondo a sé stante, fondamentalmente incapace di toccare gli altri, destinato a rimanere prigioniero di un isolamento che, a momenti, diviene talmente preponderante da quasi offuscare il mondo esteriore: «Tutt'a un tratto mi sento veramente sola. Unica anima sopra atolli senza verde. Un attacco di panico angoscioso paralizza la mia mente e accelera il mio cuore. […] Vorrei

[425] *Ibid*., pag 31.
[426] *Ibid*., pag 72.

nascondermi in qualche angolo di questo stramaledetto viale. Vorrei essere in chiesa tra candele ed immagini sacre, lontana dal ritmo stonato del mondo»[427].

Nonostante tutto sembra quindi mancare l'anello finale, quel tondelliano contatto e confidenza delle reciproche ansie, lasciando le ragazze sole in un mondo personale e interiore che fa male, pregno di un dolore che trova la sua origine nella paura di non essere capite: «Tormentosamente ingabbio pensieri e voglie di ore fitte di parole-confidenza e vorrei aprire la sua porta [dell'"Olandese"] e la sua testa e poi aprire la mia per ore di conversazione spasmodiche a luna piena. È difficile parlare di cose ingabbiate faticosamente. Una sorta di infelicità ci unisce e certi sguardi rivelano angosce simili e paure sorelle, ma insormontabili omertà ci dividono e il dubbio che poi alla fine non sia così blocca ogni mia azione»[428]. Attraverso l'amicizia è dunque ancora possibile creare un ponte, avvicinarsi veramente a qualcuno e sentirsi meno soli: «abbracciandomi ancora più amica e dolce, diventando insieme madre sorella e figlia in un secondo»[429].

L'amore non trova invece lo stesso spazio e la stessa importanza, e solamente verso la fine del romanzo fa la sua comparsa tra i pensieri di Starlet come di un qualcosa di cui poter sognare; la giovane protagonista ha infatti dell'amore un'idea molto romantica, come di qualcosa di pulito, capace di portarla via dallo squallore del quotidiano, «un amore diurno, una pausa dolce dopo il buio sempre troppo sfrenato»[430]. Starlet però ha quasi paura a darsi completamente a questo amore appena sbocciato e così pulito, temendo che si trasformi, e così lei stessa, in qualcos'altro e in qualcun'altro, divenendo «come mio padre e mia madre che raccontano il loro amore finito. La passione che diventa odio, un giorno dopo l'altro e l'abitudine che uccide il sentimento. Non sopportarsi più quando un tempo non si viveva senza»[431]; meglio quindi fare affidamento sulle amicizie, quelle vere, sui rapporti in cui, almeno per il momento, sembra rimanere la possibilità di essere compresi e sentirsi veramente vicini all'Altro.

Una vita violenta

La violenza che abbiamo ritrovato, nelle sue diverse forme, all'interno dei testi di Ellis e De Lillo è la stessa che permea e che si espande all'interno del testo della Santacroce, dove però Clay

[427] *Ibid*., pagg. 65-66.
[428] *Ibid*., pagg. 96-97.
[429] *Ibid*., pag. 114.
[430] *Ibid*., pag. 104.
[431] *Ibid*., pag. 104.

diviene l'esempio della violenza dell'inserimento, del *fit in*, con Starlet e le sue amiche la Santacroce racconta l'altro lato della violenza, il lato oscuro della società e dell'emarginazione[432]. Ecco dunque che molte delle scene del libro scoprono non solo le consuete strade di Riccione, con turisti e negozi alla moda, ma anche i quartieri malfamati, abitati da spacciatori, finti maghi[433] e le classi più povere[434], luoghi all'interno dei quali si scopre la violenza non solo del crimine ma anche della povertà, in cui viene sentita quotidianamente la violenza morale ed "istituzionale" di una società che non risparmia le sue vittime, scagliandosi su di esse con giudizi e pregiudizi che non guardano alla sostanza, ma che si fermano all'apparenza, cercando di togliere a questi ogni umanità: «Il giorno sarà troppo impietoso con le nostre facce sconvolte dal trucco disfatto e la donna di chiesa avrà sguardi cattivi, troppo cattivi per noi che in fondo viviamo come le stelle in un mondo buio e lontano»[435].

Quella presentata è comunque una violenza psicologica e subliminale della società, la stessa che Starlet sente premere contro di lei, sia nel caso decida di farne parte, obbligandola alla completa sottomissione, sia che decida di restarne fuori, destinata a una vita emarginata sempre più aggressiva.

Innocenza Vs Vita

Starlet, dalla sua posizione, riflette ed osserva la società in cui vive con la consapevolezza della sospesa decisione di cosa fare della sua vita, e come i personaggi tondelliani cerca di fuggirne, ma ormai giunti alla fine del viaggio Starlet deve scegliere: il tempo di rimandare è giunto al termine, ed essa sente che l'unica scelta possibile è la strada dell'emarginazione, rifiutandosi di accettare una società vuota e insensibile, in cui l'animo viene anestetizzato dietro apparenze e

[432] A tal proposito si veda la seconda delle epigrafi iniziali al romanzo, dove la Santacroce riprende le parole di Tama Janowitz, *Una santa moderna n. 271* (in *Slaves of New York*, Crown Publisher, New York, 1986), quando descrive: «Come in convento, d'altronde, la vita non è facile…. accovacciata nei vicoli bui, a ridere o a sospirare nelle stanze d'albergo o sui sedili posteriori delle limousine, devo recitare un ruolo ogni volta diverso, senza distrazioni. Sopra di me una fetta di luna per rammentarmi il mio destino e l'acqua santa». Nel citare questo passaggio come epigrafe la Santacroce evidenzia non solo come anche i suoi testi vadano a guardare alle fasce più emarginate, ma anche come sia proprio in queste che lo spettro dei ruoli sociali e delle maschere da mantenere sia particolarmente sentito. Si noti inoltre come Tama Janowitz sia una scrittrice americana contemporanea ad Ellis, parte di quello che era stato definito il Brat Pack insieme ad Ellis e Jay McInerney; gruppo in realtà sconfessato come inesistente da Ellis stesso in alcune delle sue interviste.

[433] Cfr ad esempio Santacroce I, *Fluo. Storie di giovani a Riccione*, op cit., pag. 39.

[434] Di una di queste, Sabri, viene ad esempio detto di come viene stuprata da un amico di famiglia quando era piccola, cfr *ibid,* pag. 76, riferimenti ovviamente che rafforzano la sua idea negativa degli uomini.

[435] *Ibid*., pag. 84.

comportamenti atti a nascondere il vuoto. Con questa scelta Starlet sa che deve abbandonare anche la famiglia, della quale sente di non voler più far parte, in quanto sistema che, come la società di cui è specchio, nasconde le sue fratture e le sue frustrazioni dietro maschere di normalità, preferendo la compagnia di persone che, come lei, hanno deciso di lasciarsi alle spalle il socialmente accettato[436]. Nonostante ciò Starlet sa che anche questa situazione, benché preferibile all'altra, non la porterà alla pace interiore; essa è consapevole che anche questo stile di vita in realtà non le appartiene e non l'appaga, e che l'emarginazione non la porterà alla salvezza, ma al contrario anch'essa è una strada senza ritorno fatta di annullamento dell'Io e autodistruzione, che lascia Starlet con un senso di malinconico rimpianto: «il suo sguardo rassegnato e allucinato insieme mi ricorda storie passate di mucche prima del macello tra i gridi delle loro compagne già appese a colare sangue e saliva e i loro occhi pieni di terrore a chiedere aiuto che non voglio morire ma qualcuno ha già deciso e *vomiterai vita fino a svuotare il tuo corpo così steso nel niente e vorresti non aver regalato il tuo culo e le tue vene e ripensi a integrità mancate, a paure di regolarità troppo casalinghe con iter prestampati e tutto quanto*»[437].

La giovane protagonista riesce però a raggiungere questa consapevolezza solo davanti al cadavere dell'Olandese, il quale diviene esempio di tutte le persone che, come lui, sono caduti «nel cesso senza rumore»[438], senza che il mondo se ne accorgesse: «Un Padre nostro che sei nei cieli un minimo più ritmato per l'olandese annegato per sempre nel mio cuore e per lui finisce la corsa, si chiude il sipario così Costanzo Show coprendo tutto questo ben di Dio così kitsch in very bad style in nome di un'altra vita lasciata a terra tra il traffico caotico di anime senza scrupoli»[439].

Da qui nasce la forte critica sociale di Starlet e della scrittrice, condensata nella citazione da *Howl* (in italiano l'Urlo) di Ginsberg: «Ho visto le menti migliori della mia generazione distrutte dalla pazzia, affamate nude isteriche, trascinarsi per strade di negri all'alba in cerca di droga rabbiosa»[440].

Il testo viene così a configurarsi come un *Bildungsroman* che la Lucamante definisce un'«opera generazionale e giocata sulla trasgressione come momento di distacco da una realtà ormai

[436] Si comincia qui ad intravedere l'atmosfera in cui verranno ambientati i romanzi successivi della Santacroce della trilogia dello Spavento.

[437] Santacroe, *Fluo*, op. cit., pag. 64. Corsivo mio.

[438] *Ibid*., pag. 111.

[439] *Ibid*., pag. 111.

[440] *Ibid*, pag. 111. Questo passo è tratto dall'incipit dell'opera: «I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked, dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix, Angel-headed hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo in the machinery of night [...]»). in Ginsberg, *Howl and Other Poems*, City Lights Bookstore, 1956. In Italia, pubblicato all'interno della raccolta *Jukebox all'Idrogeno*, tradotto da Fernanda Pivano, 1965, Mondadori, Milano.

insopportabile»[441]. Rispetto ai romanzi di formazione di epoche precedenti, qui si nota però una differenza sostanziale: Starlet piuttosto che andare verso una consapevolezza positiva di sé, che l'aiuterà ad integrarsi nel mondo, crescendo trova sofferenza - soprattutto interiore -, dolore e morte che porterà, nei testi successivi alla rappresentazione di quelle che la Lucamante chiama le tematiche di destabilizzazione sociale che formano il sostrato di tutti i romanzi della Santacroce[442], e come Clay accetta con rassegnazione il vuoto interiore e la disgregazione dell'Io all'interno della massa, Starlet accetta rassegnata il dolore dell'emarginazione e della solitudine esistenziale dato dal rifiuto e dall'allontanamento, quella «solitudine che mi stringe ogni volta che il sonno si sveglia, e lo stress di girare sotto il sole tra gli sguardi ostili di chi non ne vuole sapere di anime difficili come la mia, di dover cercare un mimetismo sufficientemente nazional popolare per riuscire a sopravvivere in questa vita così tanto Festa dell'Unità»[443].

Le due strade che si presentano davanti alla giovane protagonista sembrano ricongiungersi davanti ad una ineludibile sconfitta, ad un'impossibilità di realizzazione di se stessi e di mantenimento dell'integrità dell'Io, ispirando in lei una sempre più forte nostalgia dell'infanzia ormai lasciata alle spalle: «Forse vorrei tornare indietro, lasciare tutto e vivere ancora qualche attimo di innocenza»[444], ricordando gli attimi felici del passato[445], quando c'era ancora tempo per vivere lontano dal mondo reale; ed è questa nostalgia che la spinge ancora a cercare e sperare che un giorno, da qualche parte, essa possa avverare il suo sogno più grande: «Voglio che il mio cuore batta sempre e voglio la vita addosso, il cielo sopra, la sabbia sotto e l'amore sempre tra le mani come un gelato mangiato in riva al mare in un pomeriggio di maggio quando il più bello sta per cominciare e continuare come prima, così veloce così immortale»[446].

[441] Lucamante, Stefania, *Isabella Santacroce*. op. cit., pag. 14.
[442] *Ibid*, pag. 9.
[443] Santacroce, *Fluo. Storie di giovani a Riccione*, op. cit., pag. 113.
[444] *Ibid*, pag. 53.
[445] Cfr *Ibid* pag. 92.
[446] *Ibid*, pag. 114.

CAPITOLO 4: IL CASO DEL 1996

Negli anni Novanta ritorna dunque prevalente in letteratura uno sguardo attento e vigile sulla realtà, il quale però, differentemente dal neorealismo, non è volto solamente a raccontare la realtà del quotidiano, ma assume delle sfumature più profonde e metaforiche; come afferma Covacich[447], in questi anni «l'ossessione con il reale nasconde l'angoscia per la smaterializzazione del mondo fisico. Ogni fatto sembra offrirsi da subito come soggetto di finzione, come finzionabile», e dunque come elemento da trasformare e con cui giocare e costruire, come scena teatrale o televisiva. Ciò sembra essere suffragato da quanto afferma, sempre nello stesso articolo, anche Aldo Nove, riferendosi indirettamente all'idea dell'iper realtà che perspira dalle sue narrazioni: «la mercificazione dell'esperienza umana esige la trasformazione in *fiction* della realtà. Non esiste altro che la finzione, gli argini sono saltati da almeno un decennio», contribuendo a creare una società in cui «la pubblicità produce la letteratura di massa che è la realtà» o, per meglio dire, che incorpora e fa propri i canali e la finzionabilità della realtà, creando dei racconti e romanzi che si muovono dal vero al verosimile, per arricchirsi di un estremo e di un'ironia che dilania e deforma la realtà, marcando la mano ed enfatizzando le critiche[448] e i temi già trovati, quali «il dolore, l'angoscia, il male, il negativo […] concetti che trovano nella modernità un'importanza tale da non poter essere liquidati come stato di minorità, ma trovano una lunga implicazione dell'ermeneutica del pensiero e della teoresi»[449], nonché nelle retrovie e negli spazi nascosti della vita quotidiana, divenendo categorie essenziali nella letteratura del Novecento[450], la quale comincia a riempirsi di novelli Mink.

Molti dei nuovi protagonisti sembrano infatti riprendere, vestiti ogni volta di panni diversi, il personaggio di *White Noise*, mantenendo di esso lo stato di alienazione profonda. Nei testi di questi anni gli scrittori sembrano seguire quello che la Mondello riconosce come un nuovo canone che «impone loro non una fuga dai media ma un'immersione nei media, trafugandone lingua e immagini, rispecchiandone meccanismi e regole. Traslitterando, per così dire, in un contesto letterario palinsesti televisivi, linguaggi cinematografici, ritmi musicali da CD, personaggi da

[447] Donnarumma R., Policastro G., Aviani G., (a c. di) "Ritorno alla realtà. Otto interviste a narratori italiani" *Allegoria* 57 Anno XX, terza serie, gennaio - giugno 2008.
[448] Cfr a tal riguardo anche Pezzarossa F., *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, Lexis, CLUEB, Bologna, 2000, pag. 264, Giovannini F., Tentori A., *Cuore di pulp, Antologia di racconti italiani*, Viterbo, Stampa alernativa, 1997, pagg.8-9.
[449] Ventura E., 'Il corpo, la letteratura e il male', nella rubrica Recensioni e critica del sito di critica letteraria *Ti con Zero*, http://www.ticonzero.name/.
[450] Garboli C., 'Meglio buoni che vecchi', *l'Unità*, 7 maggio 1996.

videogiochi. Mirando non a coinvolgere il lettore ma, in un processo di identificazione, a colpirlo, graffiarlo e quindi comunque catturarlo, esattamente come impone il linguaggio della pubblicità o della cinematografia di genere, si tratti dello splatter più efferato o del porno più improbabile»[451].

Per poter far ciò questi autori si avvalgono di personaggi portati all'eccesso, anormali nella loro normalità e completamente squilibrati dalle conseguenze del fit in nella società: «con le loro storie e con il loro esistere, essi divengono rappresentazioni che «contestano il sistema che è unfriendly […] pur proponendosi come falsamente friendly, orientato ai bisogni e alle esigenze dei soggetti-utenti, che in realtà esistono solo come oggetti-consumatori" unfriendly esattamente come il sistema in cui si muovono»[452], divenendo essi stessi, attraverso il loro comportamento quanto il loro linguaggio[453], strumenti di deformazione grottesca, facendosi espressione mimetica o parodica dei modelli massmediatici e della registrazione amplificata della realtà.

Se questo è vero per molti, se non quasi tutti i testi di questi anni, ancor più lo si può dire per quelli pubblicati dopo il 1996, anno particolarmente fertile per questo tipo di letteratura: in questo anno vengono pubblicati tra gli altri testi come *Gioventù cannibale. Antologia dell'orrore estremo* - nella quale fanno la comparsa una nuova generazione di giovani scrittori e di letteratura -, *Woobinda*, di Aldo Nove, con la sua popolazione di personaggi disturbati e disturbanti, *Destroy*, di Isabella Santacroce, in cui il disagio e l'autodistruzione dell'individuo emarginato vengono rivelati in tutta la loro violenza, *Fango*, di Niccolò Ammaniti, dove attraverso l'ironia e il fantastico vengono portati in scena personaggi violenti e allo stesso tempo terrificanti, e *Bastogne*, di Brizzi, in cui la gioventù cattiva e violenta trova un spazio tutto suo. Similmente in questi anni esce anche *Il poema* osceno di Otterio Ottieri, il quale, con la sua ecletticità di tematiche e stili, si potrebbe vedere come uno degli esempio significativi no solo del pastiche postmoderno, quanto anche come summa della società postmoderna italiana, in cui confluiscono problematiche politiche e socieli – con riferimenti più o meno diretti alla politica contemporanea – e personali, mostrando non solo l'influenza tra sfera pubblcia e privata, ma come la sfera personale divenga pubblica, così come accennato precedentemente. Nello stesso anno in America esce *Fight Club*, di Chuck Palahniuk, in cui la violenza e il pensiero critico dell'autore trovano voce nella malattia mentale e in una spirale di violenza che trova eco in tutti gli ambiti sociali. Tutti questi testi in qualche modo sembrano essere collegati tra loro da un filo rosso, rosso come il sangue e la violenza di cui si

[451] Mondello, Elisabetta, *La narrativa italiana degli anni novanta*, Meltemi, Roma, 2004, pag. 15.
[452] *Ibid,* pag. 19-20.
[453] Cfr Mondello, *La narrativa italiana degli anni novanta*, op. cit, pag. 18.

impregnano, per mostrare, attraverso la ferocia della scrittura, la violenza della società e le estreme conseguenze dell'alienazione data da essa. In queste pagine trova spazio e voce la brutalità del sistema, la quale si rivolge indifferente contro chiunque ~~e~~ qualsiasi sia la direzione presa, che sia il soccombere alla coercizione sociale o che sia l'emarginazione, trova il suo finale nell'annientamento l'individuo, privandolo della sua componente fondamentale: la sua umanità. Tutti questi personaggi, chi un modo chi in un altro, sono infatti frammentati, deumanizzati, desensibilizzati nei confronti dell'Altro come di sé stessi, indifferenti alla vita come alla morte, sordi al dolore di chi diviene vittima delle cose.

Dove però con *Destroy* si rimane nell'ambito della violenza sugli emarginati, *Woodbinda*, *Fight Club*, *Fango* e *Antologia Cannibale*, sono tutti esempi della violenza di chi soccombe, novelli Bateman ancora più alienati perché completamente inconsapevoli del loro stato, e se in quasi tutti i testi menzionati fa la ua comparsa tra le righe la malattia mentale, latente e discernibile solo guardando nella profondità del personaggio; *Fight Club* l frammentazione trova forma nella malattia mentale acclamata e dà il via e adito all'intero racconto, prendendo la forma di violenza sia interna che esterna al protagonista, facendosi emblema di una società distorta e distopica, chiusa su sé stessa come una telecamera a circuito chiuso.

1996, *GIOVENTÙ CANNIBALE*, A C. DI DANIELE BROLLI

"Eccoli, finalmente sono arrivati", è con queste parole che Nanni Balestrini apre l'articolo su *Tabard* dedicato alla gioventù cannibale e ai *narrative invaders*, ovvero a quei giovani scrittori che, alcuni esordienti in questa felice antologia, portano una ventata di cambiamento, seppur di breve durata, nella letteratura italiana, sovvertendo canoni, gusti e stile letterario. Il primo cambiamento importante che essi portano riguarda il mondo dell'editoria e del panorama letterario, portando un'antologia di racconti brevi a soppiantare la forma romanzo nelle vendite, riaffermandosi come genere letterario letto e apprezzato da molti. Tale successo può essere spiegato anche in relazione alle peculiarità della società consumistica, essa infatti, come abbiamo già visto, è caratterizzata, così come ha spiegato Bauman, da una frammentazione dell'esistenza in *snapshot*, in episodi singoli e distaccati l'uno dall'altro[454]; questa frammentazione dell'esistenza rispecchia e viene rispecchiata da questi racconti, i quali, tutti *in medias res*, somigliano a frammenti, di vita o di narrazione, chiusi in singoli episodi, distaccati l'uno dall'altro, costituendo un nucleo chiuso e a se stante anche all'interno delle stesse vite dei protagonisti: al termine di ogni racconto infatti non esiste nessun seguito, non esiste alcun "poi" aperto nell'immaginario del lettore.

Quello di *Gioventù Cannibale*[455] è comunque un successo che porta con sé con un carico di opinioni e di agitati dibattiti, la critica si trova infatti nettamente divisa in due, tra chi li ama e chi li odia, tra chi li riconosce come il vento del cambiamento che la letteratura stava aspettando, e chi li reputa spazzatura che, come fu per *American Psycho*, non vale nemmeno la pena di leggere, considerandoli pagine scritte senza alcuno stile e alcun talento, piene solo di violenza e di splatter, insomma, null'altro che una brutta copia del pulp[456] americano. Il genere pulp, benché non nuovo all'interno del panorama letterario italiano, è nuovo ad una certa editoria, essendo finora rimasto chiuso nella cerchia dell'editoria minore. Con i *Giovani Cannibali* tutto ciò cambia, questo testo apre infatti le porte della Letteratura con la "L maiuscola" non solo al genere *pulp*, ma anche ad

[454] «It seems that anthologies / in a postmodern age which favours the fragmentation inherent in the mosaic constellation of heterogeneous short stories / have taken the place of writers / intellectual […], functioning as model or scouts and promoting emerging authors», in Ania Gillian, Caesar Ann Hallamore, *Trends of contemporary Italian Narrative, 1980-2007*, Cambridge Scholars Publishing, 2007, Newcastle, pag. 125.

[455] Brolli (ed), *Gioventù cannibale*, Mondadori, Milano, 1996.

[456] «In prima approssimazione consideriamo pulp quella produzione letteraria, visiva, etc, che oggi utilizza o recicla materiali "bassi", popolari, legati ai generi (o "fumettari" o "di appendice": trame forti, psicologie elementari, sangue a profusione), però con una consapevolezza o con un'ironia che permettono di uscire dalla inerte serialità del genere». Cartmell D., 'Avanguardie e consumo, standardizzazione e trasgressione, linguaggio della pubblicità e ricerca', in *Pulp fiction, Consuming culture across the literature/media divide*, Londra, Chicago, Pluto Press 1996.

altri generi finora considerati minori e non tipicamente italiani. Parte della critica non ha mai ritenuto i romanzi e i tentativi di scrittura *pulp* italiani alla stregua del Pulp americano, vedendo nelle differenze tra le due produzioni una disparità di qualità e di stile, chiaramente sfavorevole ai primi, per i quali viene riservata l'etichetta, dispregiativa, di 'spaghetti splatter', nella quale si racchiude tutto il disprezzo di chi li trova semplicemente non credibili, troppo sempliciotti ed estremi per riuscire ad essere convincenti[457].

Ironicamente è proprio su queste differenze che si batte la critica a favore, la quale vede nella loro esasperazione e nella loro allegoria e superficialità, tutta la critica e la condanna che si vuole rivolgere alla società consumistica contemporanea, accusandola in questo modo di aver ridotto tutto solamente a superficie piatta e "lavabile"[458]. In linea con ciò ecco dunque i testi presentarsi come mera superficie e, come scrive Pezzarossa, «abbandonati concetti un tempo pregnanti, quali l'intreccio, lo stile individuale, l'esemplarità dei valori rappresentati, il testo […] ha finito per rinunciare *in primis* all'aspetto demiurgico, per proporre i termini brevi di esperienze e sensazioni che coinvolgono il soggetto lungo il presente, il solo frammento temporale del quale può aver piena coscienza, entro un invalicabile appiattimento cronologico che rende impercorribili le altre direzioni: il futuro riconoscibile e angoscioso, il passato e la sua lunga tradizione assolutamente confusa, ammasso di ciarpame seducente nelle sue proposte incoerenti, di soggetti affascinati da riutilizzare per spezzoni isolati, a disposizione di strategie di rappresentazione che li dislocano e travestono fuori del significato originario, oltre un preciso interesse di recupero metodico per una riscrittura del presente»[459].

Gioventù cannibale non è comunque né la prima né l'ultima antologia del decennio, altre infatti l'hanno preceduta, pubblicate a seguito dei progetti che seguono la strada indicata da Tondelli con il Progetto Under 21 e Under 25[460]; *Giovani Cannibali* ad esempio nasce dal laboratorio-

[457]Tale definizione proviene da una semplicistica comparazione tra il pulp americano e il pulp italiano, i quali, a ragion delle differenze culturali e storiche, mostrano notevoli differenze. Nel pulp ameicano infatti si nota da un lato un moderato uso dell'ironia in favore di una più spiccata tendenza splatter e di violenza che si rapporta nella maggior parte dei casi verso l'Altro, dove invece nel pulp italiano, nettametne più ironico anche nelle scene volutamente splatter – rese surreali proprio dalla loro estremizzazione -, la violenza si rivolge prevalentemente su se stessi, fatte ovviamente le dovute eccezioni, come ad esempio nel racconto *Seratina*.

[458] Cfr anche Mondello Elisabetta, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Novanta*, Il Saggiatore, Milano 2007, pagg. 9-10.

[459] Pezzarossa, *C'era una volta il pulp.* op. cit., pag. 31.

[460] Sull'onda del Gruppo 63, da cui discende poi la prima esperienza del Progetto *Under 25,* uscirono infatti testi quali *Giovani Blues*, *Belli & Perversi*, *Papergag*. Nel 1996 Balestrini e Brolli lo ripropongono con il titolo di *naRrative invaders*. Molti sono i Laboratori che vengono proposti, sulla scia degli esperimenti tondelliani e del successo di Ricercare, successivamente.

manifestazione *Ricercare*, tenutosi a Ravenna nel 1993, a seguito del quale, come raccontano Balestrini e Brolli, comincia ad essere avvertito un nuovo spirito e un nuovo modo di raccontare la vita e il mondo. Quello che accomuna tutti questi racconti è un senso accentuato dell'indebolimento del soggetto, la crisi dei fondamenti storico culturali e sociali e l'uso di uno sperimentalismo che riprende il *pastiche* informativo e culturale postmoderno, il cui spirito è stato racchiuso e sintetizzato da Brolli e Balestrini nel titolo; con il termine cannibali si vuole infatti rappresentare l'idea del cannibalismo culturale perpetrato da questi giovani autori che divorano, cannibalizzano e fanno propri elementi sincretici e disparati.

Caratteristiche stilistiche

Molto inchiostro è stato versato per parlare, descrivere e criticare i racconti di questa antologia, soffermandosi in particolar modo sullo stile[461]; La Porta ad esempio parla di una permalosa insofferenza per etichette generazionali, di un gusto della catalogazione che si accompagna ad una indifferenza alla profondità e alle descrizioni minuziose delle superfici, il tutto unito ad un arroccamento di un Io sempre più debole, e, su tutto, «un'attrazione per la Realtà e per l'Altro, per la Vita Quotidiana e la Gente Comune ma incapacità a rappresentarla»[462], in quanto, fondamentalmente incapaci di immaginazione[463].

La definizione di La Porta centra pienamente il bersaglio, uno dei tratti più evidenti di questi racconti è infatti proprio una «direzione rigorosamente orizzontale, lungo un asse che schiaccia differenze temporali e spaziali, azzera asperità, gerarchie, valori»[464] in favore di una bidimensionalità piatta, fatta di gente comune, che utilizza un linguaggio semplice e colloquiale. Questo stilema non è nuovo, quello che è nuovo è invece il *pastiche* linguistico di frasi sgrammaticate unite a ripetizioni e a un uso completamente stravolto della punteggiatura[465] che unisce gergalismi con utilizzo di marche, nomi, metonimie e ripetizioni. Ancor più che in *American Psycho* in questi racconti le marche e gli oggetti divengono proprietari di un nuovo significato, il quale li trasforma in simboli astratti, enfatizzando quello che Pezzarossa chiama "il feticismo degli oggetti", attraverso il quale il «discorso viene progressivamente a coincidere con l'astrazione

[461] Cfr a tal proposito anche Pezzarossa, *C'era una volta il pulp.* op. cit., pag. 10.
[462] La Porta Filippo, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, 2003, pagg. 9-10
[463] *Ibid*. pag. 261.
[464] Sinibaldi M., *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Donzelli editore, Roma, 1997, pag. 22.
[465] Cfr a tal proposito anche Pezzarossa, *C'era una volta il pulp.* op. cit.

geroglifica di marchi, astraendoli da ogni funzione della realtà e proiettandoli in vacuo eterno presente»[466]. Questo universo di dominio assoluto delle merci penetra ogni livello dell'esperienza umana e trasforma l'esistenza stessa, inglobando ogni aspetto della realtà esteriore e riproponendosi come referente assoluto delle tematiche rappresentate e nella stilizzazione del linguaggio[467] con il quale i giovani narratori tentano di raccontare la realtà quotidiana, senza filtri letterari, mostrando l'appiattimento e il basso livello culturale delle masse, formatosi quasi esclusivamente sulla televisione e i nuovi mass media, strumenti che hanno tolto ogni attività di pensiero indipendente, tramutando gli individui in una sorta di novelli Mink.

In linea con la semplicità e la quotidianità dell'esistenza, tutti i racconti trovano luogo negli spazi tipici della vita, quali la casa e la città, e nella fattispecie i centri commerciali o le strade cittadine; è infatti nello spazio urbano che viene sentita in primo luogo l'appartenenza[468] delle nuove generazioni, essendo la città generalmente legata all'infanzia dei ricordi e del vissuto. Questo legame viene sentito fortemente dai vari personaggi, i quali cercano e trovano nelle strade radici e senso di appartenenza, al contempo riportando a luoghi e pensieri lontani, narrati con una nostalgia che lascia trapelare il rimpianto per il tempo dell'innocenza, così come sembra accadere al protagonista di *Giornata di Paga in via Ferretti,* racconto in cui più si esprime questo legame tra la città e la vita, mentre ripercorre gli stessi vicoli e lo stesso quartiere. La città, e in special modo il quartiere in cui si è cresciuti, è infatti il luogo formativo e la prima scena sociale vissuta, alla quale si rimane quindi doppiamente legati, sia come ricordo caro che come base di prima formazione[469]. La città diviene scenografia di narrazioni che, simili a scene di un film, aprono come uno spaccato di vita alle confessioni o ai ricordi e narrazioni di gente all'apparenza normale, ma che in realtà nasconde un sostrato di alienazione e di comportamenti disturbati, scoprendo così i segreti celati nelle notti e dietro le mura domestiche, ma soprattutto trasformando questi personaggi in un possibile Ognuno.

[466] Pezzarossa, *C'era una volta il pulp.,* op. cit.pag. 74.
[467] *Ibid*, pagg. 37, 38, 41.
[468] Come scrive Amendola, «Nella crisi istituzionale dello Stato-nazione e in quella teoretica del concetto di società, la città assume una centralità assoluta. La vecchia affermazione secondo cui la città rende la società visibile torna d'attualità e va riformulata nel senso che la città tende a rappresentare per gli individui la società, ponendosi come il precipitato della mobilità, dei flussi, del network», Amendola Giandomenico, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2003, pag. XVIII.
[469] Cfr a tal proposito Amendola, *La citta postmoderna,* op. cit., pag. 56 e Bauman, 'From Pilgrim to Tourist – or, a short history of identity', in S. Hall, P. Gay (eds) *Question of Cultural identity*, Sage, Londra, 1996, pagg. 18-36.

Filo rosso che unisce questi racconti, a prima lettura molto diversi tra loro, è la violenza fine a sé stessa perpetrata dalla e nella civiltà contemporanea che traspira e che attraversa le pagine e le vite dei diversi personaggi, i quali accompagnano il lettore in un viaggio attraverso quello che sembra essere un decalogo dell'orrore moderno[470]. Questa gratuità, bersaglio di moltissima critica, non è però vana e superflua come potrebbe sembrare ad una prima analisi, guardando più a fondo infatti ci si accorge che essa riveste un'importante funzione di critica sociale. Un accenno a questa valenza viene dato da Brolli stesso nell'introduzione all'opera: «che cosa succede quando il male si rivela come scaturito dall'essenza, dalla completa mancanza di determinazione, originato da individui senza desideri né coscienza che cominciano a scorrazzare in lungo e in largo per il globo producendo dolore e morte? Possiamo chiamarli zombi, corpi senz'anima, serial killer, omicidi di massa, oppure semplicemente il prodotto di "nuovi scenari sociali"»[471], così normali da riuscire a nascondersi dietro chiunque. Quello che più inquieta in questi sfondi apocalittici nella loro cattiveria, non è tuttavia tanto il linguaggio o la violenza descritta in minuzia di particolari con toni splatter o tipicamente pulp, o chi commette questi atti, quanto il fatto che ciò che è raccontato viene presentato con un'annichilente tranquillità, oppure con la leggerezza di un passatempo divertente e macabramente esilarante, come se non ci fosse nulla di strano nell'uccidere o nel veder uccidere, facendo sì che, come scrive Brolli stesso, in questo racconti il male non viene sconfitto e la norma non viene ristabilita, ma quella che rimane è la norma dell'orrore disordinato e della violenza gratuita, senza alcuna funzione consolatoria o di stabilizzazione di norma sociale da parte della scrittura.

Su questi aspetti la critica si è spesso soffermata, ma senza riuscire, a mio parere, a vedere la cinica disapprovazione che questa particolarità lascia trapelare. Molta della critica infatti, soprattutto quella contro i cannibali, ha visto in ciò il fallimento dell'esperimento *pulp* italiano, leggendolo come un'incapacità di riuscire a trovare quei toni tragici e profondi che caratterizzano il *pulp* americano[472]. Nei testi italiani si trovano infatti stilemi particolari, quali una vena profondamente umoristica unita a dei toni cronachistici che invece di riportare al surrealismo nelle sue forme più conosciute, cerca di ricostruire una verosimiglianza col reale, il quale, come sottolineato da Brolli, supera talvolta la finzione letteraria, riportando così al verosimile la

[470] Severino Cesari similmente definisce la letteratura dell'eccesso dei giovani cannibali un catalogo della modernità e dei suoi vizi e peccati.
[471] Brolli, *Gioventù cannibale. Antologia dell'estremo*, op. cit., introduzione.
[472] Si prenda ad esempio l'opera di Bukowski, nella quale dietro l'elemento surreale si trova comunque una vena tragica che poco spazio lascia se non ad un amaro sorriso.

caratterizzazione psicologica ed emotiva, praticamente inesistente, dei personaggi, riflessa nella piattezza e nella superficialità dei racconti.

Questi personaggi sono ormai lontani dai personaggi uomo a cui ci aveva abituato la grande letteratura dell'inizio secolo, essi si muovono su una desolante piattezza prospettica, in un «narrare schiacciato sul frammento episodico che mette in scena personaggi vuoti di tensioni psicologiche» che mantengono comunque, anche se nascoste, le caratteristiche «delle ricerche psicoanalitiche, a cominciare dal monologo interiore, dallo *stream of consciousness*, dal divagare incontrollato dei bagliori interni»[473]. Queste però non sono più le pagine delle riflessioni di *Ulysses*, le loro coscienze sono ormai svuotate e appiattite, e con loro, anche la letteratura ha cambiato la sua forma; come sottolinea Gianluca Simonetti, «la narrativa cannibale ha un bello scagliarsi contro il totalitarismo della società dei consumi e delle sottocultura televisiva; resta il fatto che proprio in concomitanza di quella stagione letteraria è possibile avvertire sulla scena del romanzo una resa diffusa e commossa al primato spettacolare delle immagini, alla dose superiore di energia emotiva e di piacere, in senso superficiale, che i media sono in grado di spacciare; alla loro capacità di svilupparsi in orizzontale, in superficie, rinunciando, in nome di un guadagno di libertà e di accelerazione, alla zavorra della profondità»[474].

La letteratura, come i personaggi, è parte del mondo cannibale, divorando e facendo propria la società stessa che vuole criticare, facendosi ironica e screditante portavoce interna di una società che non ha tempo e voglia di guardare alla profondità, che è legata alla velocità, alle sensazioni estreme ed eruttanti improvvisamente dalla pagina come dalla vita, del tutto simile ad un film d'azione in cui tutto avviene rapidamente, con forti scarti d'immagine come di fatti, legata non più alla parola quanto al sentire.

Il vero orrore in questi testi risiede, a mio avviso, proprio qui, in questo erroneo e disfunzionale sentire, nella mancanza di empatia o di emozionalità dei personaggi, i quali sembrano non sorprendersi più di nulla[475], tanto da potersi permettere di giocare sull'orrore e sul sangue, di dire e fare qualsiasi cosa senza nessun rimpianto, lacrima, o benché minimo pensiero e ricordo. Ecco dunque che nel testo accanto a racconti volutamente *splatter* ed irriverenti come *Cappuccetto Splatter*, ci siano altri racconti in cui la cattiveria, la violenza e l'alienazione si nascondono sotto

[473] Pezzarossa F, *C'era una volta il pulp.* op. cit., pag. 32.

[474] Donnarumma, 'I nuovi assetti della narrativa italiana' op. cit.

[475] Unica eccezione sembra essere quella del racconto de 'Il rumore', in cui l'emozionalità, benché rimanga come cicatrice emotiva all'interno del protagonista, viene comunque legata all'infanzia, momento vero e pieno dell'Essere.

l'apparenza della normalità, dietro le vesti del consueto, di una giornata o di una serata come tante altre.

Una serata come tante

Questo è esattamente quello che accade in *Seratina*, dove si racconta di una serata qualsiasi di due giovani ragazzi appartenenti alla classe borghese, Emanuele ed Aldo, appartenenti ad un mondo che, come per Clay, non li salva dal consumismo, dalla noia e dal nulla della vita, ma che al contrario aggiunge al loro "aver tutto" l'idea del potere e dell'illimitatezza delle possibilità, allontanando di fatto ancor più ogni senso di responsabilità. La loro vita, piena in apparenza, cme quella di Clay o Julian, è in realtà vuota, priva delle strutture fondamentali, di una famiglia o di ogni direttiva morale, votata all'esaltazione del momento e della superficie, ma dove però con Emanuele si ha un'accettazione passiva dello *status quo* che comunque sottende ad una resistenza alla totale all'oggettivizzazione, è attraverso il personaggio di Aldo che viene rappresentata la resa totale all'oggetto e al vuoto, dietro il suo cappotto di cammello e la macchina di grande cilindrata, si nasconde infatti un individuo fondamentalmente vuoto e disturbato: «nell'insieme Aldo era una persona accettabile, ma se lo si scomponeva in ogni suo gesto, pensiero, azione erano detestabile, volgari e malsani. Lo vide per quello che era, la sintesi di tante parti orrende, una persona sommariamente orrenda. Ma Aldo andava avanti lo stesso»[476], perché egli rappresenta la società nella parte più malsana e alienata, l'esempio lampante di quello che Simonetti intende quando afferma che «il rifiuto della psicologia lascia campo libero all'umorismo o alla farsa; l'anima si scopre vuota, non senza una certa euforia – lo spazio cavo che ne risulta si riempie di storie, oggetti e relazioni»[477]: egli è infatti una farsa di per sé, un essere vuoto, fatto solamente di se stesso e dei frammenti d'esperienza di cui va costantemente alla ricerca, sempre in velocità, senza essere mai soddisfatto, senza averne mai abbastanza, senza voler mai far finire la sua "seratina".
Contrariamente ad Aldo Emanuele invece non ha ancora del tutto perduto la sua anima, un accenno di essa brilla nella notte del nulla: similmente a Clay e a Starlet, egli riesce ancora a sentire in sé un barlume di essere e soprattutto un senso delle conseguenze e della sensatezza delle azioni, così come dei legami con la realtà e con i sentimenti, tanto da riuscire a rendersi conto della sua situazione esistenziale e della coercizione sociale, «Emanuele si fissò a guardare la

[476] Ammaniti N, Brancaccio F, 'Seratina', in Brolli, (a. c di), *Gioventù cannibale*, op. cit., pag 11.
[477] Simonetti*, I nuovi aspetti della letteratura italiana* op. cit., pag. 42.

luna enorme oltre il muro. Era stanco. Stanco di perdere tempo. Stanco di non riuscire più a studiare. Stanco di non riuscire a concentrarsi. Improvvisamente ebbe la sensazione di essere un criceto salito per sbaglio sulla ruota e costretto a girare per sempre. La gente crede che i criceti si divertano. Non è vero. I criceti sulla ruota ci salgono per sbaglio e ci mettono un sacco di tempo a capire che se la smettono si correre la ruota si ferma e possono scendere»[478].

Emanuele sa che questa ruota non è composta solamente dalla società lontana e fredda, ma che di questa fanno parte anche i suoi familiari, la sua fidanzata, tutti coloro che lo spingono a diventare o a fare qualcosa, a fargli prendere il posto riservato per lui dall'interno della società. L'ansia generata a questa situazione è quello che lo porta, come fu per i personaggi tondelliani e per Starlet, a sognare di ricominciare. I suoi sogni sono però di breve durata e si scontrano fatalmente con la realtà di evasione di Aldo, al quale nulla interessa perché tutto deve essere preso e vissuto solamente finché dura l'interesse, per poi essere gettato, ormai privo di valore, una volta passato il momento, senza alcuna responsabilità o conseguenza. In lui si esplica perfettamente la conseguenza della distruzione del legame causa-effetto a cui fa riferimento Bauman, a cui si lega, come in un pericoloso effetto domino, il collasso di ogni altra legge o regola etica. Si veda ad esempio il comportamento di Aldo con il ragazzo travestito da donna: in questo caso a prendere del tutto il sopravvento è l'alienazione e la violenza vissuta come gioco, come se uccidere qualcuno non sia un'azione riprovevole ma al contrario cosa legittima se si ritiene giusto, anche se i motivi sono a dir poco futili[479]; anche in questo caso, dietro le parole e il "gioco" di Aldo, la televisione e i quiz televisivi, *format* molto popolari negli anni 90, tornano a fare capolino dietro la sua follia, la quale viene ulteriormente rafforzata nella sua contrapposizione ai pensieri e alle azioni del protagonista, il quale sembra essere l'unico in possesso ancora del senso della realtà, ormai invisibile al suo amico, perso nell'irrealtà dell'iper realtà.

L'idea dell'infinità delle possibilità non è comunque tipica solamente di Aldo, ma viene presentata come un qualcosa che, in diversi termini, appartiene a tutti personaggi; si guardi ad esempio la giovane ragazza che li accompagna: anch'essa inebriata dalla televisione e dal senso di "possibilità", si lascia trasportare dal tutto, libera dalla catena di causa effetto, incapace di guardare a ciò che la circonda se non come un oggetto da poter avere e soprattutto con cui poter giocare, come il piccolo canguro - vittima ultima della cattiveria e della loro indifferenza – o

[478] Ammaniti N, Brancaccio F, 'Seratina', in Brolli, (a. c di), *Gioventù cannibale*, op. cit., pag, 15.

[479] La mancanza del senso di responsabilità e di valore della vita si esemplifica chiaramente nell'episodio dell'uccisione del canguro: dove infatti in Emanuele c'è la paura e il senso di colpa davanti ad una vita strappata, per Aldo non è altro che la prova di forza, la vittoria del più forte davanti all'ostacolo, un *mors tu vita mea* che in una metafora al contrario prende le forme vere della possibilità di morte del protagonista per le mani dell'animale.

addirittura se stessa, o per meglio dire il suo corpo, da poter regalare in cambio di una serata diversa, come mero oggetto slegato dal Sé. Nodo fondamentale di questo racconto è proprio l'indifferenza con cui i personaggi passano attraverso diverse avventure, senza che esse lascino un qualche segno all'interno delle loro coscienze, rendendoli capaci di andare finalmente a dormire un sonno imperturbato da ogni remora o rimorso.

L'amore al tempo della TV

La totale mancanza del senso di causa-effetto e di responsabilità delle proprie azioni è al centro de *Il mondo dell'amore*, racconto di Aldo Nove in cui si comincia già ad intravedere una delle tematiche fondamentali dei futuri racconti dello scrittore, ovvero l'alienazione ultima davanti alla televisione[480]. In questo racconto troviamo ad esempio due giovani adolescenti, novelli e molto più disastrati Mink, i quali sembrano aver perduto completamente il senso della realtà, vivendo le loro giornate scandite da *Ok il prezzo è giusto*[481], il cui *jingle* diventa una sorta di mantra che scandisce l'intera narrazione. Questo artificio stilistico riporta costantemente l'attenzione del lettore alla televisione e all'importante ruolo che essa ha cominciato ad assumere nella vita quotidiana, mostrando chiaramente come la sua realtà si sia sovrapposta alla realtà fattuale trasformando tutto in un quiz televisivo, distaccando, in uno stato di derealizzazione, l'individuo e il mondo circostante, fino a non riuscire più a percepire le conseguenze di nessuna azione, inclusa l'automutilazione: un pomeriggio i due protagonisti, comprando per errore una videocassetta documentario sulle operazioni per il cambio del sesso, spinti dalla curiosità ma soprattutto dalla noia che pervade e ricopre il vuoto della loro esistenza, decidono di provare a mutilarsi i genitali per provare cosa si sente, «per ridere un po' la sera»[482], senza pensare in primo luogo alla irreversibilità della cosa e alle conseguenze mortali che il loro atto porta seco.

Anche in questo caso l'elemento di disturbo di tutto il racconto, oltre l'incoerenza e l'insensatezza del gesto, è il senso di derealizzazione vissuto dai due ragazzi, persi in un stato d'incoscienza quasi totale, incapaci di comprendere la realtà che li circonda, tanto da vivere il tutto, compresa la loro

[480] Un esempio di questo è l'apertura del racconto: «Mi chiamo Michele e sono un uomo dell'ariete», apertura che diventerà tipica di quasi tutti i racconti de *Woobinda* e poi *Superwoobinda.*

[481] Interessante notare che questo programma possa essere preso esattamente come simbolo del consumismo e del ruolo che stava assumendo in questi anni. All'interno del programma infatti per vincere bastava indovinare il prezzo degli oggetti presentati. Questo intento viene anche sottolineato dal fatto che molti dei paragrafi si aprono con l'elenco delle merci comprate con i relativi prezzi.

[482] Nove, 'Il mondo dell'amore', in *Gioventù cannibale*, op. cit., pag. 60.

morte, con un'assoluta tranquillità e mancanza di risposta emotiva, come se oltre alla coscienza della realtà essi abbiano perso anche ogni contatto con il proprio corpo: durante la narrazione infatti degli ultimi attimi della loro vita i protagonisti, benché vedano il sangue e sentano pian piano venir loro mancare le forze, sembrano non rendersi conto della loro morte, incapaci di viverla come propria e come definitiva, filtrandola attraverso il "come se" della finzione iper reale: «Era come se morivo». In questo senso sembra quasi che con Aldo Nove il personaggio di Mink torni nella scena letteraria normalizzato e senza possibilità di redenzione, in cui la televisione, come in un circuito chiuso e vizioso, riecheggia fino alla fine con le ultime parole del protagonista prima di morire, quando «nella mia testa c'era tanta confusione […] come se intorno a me c'era molta gente. Come quando Iva Zanicchi entra….»[483], per l'ultima puntata.

Questa totale mancanza di consapevolezza riporta ad un tema particolarmente caro ad Aldo Nove, ovvero il grado d'alienazione causato dalla televisione, attraverso cui tutto sembra essere filtrato, creando un senso di fondamentale distacco che rende l'individuo completamente atonico e asettico a qualsiasi avvenimento, portandolo in uno stato di psicopatia antisociale, trasformandolo definitivamente in quello che Bauman definisce l'*homo consumens*[484].

Ti prendo e ti butto via

La gratuità della violenza e della morte, vista come qualcosa d'irrilevante o ancor peggio come qualcosa di consueto e necessario per eliminare qualsiasi elemento di disturbo od ostacolo che si ponga tra l'oggetto di cui ci si voglia impossessare o quello che si senta al momento, diviene filo conduttore e traccia principale del racconto *Diario in estate*, i cui protagonisti sono due giovani adolescenti di 17 anni, i quali provengono da due mondi completamene opposti; all'inizio di questo racconto l'amore e la dolcezza sembrano essere l'elemento cardine, nulla però può essere più sbagliato: come in un buon film d'azione arriva infatti proprio sul finale il colpo di scena, l'elemento inaspettato, l'omicidio, gratuito, della ragazza da parte del giovane protagonista.
Anche in questo testo non poteva mancare il riferimento al mondo immaginifico televisivo e pubblicitario, espresso a chiare lettere dal ragazzo quando afferma che «Mi piace la pubblicità…ci

[483] Nove, 'Il mondo dell'amore', in *Gioventù cannibale,* op. cit., pag. 62. Da notare in questo passaggio l'uso incorretto del passato al posto del congiuntivo. Questa nota sgrammaticata sottolinea ed enfatizza il colloquiale del parlato.
[484] Bauman Z, *Homo consumens. Lo sciame inquieto dei consumatori e la miseria degli esclusi*, Centro Studi Erikson, Milano, 2007.

credo nella pubblicità e nel mondo di sogno che promette. Solo lì si possono vedere casalinghe con fisici da fotomodelle, invece di chiattone baffute, sempre disperate per il figlio tossico o anche i contadini lindi e sorridenti, felicissimi di rompersi il culo nei campi»[485]. È proprio in questo sogno e in questa fede nella realtà della pubblicità che si nasconde il seme dell'alienazione e del distaccamento dalla realtà che poi porta, senza nessun avviso, all'esplosione della violenza nel momento in cui viene a conoscenza della decisione della ragazza di rompere la loro relazione, rendendosi colpevole di avere distrutto il sogno, di averlo ferito, colpa per la quale l'unica punizione possibile sembra essere la morte. In questo racconto la repentinità del gesto, unita alla sua gratuità e alla tranquillità con cui viene perpetrata lascia sgomento il lettore, preso alla sprovvista sia dalla velocità dell'avvenimento che dalla assoluta mancanza di alcun rimorso o senso di partecipazione del protagonista, se non nel descrivere la ferocia dell'atto e il fastidio sentito davanti al corpo e al sangue di cui si deve sbarazzare, ma senza dare alcuna spiegazione ulteriore del proprio gesto, e soprattutto senza alcun riferimento al dopo. Di nuovo ci si trova di fronte ad un personaggio che ha perso completamente la sua umanità, per il quale la violenza viene giustificata come mezzo di eliminazione di un un'emozione avversa o di quello che viene avertito come un problema, o un qualcosa di dannoso, senza alcun riconoscimento del valore della vita altrui; questa è la stessa violenza che si può ritrovare come filo rosso negli altri testi, dove diviene evidente e viene costantemente sottolineato come l'alienazione e altri disturbi siano parte di una "nuova normalità".

Balla con me

I racconti di cui si è parlato finora esplorano nelle loro pagine una violenza ormai intrinseca della vita quotidiana, che esplode e si riversa in diverse forme e intensità, lasciando l'individuo completamente indifeso e solo, vittima di una metaforica violenza che uccide l'uomo. È proprio in questa accezione che va letto il racconto *Treccine bionde,* racconto in cui l'autore, attraverso la figura della ragazza, riesce a riassumere l'immagine della morte dell'Essere in favore dell'uomo oggetto: treccine bionde «era morta ma continuava a ballare, trascinata dal ritmo generale»[486], divenendo immagine dell'individuo ormai privato della propria essenza e quindi

[485] Governo Massimiliano, 'Diario in estate', in *Gioventù canniable*, op. cit., pag. 85.
[486] Curtoni Matteo, 'Treccine bionde', in *Gioventù cannibale,* op. cit., pag. 99.

fondamentalmente deceduto, senza che ciò crei nessun cambiamento nella danza sfrenata della vita consumistica, senza che nessuno se ne accorga.

Similmente metaforica è la figura del ragazzo protagonista, immagine dello scrittore che cerca, davanti alla consapevolezza della macabra fine della ragazza, di lanciare un messaggio in modo da porre fine a questa messinscena e soprattutto risvegliare le coscienze sopite, cercando di trovare, nascosto tra la folla, l'assassino, figura ancor più importante e funzionale all'elaborazione del messaggio in quanto immagine della società stessa, la quale continua ad uccidere senza che nessuno se ne accorga, con cinismo e noncuranza. Enigmatico e nello stesso tempo essenziale il breve scambio di battute tra il ragazzo e l'assassino, parole nelle quali nulla viene esplicitamente detto ma che sottintendono la consapevolezza della morte dell'essere, quella presa di coscienza che d'improvviso assale il protagonista e che lo porta alle lacrime, versate non solo per lei, ma anche per lui stesso, finalmente consapevole che anch'egli, in fondo, non è altro che un altro corpo morto che continua a ballare sorretto e trascinato dal ritmo generale. In questa luce la ricerca da parte dell'assassinio di nuove vittime non ha nulla di macabro o di inusuale, mostrando l'inevitabilità e la casualità della morte dell'Io all'interno della società contemporanea.

Incontri sulla strada

La stessa indifferenza e mancanza di empatia viene raccontata in modo molto più ironico in *Diamonds are not forever*, dove, nascosto sotto il sorriso cinico dell'autore, si ritrova tutta la tragicità della società contemporanea nelle sue diverse sfaccettature. In questo racconto si intersecano infatti diverse storie e diversi personaggi, mostrando come le vite, come nell'autostrada di *Less than Zero*, convergano senza mai incontrarsi o sfiorarsi, tanto da permettere che il corpo del ragazzo suicida non venga visto dal Padre, il quale addirittura crede che esso appartenga ad un cane, ovvero un qualcosa senza alcuna importanza. Questa noncuranza sembra essere la stessa che contraddistingue anche i rapporti familiari: in questo racconto troviamo infatti una famiglia completamente disarticolata, in cui i due genitori trovano un senso di unione solamente attraverso il sesso, unico mezzo tramite il quale sembra riescano a trovare un'apparenza di armonia altrimenti improbabile, così com'è sottolineato dal gioco di parole dell'autore stesso: «Sfollarono il Bambino dall'auto e fecero l'amore, l'orrore, l'errore che li teneva

uniti»[487]. Dietro il sorriso a fior di labbra dato dal gioco di parole – stilema molto caro all'autore[488] – viene rafforzata l'idea di Andrea Pinketts sulle relazioni personali nella società consumistica, paragonati ad errori ed orrori che lasciano dietro di loro solamente il vuoto e l'idea di una solitudine intrinseca e profonda, colmata in superficie da una soddisfazione corporale e dei sensi, la quale riporta ad un senso di appagamento che rimane comunque personale, senza coinvolgere l'altro, sia questo il proprio partner o il proprio figlio. L'importanza del piacere personale infatti non rovina solamente il rapporto di coppia, ma anche quello con i figli, tanto che essi vengono, senza remore o senza preoccupazioni, mandati a giocare sull'autostrada al fine di permettere di soddisfare voglie estemporanee[489].

In questo racconto esiste anche una narrazione parallela, questa volta ironicamente consolatoria, che vede finalmente la rivincita dei vecchietti contro truffatori che tentano di raggirarli attraverso la letteraria vendetta del linciaggio finale di Nico, uomo senza scrupoli e fondamentalmente cattivo, durante una gita organizzata.

Benché non centrale, anche in questo racconto troviamo un profondo sottofondo di violenza, questa volta portata avanti dall'indifferenza e dal qualunquismo con cui viene narrato, in cui non esiste una localizzazione specifica e non vengono dati nomi ai personaggi. Questa caratteristica ha l'importante funzione di mostrare la generalizzazione del fenomeno, tanto da poter essere un'autostrada qualunque, popolata da personaggi che, sorta di novelli e alienati personaggi in cerca d'autore, vengono chiamati semplicemente Bambino, Madre e Padre, possibili e potenziali Ognuno, in un qualsiasi tempo e qualsiasi spazio della realtà della società contemporanea.

Le tematiche affrontate nei diversi racconti parlano di una società in cui viene tolto ogni valore etico, morale ed umano alla vita, minando di conseguenza il concetto di liceità legata all'omicidio, proprio come nei due racconti *E Roma piange* e *Giorno di paga in via Ferretti*, racconti in cui ritroviamo la narrazione, in prima persona, di due sicari a pagamento, i quali descrivono la loro attività senza alcuna ripercussione da un punto di vista morale ed etico. Entrambi i racconti utilizzano un linguaggio molto scarno ma ricco di particolari, descrivendo il loro lavoro e i risultati ottenuti, vantandosi della loro bravura e professionalità, come fosse un semplice lavoro come un

[487] Pinketts A. G., 'Diamonds are not forever', in *Gioventù cannibale,* op. cit., pag. 70.

[488] A tal proposito si noti anche il passaggio in cui si parla del bambino. Anche in questo caso il gioco di parole mette l'accento su un problema sociale o su una critica a un particolare aspetto caro all'autore.

[489] Queste decisioni improvvise, così come mostrato nel racconto, rimandano anche all'idea del tutto e subito già osservata in Aldo, ovvero l'idea di poter avere il diritto di soddisfare i propri istinti e desideri in qualsiasi momento, qualunque sia la voglia e qualsiasi sia la situazione.

altro. La freddezza e la noncuranza nel descrivere e raccontare, nel compiere un atto illecito, fa si che i protagonisti si sentano liberi di raccontare anche i loro retroscena personali, le motivazioni, come nel primo caso, che lo hanno portato a trasformare il suo hobby di ripulire Roma da poveri, senzatetto e immigrati, in un lavoro a tempo pieno. Dietro questa idea si ritrova un tema già affrontato in *American Psycho*, ovvero del tentativo del protagonista di eliminare gli elementi pericolosi per la città e per gli individui, ma la cui pericolosità però non è tanto nella violenza da questi perpetrata, quanto nella loro stessa esistenza, la quale innesca nel protagonista un perverso senso di rabbia, capace di giustificare il suo atto spostando la colpa sulle vittime invece che sul carnefice. In questo modo lo stesso titolo può essere analizzato secondo due diverse chiavi di lettura: se da un lato infatti si può vedere come il pianto delle persone che vengono eliminate ogni notte, pianto che però sembra essere sordo alle orecchie della moltitudine, dall'altra il pianto potrebbe essere visto come il pianto della città davanti all'orrore che viene perpetrato da questi individui, assassini-nati prodotti dalla società contemporanea.

Questa spinta verso una lettura critica del testo manca totalmente in *Giorno di paga in via Ferretti*, dove il protagonista non lancia nessun messaggio di condanna verso lo *status quo* della sua vita, celebrando invece la sua finzione e la sua professionalità attraverso un resoconto dei dettagli delle sue opere che lascia trapelare una completa mancanza di ogni partecipazione emotiva alle conseguenze del suo gesto: nel flusso della sua coscienza e del suo pensiero gli unici sentimenti sono riservati al suo passato, alla sua infanzia, senza soffermarsi nemmeno un attimo sull'orrore dello sfregiare e rovinare per sempre il volto di una giovane donna e mamma, mostrando al contempo una completa mancanza di ogni giudizio o di equilibrio tra la "colpa" e la punizione per la sua vittima.

Cosa succede in città

Come accennato precedentemente, nella città «l'individuo nel suo senso di autoprogettazione e di autorealizzazione ritrova il "senso del luogo". Egli ha, infatti, bisogno più che mai dello spazio come strumento e campo dell'autorealizzazione. Ciascuno è militante di se stesso e ognuno può costruire il proprio immaginario personalizzato. Il modello territoriale è quello […] del paesaggio fatto di frammenti e di nicchie dove ciascuno può costruire il proprio sogno e dove la tipologia

dominante è quella del day-dream houses che, appunto come i sogni, sono il regno della soggettività non discutibile. La città nuova è il campo genetico di questo individualismo di massa che si organizza e si struttura attingendo agli immensi serbatoi culturali disponibili»[490]. Dove dunque in *E Roma piange* si assiste alla sparizione dei valori etici in funzione delle proprie idee personali e di ciò che si ritiene giusto[491], in *Giorno di paga* si ha invece la totale focalizzazione del sentimento e dell'emozionalità su se stessi, mostrando in questo modo la radicalizzazione dell'egocentrismo emotivo e del distaccamento totale con l'altro, ormai visto come un pericolo o come un qualcosa non solo di Altro, ma anche di non paragonabile all'io.

Se in tutto ciò può sembrare che non esista una contro-morale sostenuta dagli autori, è nel racconto *Cose che io non so* che, in modo ironico, viene rivelato il messaggio morale condiviso all'interno dell'intera antologia; in questo racconto infatti, con un sorriso, viene messa alla berlina la morale e la religione quotidiana così come le vecchie strutture ancora superstiti, quest'ultima vista come fede mascherata dietro le forme tradizionali, delle quali non rimane però che un simulacro.

Nella lettera che compone il racconto, la giovane protagonista crea un dialogo dialettico tra la vecchia morale e quella contemporanea, mostrando non solo i punti deboli di entrambe, ma anche come l'Era contemporanea, benché trovi le sue basi sulle vecchie tradizioni, si sia svuotata completamente di ogni valore, trasformandosi in una contro-morale e al limite dell'assurdo. Nelle sue parole è inoltre possibile trovare un riferimento quasi esplicito alle teorie di Chomsky sulla politica del terrore, essa infatti racconta di come «mamma e papà seguano con attenzione i telegiornali e i giornali […]. Sono affamati di notizie. Sono affamati di brutte notizie. Le notizie buone li rendono tristi e insicuri. Da quando l'incubo della guerra nucleare si è dissolto il loro nervosismo di fondo è aumentato […]. Ma le cattive notizie sono sempre in maggioranza […] così il *nervosismo* non prende mai il sopravvento sulla *fede*»[492]. In queste parole c'è tutta la critica che viene portata avanti alla società e alle politiche del terrore che questa utilizza per mantenere il potere sulla popolazione; attraverso questo meccanismo infatti, come abbiamo già visto in *American Psycho*, vengono tenuti in funzione i meccanismi di controllo scoiale che permettono la sopravvivenza dei modelli e delle politiche mercantilistiche, direttamente legate al livello dell'ansia e dell'insicurezza. Questa politica del terrore, come analizzata magistralmente in varie opere da

[490] Amendola Giandomenico, *La città postmoderna*op. cit., pagg. 57-58.

[491] Interessante notare come ciò apra le porte ad un altro importante tema, ovvero quello della relativizzazione del concetto di giusto e di sbagliato, il quale si può comunque ricollegare alla caduta dell'etica e della morale di cui parlava Bauman.

[492] Galiazzo M., 'Cose che io non ho', in *Gioventù cannibale,* op. cit., pagg. 103-104.

Chomsky, contribuisce a mantenere il consenso delle masse a un sistema che garantisce, almeno a parole, una loro sicurezza e rifugio dall'imprevisto, fosse essa anche simulatoria, così come il *Simuvac* di DeLillo, verso i quali si sviluppa una vera e propria nuova fede.

In queste pagine la giovane protagonista esamina, in ragione dialettica, le azioni immorali e illegali di un serial killer, analizzando ogni capo d'accusa e trovando per ognuna di esse, con un ragionamento sofistico ma logico, una spiegazione e una giustificazione religiosa o morale. Si crea così un cortocircuito in cui viene chiaramene mostrata l'esacerbazione e l'estremo a cui possono e vengono talvolta portate strutture tradizionali o ritenute fondanti come la morale e la fede, divenendo così monito a diffidare di esse, in quanto, volendo, si mostrano capaci di giustificare anche i più abietti dei delitti.

All'ultimo racconto sembra così essre affidato il compito di chiudere, in modo più profondo e sottile, il messaggio dell'intera opera, rivelando in una più seria dialettica, la contrapposizione tra la società e il pensiero degli autori che serpeggia all'interno dell'intera antologia, nella quale ogni racconto diviene monito contro i vuoti e sofistici principi della società contemporanea, della quale viene svelata, soprattutto nella dialettica del testo di chiusura, l'insensatezza e la mancanza di regole e di ragione che sembra aver catturato l'intera società, trasformandola in un circo in cui tutto, ma proprio tutto, sembra ormai poter accadere.

1996-1998 *WOOBINDA* E *SUPERWOOBINDA*, ALDO NOVE

Sull'onda del successo dei racconti di *Gioventù cannibale* esce, sempre nel 1996, un'altra raccolta di racconti brevi, questa volta tutti di Aldo Nove, in un libro intitolato *Woobinda* e pubblicato da Castelvecchi. Il successo di questa raccolta spinge l'autore, a due anni di distanza, a pubblicare una seconda versione, intitolandola questa volta *SuperWoobinda*. Le differenze tra le due edizioni non sono moltissime, piccole revisioni ai testi e all'introduzione, ma la parte centrale, la focalizzazione del messaggio e lo spirito del testo sono rimasti immutati: Mink ha cominciato a scrivere[493].

Vediamo cosa c'è in tv……..

Già nel titolo appare manifesto uno dei temi che pervade e percorre il testo da cima a fondo: la tv[494], è infatti attorno ad essa che sembrano girare le vite dei personaggi disarticolati e disturbati che popolano i racconti; in ognuno di essi, in un modo o nell'altro, la televisione ha segnato e rappresenta un momento di formazione o un riferimento importante non solo nella vita quotidiana, ma anche nel loro modo di decodificare la realtà che li circonda. Quella che Nove vede e rappresenta nei suoi racconti non è però una televisione informativa ed educativa, quanto, come afferma Pellizzi, «un'idea molto circoscritta della televisione (una tv giudicata soprattutto per i suoi contenuti espliciti– violenza stupidità, ecc – o indicata come la causa della presente corruzione dei costumi – consumismo, manipolazione del consenso, falsificazione del reale, ecc», tralasciando però a suo avviso «le ben più vaste modificazioni percettive ed esistenziali che ha indotto, esibito o accentuato)»[495], affermazione con cui, personalmente, non mi trovo d'accordo, a mio parere infatti queste modificazioni sono tenute a mente dall'autore, il quale è proprio su queste che concentra la sua critica più aspra, guardando con preoccupazione alle conseguenze più nefaste.

[493] In questo studio del testo di Aldo Nove si è preferito analizzare il testo revisionato in quanto le revisioni fatte dall'autore, le quali si fermano soprattutto a livello stilistico ed editoriale, non hanno alterato il messaggio di fondo, quanto al contrario hanno portato maggiormente in risalto le tematiche portanti dell'antologia.

[494] Il titolo fa infatti riferimento diretto a *Woobinda, Animal doctor*, il quale è il titolo di una serie televisiva australiana per ragazzi arrivata in Italia nel 1978 e divenuta molto popolare.

[495] Pellizzi Federico, *I barbari, la letteratura e i nuovi media* (1990-2007), CAHIERS D'Études italiennes, II, 2010.

Ma andiamo con ordine, *Superwoobinda*, come *Gioventù Cannibale*, è divisa in diverse sezioni denominate "Lotti", creando fin da subito un secondo riferimento televisivo, ovvero i Lotti delle televendite che hanno imperato su canali locali per decenni, divenendo esempio palese, almeno agli occhi dell'autore, della televisione "spazzatura", capace di promesse di oggetti meravigliosi alla portata di una telefonata, portatrice in sé dell'aspetto evasivo e vuoto della televisione a cui si unisce inscindibilmente l'importanza del culto delle merci. Il circolo vizioso che quest'ultime creano portano, agli occhi di Nove, gli individui a correre in un inseguimento senza fine e senza reale meta, di modelli aleatori e vanescenti, creando solamente l'illusione di una corsa e di un cammino progressivo e lasciandogli illusoriamente credere che la strada sia segnata, dando loro la falsa positività di un andare e di un saper dove andare: «è la forza di aver trent'anni negli anni Novanta. È sapere dove stai andando»[496].

È nell'alimentazione e nella riproduzione costante di questa illusione che la società mostra il suo lato violento e crudele: come scrive Elisabetta Mondello «la vera violenza per Nove non è quella esercitata sul lettore dalla narrativa che riempie le pagine di efferatezza splatter, di proprio ironicamente pulp e di atti gratuiti di sangue, ma il sopruso operato quotidianamente dalla televisione spazzatura, dai meccanismi invasivi della pubblicità e dal modello di civiltà proposto dal circo massmediatico»[497].

Partendo dai lotti dunque si può leggere l'intero testo come una televendita, o meglio, come uno schermo televisivo davanti al quale Nove pone il suo lettore, in una grottesca rassegna di "lotti", di personaggi e di spezzoni di vita tra i quali "salta" come in un letterario *zapping*, cambiando canale continuamente, passando da racconto a racconto. Ecco dunque tutte le diverse storie cominciare e terminare *in medias res*, ma con una particolarità: dove infatti nelle antologie precedentemente analizzate si avevano dei racconti articolati in modo da poter riconoscere un inizio e una fine, nella carrellata dei personaggi di Nove questa articolazione viene a mancare, soprattutto nel finale, rendendo lo stesso effetto di uno *zapping* televisivo, avvicinando ancor più la letteratura alla televisione della quale l'autore riesce a ricreare in questo modo la velocità e la frammentazione informativa e narratologica[498], in cui «è stata del tutto cancellata la "storia", e dove pertanto gli si

[496] Nove A., *Superwoobinda*, Einaudi, Milano, pag. 16.

[497] Mondello E., *In principio era Tondelli*, Il Saggiatore, Milano, 2007, pag. 65.

[498] «l'esaltazione dei prodotti più usati dal mercato consumistico proteso alla coazione del gesto aberrante dell'usa e getta, investono indubbiamente in profondità la scrittura del pulp, che imita quella babele di messaggi sollecitati dall'infinito repertorio mercificato del nostro vivere, dove nulla appare di stabile valore, e dove pertanto non può darsi una scrittura, un Libro, […] sostituita appunto da frammenti componibili di libri e scritture sostanzialmente intercambiabili, indefiniti sotto ogni versante, mere simulazioni degli stracolmi carrelli dei supermercati», Pezzarossa, *C'era una volta il pulp*, op. cit., pag. 70.

offre [al lettore quanto al personaggio] una scansione continua di spot sonori, di esaltazioni visivo-acustiche, di parole sconnesse e polverizzate da un precario sistema logico sintattico»[499]. Da questa frammentazione nascono così *incipit* formati da dialoghi iniziati altrove o precedentemente, o presentazione da parte dei personaggi stessi con generalità e segno zodiacale, come se fossero dei concorrenti a quiz televisivi[500], provvedendo quindi solo alla divulgazione di quelle che reputano essere le informazioni più importanti, tralasciando completamente l'aspetto lavorativo: in quasi nessuno dei racconti i personaggi parlano del loro lavoro, facendone al limite un breve accenno come parte marginale della loro esistenza senza alcun peso sulla loro vita e sul loro essere[501]. È comunque nella fase finale del racconto che l'effetto *zapping* diviene ancor più evidente: quasi tutti i racconti terminano con frasi, se non addirittura parole, lasciate a metà[502], proprio come se il Lettore saltasse di canale in canale, leggendo, o meglio, "guardando" e sentendo le diverse voci narranti, in un concerto cacofonico di situazioni e di tematiche diverse, tutte però adiacenti l'alienazione e la sopraffazione completa e definitiva dell'iper realtà dei media sulla realtà concreta. Si veda ad esempio il racconto *Quando si spaventano sono fortissimo*, in cui il personaggio non riesce più a discernere tra la sua fantasia di essere come Diabolik e la realtà[503], oppure nel racconto *Ditta*, in cui, in un discorso molto simile a quello affrontato in *White Noise*, la massificazione e l'iper realtà vengono utilizzati per allontanare il senso definitivo e finale della morte[504].

Tutti i personaggi di Nove «sembrano partecipi del delirio televisivo: non hanno storia, vivono in superficie, sono sempre alla mercé del telecomando o di qualunque altro scarto improvviso della mente. Sono persone che parlano come si parla in TV ma soprattutto pensano come si pensa in TV e così allegramente confondono la propria esistenza con quella che scorre sullo schermo»[505]. Ciò è possibile proprio perché i suoi personaggi hanno smesso di essere personaggi-uomo per divenire personaggi-immagine, superficiali e monodimensionali, personificazione dell'incubo pirandelliano degli uomini vuoti dietro la maschera identitaria. Nella letteratura dunque «entra in crisi quella volontà di approfondire l'interiorità dei personaggi […] tutto l'interesse narrativo si concentra sul

[499] *Ibid*, pag. 73. Cfr a tal proposito anche la definizione data a pag. 79.
[500] Tra gli altri: «Sono una ragazza di ventisette anni. Mi chiamo Stefania sono dell'Ariete cuspide Toro», «Sono Azzurro, ho diciassette anni e sono del Leone».
[501] La Porta, *La nuova narrativa italiana, travestimenti e stili di fine secolo*. Bollati Boringhieri, Milano, 2003. pag. 55.
[502] Cfr a tal riguardo esempi alle pagine 9, 16, 24, 71, 87.
[503] Cfr in particolare Nove, 'Quando si spaventano sono fortissimo', in *Superwoobinda*, op. cit., pag. 112.
[504] Cfr a tal riguardo Elisabetta Mondello, *In principio era Tondelli*, op, cit., pag. 77.
[505] Grasso, "Aldo Nove, la tv spazzatura diventa romanzo", in *Corriere della Sera* 26 Luglio 1998

fare dei protagonisti – azioni che, nei testi cannibali, non sopportano ipotesi sperimentali, ma accadono e basta, legate come sono al destino […] o, ancora più spesso, a uno sclero sociologico travestito da delirio»[506], riportando in un'esacerbazione letteraria il vuoto interiore che si sta aprendo negli individui, per i quali conta sempre più avere e sempre meno essere.

In questi testi il ritmo e la sonorità della narrazione, così come già era in *Gioventù cannibale*, non sono più dati dalla musica, ma dai *jingle* e dalle voci dei personaggi, le quali si sovrappongono e si accostano creando una disarmonica sinfonia che rispecchia il disordine mentale dei protagonisti stessi; il riferimento alla musica non sparisce comunque del tutto, anche se rimane presente solamente in un racconto in particolare, intitolato per l'appunto *La Musica*. In questo breve testo, il quale ricorda in un certo senso alcuni passaggi di *American Psycho*, c'è un completo distaccamento tra il tragico contesto in cui si trova il protagonista, ovvero un incidente in cui ha perso un piede e ha visto morire la sua compagna, e il suo flusso di pensieri, il quale invece si incentra completamente sulla musica, prendendo forma dalla canzone passata in quel momento della radio e ricollegandosi da lì ai suoi gusti musicali, muovendosi tra ricordi di canzoni che sovvengono alla sua mente, *madeleines* di diversi episodi o libere associazioni di pensiero, come accade ad esempio verso la fine: «quando mi misero sulla barella pensai che anche Rino Gaetano, come Michela, era morto sull'autostrada»[507].
Se da un lato questo distacco potrebbe essere giustificato come uno stato di *shock* del protagonista, dall'altro lato questo distacco è lo stesso che viene avvertito dai personaggi nei confronti della realtà che li circonda, alienati dal mondo come da se stessi, incapaci di sentire, in una mancanza empatica che rende quasi impenetrabile l'isolamento mentale ed emotivo.

L'oggetto Idea

Ovviamente anche su questa antologia e sul suo successo molto inchiostro è stato versato, ma questa volta la critica si è rivelata meno dialettica, mostrandosi nella maggior parte dei casi in favore dello scrittore e del suo modo di scrivere. Ma cos'ha *Superwoobinda* di diverso rispetto ai *Giovani Cannibali*? la prima differenza si può ritrovare nel fatto che, nonostante la violenza - dettagliata - di alcune pagine, questa opera non si richiama strettamente ad una poetica *pulp*, e di

[506] Simonetti G*, I nuovi assetti della narrativa italiana*, op. cit.
[507] Nove A., 'La musica', in *Superwoobinda*, op. cit. pag. 61.

questa non segue i canoni. I racconti di Aldo Nove si presentano infatti molto più vicini al surrealismo, che, legato a una leggera venatura *pulp*, mostra, con alternanza di sorridente ironia a momenti di maggiore serietà, la perdita della consapevolezza della differenza tra la realtà e la finzione che governano le vite quotidiane degli individui, causa prima di meccanismi di distruzione del tessuto sociale e dell'idea stessa di comunità.

I personaggi presentati in questi racconti mostrano, nelle loro caratteristiche fondamentali, non tanto una frammentazione dell'Io, quanto la presenza della disidentità, riecheggiando talvolta la stessa costruzione trovata in MInk di DeLillo.
Che i personaggi di Aldo Nove siano disturbati nessuno lo mette in dubbio, famoso in questo senso è diventato *l'incipit* del primo racconto, *Il bagnoschiuma*, il quale, fin da subito, introduce il lettore nell'atmosfera che regna all'interno dell'intera antologia: «Ho ammazzato i miei genitori perché usavano un bagnoschiuma assurdo, Pure & Vegetal»[508], definendo fin dall'inizio gli elementi portanti del racconto e più in generale dell'intera antologia, ovvero al televisione, o meglio la pubblciità, e i suoi standard di riferimento, lontano dai quali non può esistere - come accadeva a Patrick Bateman guardando ai senzatetto - nessuna convivenza: «Mia madre non avrebbe mai potuto candidarsi in politica, con le vene varicose e le dita ingiallite dalle sigarette. Mia madre mi faceva schifo e mi chiedevo com'era possibile che da bambino la amassi. Mio padre si faceva sempre più vecchio. Era davvero ora che li ammazzassi»[509].
L'influenza della televisione condiziona ed influenza non solo le vite dei gli individui, ma anche e soprattutto, come già notato in *American Psycho*, la funzione ed il valore degli oggetti stessi, innalzandoli ben oltre il loro valore funzionale: «ricordo che fin da piccolo la pubblicità della Vidal mi piaceva molto. Stavo a letto e guardavo correre quel cavallo. Quel cavallo era la Libertà. Volevo che tutti fossero liberi. Volevo che tutti comprassero Vidal»[510]. In questo passaggio l'autore pone l'accento su un cambiamento fondamentale all'interno della società: dove infatti i valori erano precedentemente legati e scanditi dalla struttura e infrastruttura sociale, ora questi vengono definiti e legati alle immagini e ai messaggi mediatici[511], nuove fonti di intoccabili principi, per

[508] Nove, 'Il bagnoschiuma', in *Superwoobinda,* op. cit., pag. 7
[509] *Ibid*. pag.8
[510] *Ibid*. pag. 7
[511] Cfr a tal riguardo anche il racconto *Woobinda*, in cui il protagonista parla del personaggio televisivo con nostalgia, come un personaggio che riusciva a far sognare e «la mia generazione ha tantissimo bisogno di sognare» pag. 15. A tal proposito cfr anche il racconto *Neocibalgina*, in cui si uniscono di nuovo comportamenti e ideali con prodotti pubblicitari.

difendere i quali tutto è permesso, persino l'omicidio: «Provatevi voi a essere colpiti negli ideali. Per delle questioni di prezzo, poi»[512].

Si ritrova qui il tema del culto degli oggetti centrale delle opere di Ellis, quel feticismo che, come scrive Pezzarossa, «viene progressivamente a coincidere con l'astrazione geroglifica di marchi, astraendoli da ogni funzione della realtà e proiettandoli in vacuo eterno presente»[513], costantemente presenti nella vita degli individui, riferimenti del modello da inseguire ed emulare, perché, come afferma La Porta, è agli oggetti che viene dato il compito di dare «senso alla vita e identità al mondo»[514]. La televisione dunque nuovo veicolo non solo dei modelli comportamentali e di apparenza, ma anche dei nuovi valori, degli ideali e principi da cui trarre ispirazione e motivazione nel corso della propria esistenza, presentando il mondo ivi rappresentato come possibilità concreta di vita[515]. La realtà televisiva diviene così per gli individui "l'altra vita", quella che avrebbe potuto e che potrebbe ancora essere, se solo ci si impegnasse abbastanza, o se il fato, o qualche agente televisivo, apparisse d'improvviso nella propria vita, esattamente come sogna il protagonista di *Carla Bruni*, il quale, guadando i programmi di Roberto "baffone" racconta di come «un torpore mi invade, e come il sogno di un'altra vita prendere forma di là dello schermo televisivo, metafora di ciò che sarei stato fossi stato diverso da quello che sono. O che forse non sono mai stato. […] e Roberto, mago e dio di un'altra prospettiva esistenziale, a ogni scalino della sua scala mi svelerebbe che io, in un'altra dimensione, più sottile, più reale, non sto guardando la tele a Cinisello Balsamo, ma concretamente annegando tra le cosce di Carla Bruni […] Perché io attendo soltanto che qualcuno di molto importante si accorga di quello che valgo, e quel giorno i miei figli e mia moglie, i vicini e chiunque di fronte a me si presenti sarà ridotto a servizievole pubblico acclamante»[516]. Per molti di questi personaggi infatti il proprio valore e riconoscimento non viene più da meriti personali basati sulle proprie azioni, quanto invece dalla fama e dalla celebrità televisiva, distaccata da qualsiasi merito, elargita senza un "perché".

[512] Aldo Nove, 'Il bagnoschiuma', in *Superwoobinda,* op. cit., pag.7.
[513] Pezzarossa, *C'era una volta il pulp,* op. cit., pag. 74
[514] La Porta, *La nuova lettteratura italiana,* op. cit. pag. 59.
[515] L'intrecciarsi della vita reale con quella televisiva è un tema che percorre l'intera opera di Aldo Nove e che trova una bellissima metafora nel breve racconto La *vita è una cosa meravigliosa*, in cui i ricordi di nostalgici del bambino, al suon di "ti ricordi…." mischiano realtà, personaggi pubblicitari e televisivi.
[516] Aldo Nove, 'Carla Bruni', in *Superwoobinda,* op. cit., pag. 106. Ritorna qui l'idea della fama come scala di valore personale, inoltre si può vedere come l'iper realtà televisiva sia un pensiero talmente pervasivo da far pensare alle persone in termini di pubblico.

Si guardi ad esempio al racconto *Protagonisti*, in cui i vari personaggi trovano finalmente la propria rivalsa, la soddisfazione personale di veder riconosciuto il proprio valore in un programma che semplicemente pone davanti ai telespettatori una platea plaudente, cosa che basta a farli sentire finalmente soddisfatti di sé: quello che è importante è avere l'applauso del pubblico.
Questo aspetto della televisione e del riconoscimento personale è un elemento critico dell'autore che va a guardare ad un profondo cambiamento all'interno della società: dietro l'applauso anonimo e giustificato si ha infatti, oltre alla perdita dell'etica del lavoro e della perdita dell'idea del valore umano e sociale legato al merito, anche l'idea che la stima e il riconoscimento del valore personale possa essere detto raggiunto solo se coronato in e dalla televisione; ecco quindi Cristina, una delle protagoniste applaudite dal programma, che vorrebbe «vivere sempre davanti alla televisione, perché solo la televisione è umana. Perché solo Protagonisti mi stima»[517].

La rivincita di Morgana

Quelli trasmessi dai media non sono però modelli comportamentali duraturi, quanto invece effimeri riferimenti comportamentali; anche qui i personaggi, come Patrick Bateman, si rifanno ai loro beniamini nel modo di parlare, di comportarsi, di agire, in altre parole, di impostare la propria vita, ispirandosi alle immagini trasmesse dalla televisione, perché, come scrive Mondello, ciò «che mangiano, bevono, leggono e guardano […] è assunto a paradigma della loro identità che si esaurisce nei prodotti: le merci e i palinsesti televisivi coincidono totalmente con la loro vera essenza»[518].
I personaggi televisivi a loro volta, innalzati ad idoli, si trasformano in immagini, proiezioni eteree irreali e perfette, completamente distaccate dalla realtà, smettendo di essere persone per trasformarsi completamente in personaggi; si veda ad esempio il racconto *Pensieri*, dove le ragazze di *Non è la Rai*, e una in particolare, divengono emblema di sogni e speranze: «Mary mi fa avere la speranza di un mondo migliore. Mary mi fa battere il cuore fortissimo. Mary sconfiggerà questa noia che non ha mai fine», divenendo così àncora di salvezza. Davanti a queste parole ciò che colpisce è il senso di isolamento, di solitudine e di profonda tristezza che avvolge l'intera

[517] Nove A., 'Pensieri', in *Superwoobinda,* op. cit., pag. 28. Interessante qui notare come è proprio alla televisione, e quindi ad un oggetto, che viene riconosciuta l'umanità; in un completo rovesciamento, un'affinità e un calore umano proviene ormai solamente dal pubblico televisivo, dove invece alle persone reali non viene dato nessun potere. La stima delle persone viene dunque ad essere ridotta esponenzialmente alla stima che viene da un pubblico assolutamente finto, riconducendo di nuovo gli individui verso l'iper reale piuttosto che al reale.
[518] Mondello E., In *principio era Tondelli*, op. cit., pag. 87

esistenza del protagonista, così perso nelle immagini da eliminare ogni altro rapporto interpersonale, investendo i suoi sogni e i suoi sentimenti in qualcosa di fondamentalmente inesistente. Egli infatti fin dall'inizio ammette che il suo unico rapporto con l'altro sesso è quello immaginario con le ragazze di *Non è la Rai*, con cui sogna di andare al cinema, o di vivere una romantica storia d'amore[519]; questo suo modo di vivere trova però solamente una tragica soluzione, quella di lasciarlo solo, e senza nulla nella propria vita se non una chimera: «Mary è tutto quello che possiedo»[520], sintetizzando così tutta l'inconsapevole solitudine di cui egli è avvolto.

Il senso dell'alienazione dal mondo reale sembra qui aver compiuto il suo passaggio definitivo per divenire assoluto e radicale, mostrando come la violenza mediatica non diventi solamente violenza esterna sull'Altro, ma che trovi le proprie vittime ideali nei telespettatori stessi, trasformandoli sempre più in elementi isolati e incapaci di ogni relazione interpersonale, e privandoli soprattutto di ogni capacità emotiva. L'investimento dei propri sentimenti verso un mondo fittizio porta inequivocabilmente a due nefaste conseguenze, la prima è la violenza scatenata dalla rabbia e dal disappunto nei casi in cui la realtà non soddisfi il sogno – come si è visto nel racconto dei *Giovani Cannibali*, *Diario dell'estate* -, e dall'altro un acuirsi dell'isolamento, il quale a sua volta, in un circolo vizioso, aumenta il senso di alienazione e la dipendenza verso la televisione, il quale diventa unico mezzo di relazione con il mondo esterno.

Facce da cartellone

I personaggi televisivi, idealizzati e senza la loro umanità, divengono non dissimili dal resto delle merci vendute attraverso la pubblicità, e, in quanto tali, mezzi attraverso cui innalzare il proprio livello sociale; tale visione mercantilistica delle persone-personaggi è al centro del monologo de *A letto con Magalli*. Anche quest'ultimo si incentra sulla fantasia di una relazione con un personaggio famoso, la quale viene vista come più "utile" rispetto ad un rapporto con una persona reale, principalmente per due ragioni, la prima, come abbiamo visto in *Pensieri*, è legata all'idea del valore aggiunto investito sull'immagine del personaggio: «Magalli dà sicurezza, Magalli è una

[519] Nove, 'Pensieri', in in *Superwoobinda,* op. cit. pag. 26: «Con una ragazza così mi piacerebbe andare al cinema e vedere qualunque film». Qui addirittura si ha una metaletteratura televisiva, in cui, sognando, come se fosse un film, immagina di andare a vedere un film.

[520] *ibid,* pag. 26.

persona di classe»[521]. In secondo luogo, la posizione sociale privilegiata di personaggio televisivo aumenta il valore e la posizione sociale di chi lo "possiede", o in questo caso di chi lo frequenta, perché: «bisogna considerare che si vede spesso in televisione è tutti i giorni in televisione questo fa sì che comunque un certo desiderio lo susciti nel pubblico che lo guarda»[522]. Ecco dunque che la scelta diviene semplice: «Magalli assomiglia a mio marito, ma è famoso. Se vado a letto con mio marito nessuno dice niente. Se vado a letto con Magalli ne dicono tutti» e, nell'era dei 15 minuti di fama di Warhol, «con Magalli vorrei scappare in un posto non troppo famoso una spiaggia qualunque così la gente mi vede passare guarda quella è insieme a Magalli passeggiano insieme mi guardano per vedere com'è la donna che è lì insieme a Magalli»[523], pronta a divenire anch'essa personaggio pubblico, dei quali ha già assunto il modo di parlare. Molti dei personaggi dei racconti, nel loro italiano sgrammaticato e gergalizzato, mostrano una caratteristica comune, quella di presentarsi come se fossero davanti ad una telecamera di un quiz televisivo, essi come afferma Simonetti, «più che raccontarsi si auto-enunciano con *slogan* e parole d'ordine generazionali al posto dell'autoanalisi»[524], indicando le proprie generalità e il proprio segno zodiacale[525].

Divenire personaggi pubblici significa dunque reinventare se stessi, e allo stesso tempo separarsi dal resto del mondo, entrare in una sfera che innalza e allontana dal "pubblico" per avvicinarsi a Mink, all'oggetto mediatico incapace di pensare e di interagire, cercando in tutti i modi di vivere una vita che possa essere raccontata in televisione: «tu quando sei in vacanza devi cercare le emozioni, altre emozioni diverse, interessanti, cose che si possono riportare agli altri questo è il fatto della vita»[526].

Vivere in e per la televisione porta con sé il rafforzamento del distacco con le persone e con il mondo fino al limite della sociopatia, allontanandosi anche dalla propria sfera di responsabilità; nonostante tutto però, e malgrado la tanto decantata libertà e la vasta scelta che sembrano avere davanti a loro, questi personaggi non sono per nulla liberi, al contrario, come scrive Bauman, sono

[521] Nove, 'A letto con Magalli', in in *Superwoobinda,* op. cit., 13.
[522] *Ibid,* pag. 13.
[523] *Ibid,* pag. 14.
[524] Simonetti, 'I nuovi aspetti della letterarura italiana' op. cit., pag. op. cit.
[525] Si veda a tal riguardo il racconto *Molto sangue e poca acqua*, in cui vengono presi di mira dall'autore i maghi e le persone che, soggiogate da questi, sono disposte a fare di tutto pur di seguire i suggerimenti di questi sedicenti benefattori, finanche, come nel racconto, quasi uccidere il proprio figlio per liberarlo da una presunta possessione demoniaca da parte di Rai tre, senza nemmeno rendersi conto del gioco tra la possessione che loro avvertono nel proprio figlio e quella che impossessa loro tanto da portarli all'omicidio buttandolo dalla finestra, stesso atto che, paradossalmente, ha portato inizio alla possessione: gettare la tv dalla finestra.
[526] Aldo Nove, 'A letto con Magalli', in *Superwoobinda,* op. cit. pag. 16.

costretti a scegliere costantemente, obbligati a entrare nei meccanismi della società che li vuole davanti ad una scelta costante, volenti o nolenti.

Il mercato dentro

In questo mondo consumistico ovviamente la scelta principale, come accennato, oltre ad essere come diventare, è legata soprattutto "cosa avere", e benché in questa antologia non si abbia la metonimia che abbiamo incontrato in *Fluo*, gli oggetti sono comunque un riferimento costante, e i loro nomi divengono riferimenti contestuali e indicatori della propria posizione sociale[527], così come visto ne *Il Bagnoschiuma* e in *American Psycho*. L'efficienza e l'utilità di una merce è dunque legata ad una funzionalità che diviene polivalente, così come accade in *Vibravol*, dove gli oggetti, in questo caso i telefoni cellulari, divengono strumenti che soddisfano i protagonisti nel loro senso del piacere in un modo ambivalente. Al di là infatti dell'ovvio piacere sessuale di cui i protagonisti parlano, si sovrappone quello consumistico del possesso dell'oggetto, che viene in questo caso – attraverso la metafora sessuale - completamente ribaltata, ponendo l'oggetto come possessore della protagonista.

Nel narrare di un piacere e di una sessualità in cui le cose giocano un ruolo così nodale, Nove porta avanti anche un'altra importante critica alla società, gli oggetti infatti sembrano aver preso possesso anche della sfera più intima delle relazioni interpersonali sostituendo l'Altro, andando a rompere anche l'ultimo barlume di un contatto tra gli individui, eliminando "l'amore, l'orrore, l'errore" di Pinkett, ed eliminando così del tutto la connessione tra le persone. Questo senso di distacco e di personalizzazione del piacere non è comunque un elemento nuovo, lo si può ritrovare anche in altri racconti di Aldo Nove, dove però, nella sociopatica e alienata mente dei protagonisti, viene visto e sentito come puro e semplice piacere fisico, con un distaccamento emotivo persino nei confronti dell'io stesso. La mercificazione dell'individuo sembra dunque essere completa, come si vede nell'ironia del racconto *Lettera Commerciale*, in cui l'attenzione viene focalizzata su come la società consumistica sia capace di trovare e trasformare anche la morte, soprattutto se di un personaggio televisivo, in un evento su cui commercializzare[528], tirando fuori ad esempio una

[527] Tra il protagonista di *American Psycho* e i protagonisti di Aldo Nove esiste comunque una profonda differenza, dove infatti con Bateman abbiamo le estreme conseguenze del consumismo nella fascia elitaria della popolazione, con Nove troviamo le conseguenze tra la gente di ceto medio basso, quindi con dei risultati completamente diversi.

[528] Tale mercificazione non è appannaggio dei personaggi famosi, ma investe l'intera umanità, si veda a tal proposito il racconto *Jasmine*, in cui la mercificazione della corpo della donna, accentuata dal suo mestiere di prostituta, fa sì che il

gamma intera di prodotti commemorativi che «su scala nazionale si rivolge a una fascia di utenti estremamente vasta»[529].

L'uomo oggetto viene promosso a uomo oggetto al "quadrato": cominciando dai personaggi televisivi, essi infatti divengono oggetti in quanto merci modello, e in secondo luogo in quanto appartenenti al mondo della televisione, e quindi bidimensionali e mediatici, ovvero meno umani e "veri". Questa oggettivazione è il sostrato del racconto *Drammatico caso nel mondo dello sci*, dove si ha la completa commercializzazione della morte, continuando addirittura ad utilizzare il corpo di un ragazzo morto nelle gare sciistiche. La voce narrante in questo racconto sembra opporsi ai personaggi che abbiamo incontrato finora, condannando la mercificazione a cui vede sottoposto il corpo di suo fratello, affermando come «quello che la stampa non potrà mai capire è la drammaticità della situazione»[530], accusandola di non riuscire più a capire e vedere l'uomo al di là dell'oggetto, «come se fosse scontato che in questo modo cerchiamo un differente approccio alla celebrità, anomalo in quanto efficace, cinico ma incontrovertibile»[531], ma allo stesso tempo avvertendo l'incapacità di comprensione, tra le masse, di questa amara verità: «Ma come potrei dirvi che il contratto firmato da mio fratello con lo sponsor prevedeva l'esibizione televisiva del loro marchio fino alla fine della stagione se sempre per contratto la cosa deve sottostare al più rigoroso silenzio in quanto la morte non è prevista da nessuna clausola»[532], e in nessuno show televisivo.

La vita attraverso un tubo catodico

La televisione: il mezzo attraverso cui, per Aldo Nove, tutto si gioca e tutto passa, filtro e microfono universale della società del consumo, mezzo attraverso cui giudicare, guardare e decodificare la realtà quotidiana e tutti i suoi avvenimenti. Questo pensiero e questa accusa vengono resi in modo esplicito in tutta la loro desolazione in diversi racconti all'interno dell'opera, uno dei quali è *Vermicino*, dove si riprende il tragico evento della morte di Alfredino Rampi, caduto in un pozzo aperto a Vermicino, raccontando l'intera vicenda dal punto di vista dello spettatore, delle persone che hanno seguito Alfredino fino alla sua morte, incollate davanti alla televisione per

suo corpo venga paragonato a quello di un maiale, del quale si usa tutto, continuando ad utilizzarla anche da morta, fino a che non sentita più utile, momento in cui viene letteralmente gettata come un qualsiasi altro oggetto.

[529] Aldo Nove, 'Lettera Commerciale', in *Superwobinda,* op. cit. pag. 33.

[530] *Ibid*, op. cit. pag. 34

[531] *Ibid*, op. cit. pag. 34

[532] *Ibid*, op. cit. pag.36.

oltre 18 ore[533]. Già nel modo di ricordare il fatto si percepisce come, per la voce narrante, il tutto sembri avvenire solamente attraverso la televisione: «te lo racconto così com'è successo, con la luce spenta tutti alzati assieme a guardarlo. […] cercava di non morire, con un microfono lo diceva a tutti i telespettatori, che non voleva morire»[534].

La tragicità dell'evento viene così accentuata dalla prospettiva di uno *show* televisivo, come se Alfredino stesse parlando non con le persone che lo circondavano nella realtà, ma con i telespettatori, come se fosse altro rispetto a «prima che cadesse nel fosso della televisione»[535], dal quale, una volta entrato, non poté più uscire, divenendo anch'egli parte di un triste palinsesto.

Che la realtà sia finzione sembra ormai essere un cambiamento assodato, almeno per i personaggi di Nove, i quali riportano, così come nel caso appena visto, tutto alla televisione, allo schermo attraverso il quale entrare per divenire famosi, per poter cominciare a vivere e a morire, proprio come è successo ad Alfredino. Ecco dunque comprendere, alla luce di questo scivolamento di senso, le parole, tragiche e sconcertanti, del protagonista quando, riflettendo su Alfredino, afferma che «Vermicino era un programma davvero spontaneo. Non come certi programmi di adesso, ad esempio *Perdonami* di Mengacci, dove è già successo che hanno ammazzato veramente, ma non era come a V»[536].

Alla fine di questo racconto una semplice domanda viene alla mente del lettore: cos'è più triste, la morte di Alfredino, o l'insensibilità e la completa incomprensione del protagonista? perché indubbiamente triste e desolante è l'idea di individui che non riescono più a comprendere la realtà, sintonizzati in modo permanente e "necessario" sulla televisione; l'uso del termine necessario non è casuale, in quanto è solamente attraverso di essa che i protagonisti riescono a vedere la realtà: nulla è vero se non passa attraverso il tubo catodico, proprio come accade nel racconto *La strage di via Palestro*, anche questo basato su un evento veramente accaduto, il quale diviene vivo e reale solamente nel momento in cui viene trasmesso alla tv: «Passando tra la gente, mi vedevo le macerie ed ero triste, ma meno che guardando la televisione, perché alla televisione

[533] La storia di Alfredo Rampi è divenuta un caso esemplare nella storia della televisione in quanto fu la prima in cui si ebbe una copertura mediatica *non-stop* per 18 ore, durata dell'intero intervento, purtroppo fallimentare, del salvataggio del bambino.

[534] Aldo Nove, 'Vermicino, in *Superwoobinda,* op. cit. p. 23.

[535] Aldo Nove, 'La strage di via Palestro', in *Superwoobinda,* op. cit. pag. 24. Interessante notare qui il doppio senso che viene ad assumere la locuzione 'fosso della televisione', il quale richiama contemporaneamente anche il pozzo in cui Alfredo è morto soffocato.

[536] *Ibid*., pag 24.

tutto sembra più vero, e i collegamenti sono immediati, la strage ti entra in casa all'improvviso, non c'è calcolo, nessuno dice "andiamo alla strage", succede»[537].

Se la televisione rende le cose più vere, allo stesso tempo le tiene però distanti, parti di programmi che, come *Vermicino*, una volta finiti, una volta spento il televisore, vengono accantonati come un film che ci è rimasto particolarmente impresso. È proprio questo modo di sentire e vivere la realtà che diviene il centro del racconto *Ruanda*, in cui il genocidio e la tragicità dell'evento vengono completamene eliminati dalla mente del protagonista, il quale parla dei *reportage* sul Ruanda come se parlasse di un qualsiasi altro programma televisivo, senza riuscire a percepire cosa esattamente stia accadendo e di cosa si stia in realtà parlando.

Non sono cattivo, è la società che mi disegna così

L'alienazione e lo stato di alterata normalità dei personaggi, come abbiamo visto in apertura con il racconto de *Il bagnoschiuma*, unito alla mancanza di senso vita-morte, alleggerisce di responsabilità e di colpevolezza ogni atto violento, il quale diviene il mezzo attraverso cui riequilibrare in proprio favore un evento, per farsi giustizia e affermare se stessi, perché, come afferma il protagonista di *La macchina spaccabaci*, «Allora agire è giusto, agire mi fa stare meno male, riparo alle ingiustizie, tutto sembra migliorare»[538]; ben venga allora la macchina capace di frullare le labbra delle ragazze che non vogliono baciarlo, perché la colpa e la responsabilità primaria è della società, la quale pecca di non fargli avere ciò che egli desidera. In questo circolo vizioso di pensiero si riaffaccia preponderante la mancanza di senso di responsabilità da parte del singolo, seguendo infatti il suo istinto egli non si ritiene il colpevole e responsabile per le proprie azioni in quanto è la società che lo pone in condizione di non poter agire altrimenti, avendolo privato degli oggetti del suo desiderio. Ecco dunque Bauman fare capolino dietro le parole di Nove, ricordando la caduta della società tradizionale e della coesione sociale[539] a favore di un'etica del consumo e dell'individualismo più sfrenato, condiscendente con l'uso dell'Altro e con la politica della violenza, distortamente giustificata ma in fin dei conti gratuita. Tale idea viene magistralmente rappresentata dal protagonista di *Il sosia*, il quale di professione fa il sosia del personaggio di gomma di «Pulp Fiction [il quale] è un film che hanno visto in milioni di persone, è

[537] *Ibid*. pag 28. a tal riguardo cfr anche il racconto 'Senna'.
[538] Nove A., 'La macchina spaccabaci', in *Superwoobinda,* op. cit. pag. 40.
[539] Cfr a tal riguardo La Porta, *La nuova letteratura italiana,* op. cit. pag. 57.

pieno di violenza e piace ai giovani. Così rappresento un simbolo di questo mondo nel quale io vivo, senza valori che non siano esplodere per sbaglio la testa a uno che c'è dietro in macchina»[540]. Violenza dunque come reazione a un malessere più o meno manifesto, variegato in tante sfumature quanti sono i programmi televisivi, o meglio *I programmi dell'accesso*, dove il protagonista Andrea Garano, ammette: «La mia mente è malata perché i Programmi dell'Accesso ci sono entrati dentro»[541], prendendo possesso della sua mente così come del suo corpo: «Perché quando do fuoco alla casa e alla porta della mia vicina di casa non sono responsabile di averle bruciato giù tutto. A impormi di comportarmi così sono gli uomini che parlano dalle tubature delle fogne che sono in Pakistan durante i programmi dell'Accesso»[542]. In questo caso, nonostante la stravaganza, il problema che pone Andrea è quello di una vera e propria psicosi, divenendo involontario figlio, lontano e sconosciuto, di Mink, uomo alienato e completamente colonizzato dalla televisione: «Poi iniziano i programmi con quella musica e allora non c'è più niente da fare, li devo guardare inginocchiato davanti alla televisione, li devo ascoltare con molta attenzione, senza perdere una sola parola dei programmi dell'Accesso che iniziano». Ma cosa intende Nove con i programmi dell'Accesso? In realtà qualsiasi programma, tant'è che per Andrea non c'è scampo («ho anche provato a cambiare televisione ma trasmettono sempre allo stesso modo i Programmi»[543]), e non è un caso che questi vengano definiti programmi dell'*accesso*, inteso come accesso di Andrea nel mondo della televisione - pieno di messaggi che egli sente sono diretti solamente a lui, «che mi voglion ferire» - e contemporaneamente della televisione nella testa di Andrea, soggiogandolo come una droga, prendendone completo possesso: «Io li ascolto fino a che inizio a ondeggiare come una canna di bambù avanti e indietro sul tappeto […] e allora la musica che ho detto continua a sentirsi nella parte centrale del mio cervello mi spinge a uscire di casa e commettere degli omicidi»[544].

La particolarità di questo racconto si trova, a mio avviso, nel fatto che il protagonista sembra avere piena coscienza della differenza tra la realtà e la finzione televisiva[545], nonché della dipendenza e degli effetti alienanti e nocivi della televisione, ma contemporaneamente egli sa che ormai non

[540] Nove A., 'Il sosia', in *Superwoobinda,* op. cit. pag 91. Interessante qui notare il riferimento diretto a *Pulp Fiction*, il quale non solo è uno dei riferimenti primari del pulp degli anni Novanta, ma i suoi personaggi, come quelli di Aldo Nove, passano senza perturbazioni emotive tra sangue e morti, utilizzando lo stesso senso di ironia nella rappresentazione della società degli anni Novanta, questa volta non solo italiana.
[541] Nove A., 'I programmi dell'accesso', in *Superwoobnda,* op. cit. pag. 42.
[542] *Ibid*. pag 42.
[543] *Ibid*. pag 43.
[544] *Ibid*. pag 43.
[545] *Ibid*. pag 43.

può farne a meno, che tornare indietro non è più possibile ora che realtà, televisione e mente sono divenuti un tutt'uno, e non rimane quindi che auspicare, come fu per Zeno, un'esplosione che vanifichi tutto: «Prendo la lametta e mi taglio le mani […] per arrivare ad un'esplosione tale che non c'è altro che sangue che scorre dai canali della televisione e dalle mie mani»[546].

L'esatto contrario sembra invece accadere nel racconto *Complotto di famiglia*, dove la televisione e la realtà si sovrappongono senza che il protagonista riesca a rendersene conto, tanto che la protagonista, per far capire al marito che si trovano all'interno di un programma televisivo, si trova costretta a recitare, in un monologo senza punteggiatura, battute tipiche del programma e della pubblicità che segue i titoli di testa: «stai tranquillo no porcodio siamo a Complotto di famiglia mi ha detto la puttana cazzo me ne frega sei a Complotto di famiglia calmati Eugenio quel programma con Alberto Castagna con Raffaella Trotta quella che dice ci vediamo tra un attimo un istante solo a tra poco tra un istante Bellissima se sei alta almeno un metro e settanta taglia 42 puoi partecipare a Bellissima dalla baia Gabicci Cotonella slip il vino Ronco si strappa così ogni volta che premi la merenda col formaggio e frutta e latte Plasmon senza coloranti con formaggio e frutta Pronto legno pulito con sapone e detergente pulisce a fondo e superfici in legno senza risciacquare allacciati la cintura ragazzo guarda dove siamo sembra l'Egitto siete a Gardaland le mie scarpe che bello sono Sanagens hanno il plantare in farmacia da Vichy per combattere la cellulite non girare a vuoto 144.11.429 quella figa di Sanremo non la Koll quell'altra quella bionda che corre in mutande tra i palazzi volume d'effetto senza ferretto in prima tv per i Filmissimi Harrison Ford prossimamente su Canale 5»[547]. Di nuovo quindi per comprendere la realtà si è dovuto compiere un atto "metatelevisivo", utilizzando l'uno per spiegare l'altro, districando, senza mai separare, i diversi piani del reale.

Anche se non in casi estremi con in *Programmi dell'Accesso* o in *Complotto di famiglia*, in molti altri racconti di Nove si può trovare lo stesso sostrato di violenza come reazione a un evento non aspettato, non in linea con le proprie aspettative o con il "finale" voluto o promesso dalla TV[548];

[546] *Ibid* pag 44.

[547] Nove A., 'Complotto di famiglia', in *Superwoobinda,* op. cit. pagg 11-12. Interessante qui notare come non ci sia nessun segno d'interpunzione nell'intero dialogo, e nessun segno di intervallo e di separazione tra le parole della moglie, quelle del marito e delle pubblicità elencate mostrando così il modo in cui la televisione viene percepita, come un flusso continuo di parole ed immagini che sembrano non aver mai fine, e di creare un continuum ed un continuo rumore bianco. Mostra anche come le pubblicità e le parole siano talmente ripetitive da fare un vero e proprio lavaggio del cervello, tanto da essere ricordate a memoria.

[548] Cfr a tal proposito Nove, 'C'era mio padre sul divano', in *Superwoobinda,* op. cit., pagg. 85-87.

ogni personaggio di quest'opera si presenta infatti completamente soggiogato dal rapporto con essa, presenza costante continuo e assordante rumore bianco, sottofondo onnipresente di esistenze parallele e sincroniche.

Sono la notizia che aspettavate

Quella di Aldo Nove sembra essere una visione tragica della realtà della società consumistica degli anni Novanta, anni in cui la realtà sparisce lasciando un vuoto che la finzione dello schermo non può sopperire, un'Era che definisce e porta con sé un'alienazione che sembra ormai esser non solo incontrollabile, ma che comincia a trovare, come fu in *American Psycho*, le sue estreme conseguenze nella degenerazione comportamentale e psicotica[549]. Che quest'ultima non tocchi solamente alcuni individui, ma che scorra in modo sotterraneo in ognuno, è dato sotteso all'intero testo e, come Patrick Bateman è divenuto simbolo di una generazione, così i personaggi di Nove divengono simboli di una intera popolazione, di una società che, superando limiti di età e di ceto sociale, crea mostri che sono pronti, così come aveva detto Brolli per i giovani cannibali, a infestare le strade e i quartieri del mondo, liberi di presentarsi come la nuova disarticolata normalità.

Il vero fulcro della critica di Nove non si trova però, a mio avviso, nelle pagine finora analizzate, ironiche e esacerbate, quanto nel racconto *Marta Russo*, dove, lasciando alle spalle ogni velleità di graffiante e cinico sorriso, Aldo Nove lascia parlare Marta, lasciandole tirar fuori tutto il dramma e la tristezza di una società in cui non solo nella fantasia della letteratura, ma anche nella realtà l'uomo è ormai tristemente e amaramente trasformato in una notizia televisiva:

«Io sono una ragazza che per un anno ero sempre sui giornali. Sono una fotografia che avete visto tutti. Sono la notizia che aspettavate, sono stata la notizia che avete consumato. […] Mi chiamo Marta Russo.

Sono una studentessa di giurisprudenza e cammino. […] Sono un corpo sull'asfalto. Sono il rumore di uno sparo. […] Sono l'oggetto di un'intervista a Laura Grimaldi. Sono un ronzio che non finisce. […] Sono nella sezione nell'occhiello nel palinsesto nell'intervista nell'intervento nella didascalia. […] Sono assimilabile, dal punto di vista giornalistico, a Simonetta Cesaroni. […] Sono un vocabolo che si trova con il motore di ricerca digitando marta+russo. […] Sono sul piano emotivo meno

[549] Cfr ad esempio il racconto 'La merda', in cui viene rappresentata una piccola e quasi inoffensiva mania, ma che trova le sue radici all'interno dei programmi televisivi.

coinvolgente di Alfredino Rampi. Sono nove pagine prima dello sport. […] Sono 18 interviste 122.000.000 di battute. […] Sono l'insidia mentale di una motivazione che sfugge. […] Sono un via vai di risoluzioni e riaperture. […] Sono un vuoto incolmabile. Sono la fame di mostri dei lettori. Sono la vostra fame. […] sono il possibile soggetto per un film. […] Sono la ragazza innocente uccisa da un folle forse […] per sentir parlare i telegiornali per studiare l'effetto dei giornali […] per far piangere i lettori per commuovere i lettori per intrattenere i lettori per far passare il tempo ai lettori per tenere aggiornati gli ascoltatori […]. Sono Marta Russo. Sono morta il 12 maggio del 1997»[550].

[550] Nove A., 'Marta Russo', in *Superwoobinda,* op. cit. pagg. 162-165.

1996, DESTROY, ISABELLA SANTACROCE

Alla fine di *Fluo* abbiamo lasciato Starlet con ancora nel cuore il sogno della libertà, di riuscire a scappare dalle coercizioni sociali e di non divenire un altro meccanismo della ruota consumistica. Quel sogno viene completamente ad infrangersi in *Destroy*, la seconda opera della Trilogia dello Spavento di Isabella Santacroce, pubblicato nel 1996 da Feltrinelli.

Misty, giovane protagonista di questo romanzo, ha infatti seguito la scelta di Starlet, preferendo allontanarsi dalla società, tentando di vivere al di fuori del consueto e abdicando la norma per vivere una vita che sia sua. Come i personaggi tondelliani, Misty ha guardato nel suo cuore e ha seguito il suo desiderio di fuga verso altri luoghi, con negli occhi e nel cuore l'idea dell'Altro-da-qui, di un luogo che, almeno da lontano, mantenga ancora la sua promessa di libertà: «Decisioni da tirare come freccette. Partire, forse. Decodifica i tuoi desideri, Misty. Il primo aereo. Cosa da niente. Londra, Berlino, capitali esotiche. Qualsiasi scelta pur di sollevarti da questa aria già studiata. A memoria. Ogni microparticella. Ogni suono. Prepotente bisogno di emozioni nuove. Non è scappare. Non è paura. […] Frenetica inquietudine bisognosa di felice quiete. […] cosa cerchi Misty? Prova a rispondere a questo, se ne hai il coraggio. Viziosa incontenibile esistenza. […] reiventare. Reinventarsi un passato e un futuro. Nuova polvere e nuove acque»[551]. Quello che ha però trovato non è dissimile da quello che si è lasciata alle spalle: una società chiusa nel suo perbenismo mediatico, che non ha tempo né pietà per chi è rimasto fuori[552].

In questo romanzo l'ambientazione urbana si amplifica divenendo metropolitana, assumendo su di sè tutte le caratteristiche tipiche delle grandi città cosmopolite contemporanee. Nella moderna città neobarocca il confine tra una maschera fittizia e una realtà "vera" sfuma, «l'attore sociale, l'uomo metropolitano, vive con la maschera ed ha tante più probabilità di sopravvivere quante più maschere egli sa utilizzare per calcare i diversi e non coerenti palcoscenici della vita. Il mondo urbano gli offre sempre nuove possibilità di rappresentazioni che sono tanto più attraenti quanto più gratificanti e totalizzanti»[553]. In questo testo, ancor più che nella provinciale città riminese, si assapora un'aria simile a quella delle metropoli americane dei romanzi di Ellis, spazi in cui, come

[551] Santacroce I., *Destroy*, Feltrinelli, Milano, 1996, pag. 20.

[552] Attraverso questo spostamento spaziale la Santacroce mostra indirettamente come il fenomeno sociale qui rappresentato e la cultura di riferimento abbiano assunto una dimensione internazionale, se non addirittura globale, azzerando le differenze nazionali per creare un'unica e simile glocalità consumeristica.

[553] Amendola, *La città postmoderna*, op. cit., pagg. 106-107. Cfr a tal riguardo anche Pellegrini F, Tarantino E, *Il romanzo contemporaneo. Voci italiane*, Troubador Publishing, Leicester, 2006, pag. 112.

scrive Amendola, «è possibile sdoppiarsi e proiettarsi. Il doppio di sé che ciascuno costruisce diventa, se pure temporaneamente»[554], reale, dando la possibilità ai personaggi di assumere maschere e giocare nei ruoli sociali loro assegnati nel miglior modo possibile, adattandosi pienamente e con facilità alle proprie pirandelliane parti. Questo aspetto della società contemporanea è ben evidenziato all'interno di *Destroy*, dove la protagonista affronta e gioca con i ruoli cercando di non prenderli troppo sul serio, mostrando, attraverso di essi, la falsità della scena sociale, rivelando al contempo la sofferenza intrinseca nell'indossare la maschera, che troppo stringe e immobilizza.

Eclettico Io, eclettica parola

Misty, protagonista che già dal nome rivela molto della sua personalità[555], rappresenta nel romanzo l'individuo che, nonostante il tentativo di salvarsi dall'oggettivazione, viene comunque privato della propria umanità, non solo attraverso gli oggetti e il consumo - del quale Misty è comunque vittima - ma anche dall'emarginazione e dal pregiudizio, dall'etichetta del "non voluto" che viene data a coloro che come lei rifiutano la società e le sue regole, individui che, come i senzatetto di Bateman, sono elementi da eliminare, o oggetti da usare: «Mi ha scelto come un paio di Nike più interessanti di altre»[556]. Ed è proprio da questo punto di vista che la Santacroce parla al lettore, attraverso gli occhi di un giovane oggetto con un'anima che racconta e confida la sua vita, spesa nei vicoli oscuri e nei locali notturni, cercando di salvarsi, ma trovandosi paradossalmente costretta a vendere e comprare se stessa ad ogni passo, a cercare di sopravvivere insieme a tutti gli altri scarti e rifiuti, ovvero quella parte della società che viene messa in un angolo, tenuta lontana dai riflettori e dalle pubblicità. Lo sguardo che viene mostrato al lettore è dunque uno sguardo volutamente parziale senza traccia di oggettività narrativa; il suo punto di vista non ha nulla della tipica imparzialità del narratore onnisciente, ma, al contrario, entra in pieno all'interno del sentire del narratore-protagonista, imponendo al lettore una voce

[554] *Ibid*. pag. XXIII

[555] Nel caso di *Destroy* ci troviamo davanti a un caso di *nomen omen*, Misty infatti in inglese significa nebbia, foschia, dando quindi un senso di inafferrabilità e di indefinitezza. Nello stesso tempo però Misty riprende la parola mistificazione, richiamando il suo mistificare, cambiare e riadattare la realtà. Il nome Misty potrebbe anche trovare dei legami con il celebre film di Clint Easwood *Play Misty for me.* Tale richiamo viene suffragato, in un certo qual modo, da Misty stessa, quando inizia a lavorare come "*call-girl*":\ in alcune di queste telefonate, registrate nel racconto, i clienti che la chiamano risultano essere personaggi con personalità molto complesse, a livello quasi psicotico, esattamente come accade nel film.

[556] Santacroce I., *Destroy*, op. cit., pag.9.

personale ed una verità unica. Il narratore dunque non cerca più di nascondersi, ma esce fuori, gestendo da unico padrone l'intera narrazione, e lo fa in modo volutamente visibile, creando in questo modo una contrapposizione tra la realtà presentata e la verità dichiarata, opposizione di cui il lettore è pienamente consapevole: questi sa che quella che gli viene presentata è la realtà della protagonista, alla quale può quindi credere solo da un punto di vista emotivo e interiore, pienamente cosciente del fatto che tutto ciò che legge potrebbe non essere altro che una testimonianza falsificata dalla voce narrante e dal suo sentire, o per puro gusto letterario, in un'esacerbazione che enfatizzi il messaggio di critica.

Attraverso questo artificio la scrittrice intende portare alla luce, per una volta, non la realtà dichiarata e asettica dei giornali, o delle statistiche, ma quella passionale e vera di chi lo scarto lo vive, di chi sente ogni giorno su di sé il peso dell'emarginazione e del rifiuto sociale, e il fatto stesso che il narratore sia inaffidabile fa sì che venga messo in piedi un gioco metaletterario di fiducia-sfiducia simile a quello che nella realtà viene accordata agli emarginati, a quella classe di persone qui rappresentate da Misty e dai suoi amici e compagni, riproponendo lo stesso sospetto che la società avverte davanti a loro. In questo modo la Santacroce riesce inoltre a creare una forte espressività del testo narrativo, il quale si carica ulteriormente di una valenza emozionale e simbolica, di un'espressività che enfatizza nello stesso modo l'interiorizzazione e la personalizzazione del testo.

Misty parla al lettore utilizzando un linguaggio che mostra la complessità della sua anima e della situazione esistenziale delle persone come lei, emarginati e dimenticati dalla società, personaggi scomodi ma necessari alla sopravvivenza della società stessa, un linguaggio dunque che per dar voce a questa complessità necessita dell'aiuto di un *pastiche* composto da moltissimi inglesismi, parole e forme elevate intrecciate a coprolalismi e forme gergali, accanto alle quali trovano posto citazioni letterarie, marchi e prodotti. Quest'ultimi nelle opere della Santacroce non spariscono, ma divengono, attraverso la figura retorica dell'antonomasia, elemento fondamentale di espressione della critica della giovane scrittrice, mostrando pienamente come gli oggetti e le marche abbiano a tal punto superato il loro messaggio e la loro funzione iniziale, da divenire completamene autoreferenti, tanto da bastare il nome della marca per individuare il prodotto stesso. Come scrive Elisabetta Mondello, in questi testi si «mette sostanzialmente in pratica una tesi di sociologia dei consumi: da un lato che il consumo culturale è quello che alimenta

maggiormente il *self* e l'identità, e dall'altro che tutti i consumi anche *mass market*, hanno una forte componente e un significato culturale»[557] nella società a cui i media fanno riferimento. Opere come queste, «nascono da una perdita fondamentale e radicale, da un lutto scarsamente elaborato e dunque spesso vissuto con un senso di artificiale euforia […]. Il personaggio spirituale e sociale rispetto al quale questi fenomeni andrebbero misurati è piuttosto quello descritto da Zygmunt Bauman nella sua analisi delle "etiche postmoderne", lucidissima diagnosi del fallimento moderno di fondazione di una morale universale ed esaustiva illustrazione dell'odierna incertezza morale, delle ambivalenze e le aporie che determinano una situazione di "insicurezza e crudeltà"»[558] in favore di un'anti-morale costruita sul consumo e soprattutto sull'accumulazione, la stessa che viene ritrovata nel linguaggio, dove predominano figure retoriche quali metonimia, sineddoche, catalogazione caotica e un gusto per l'elencazione, la quale si affianca a una tensione verbale e a una frammentazione del discorso che richiama la frammentazione del presente a cui si è fatto precedentemente riferimento, e che si trasforma qui in una bidimensionalizzazione della narrazione, costruita su un'idea di orizzontalità e velocità, tanto che per Sinibaldi questo testo «appare […] del tutto singolare, quasi il manifesto estremo di una percezione ormai completamente deformato da questi due valori»[559].

Tu, Io e il mio mondo

Questo particolare stilema narrativo racchiude in sé anche la complessità culturale della società così come vista e sentita dalla Santacroce: costituita da echi letterari rinvianti a un passato ormai perduto, i quali si uniscono e si fondono ad un consumismo dal quale scappare non è possibile, in altre parole una società che riempie l'immaginario collettivo e la mente di prodotti e di *slogan* che, come per i personaggi di Aldo Nove, divengono immagini di valori nuovi e contrastanti con le infrastrutture interiori dell'essere[560]. È proprio questo conflitto il centro e causa prima della malattia di Misty, della sua incapacità di integrazione e della sua sofferenza, la quale a sua volta diviene causa della sua pressante volontà di autodistruzione e la violenza con la quale Misty si ama, violenza che trova un suo sfogo anche nel crudo linguaggio da lei utilizzato nel raccontare la

[557] Mondello E., *In principio fu Tondelli*, op cit, pagg. 118-119.
[558] Sinibaldi, *Pulp*, op. cit., pag. 57
[559] *Ibid*. pag. 80
[560] Cfr a tal riguardo La Porta, *La nuova narrativa italiana*, op. cit. pag. 29 quando parla dei riferimenti culturali della Santacroce.

sua sessualità venduta, parole volgari e coprolaliche che descrivono la sua vita e il mondo che la circonda, soppiantata talvolta, in un repentino cambio, ad un cinico distacco, ad una «indifferenza spietata ed esibita, un nichilismo che come uno sguardo vuoto e insieme eccitato si posa su tutto ciò che descrive», portando con sé «una sorta di trance espressiva, di scrittura automatica attraverso cui oggetti e consumi, nomi e marche, qualche pallido gesto e poche parole si dispongono praticamente senza alcun senso razionale e sintattico, sulla pagina»[561].

In questo romanzo, come ci ha abituato la tradizione cannibale, si entra in *medias res*, direttamente nel cuore e nel modo di Misty, e nello stesso veloce modo da esso si esce, dopo averne avuto una intima e profonda conoscenza. Misty non si vergogna, non ha paura di mostrare al lettore tutti i meandri della sua vita, a lui non nasconde nessun pensiero o emozione, creando un flusso che passa senza avvertimenti dalla descrizione del contesto al suo pensiero intimo ed emotivo; in questo testo però, «a differenza del monologo interiore, che mantiene una forma sintattica sostanzialmente razionale, il flusso di coscienza è un'elencazione di stati mentali e percettivi pensieri insieme a sensazioni che tende a disporsi in modo massimamente disordinato, tale da violare le tradizionali strutture del discorso scritto. Pensieri e sensazioni, pertanto, sono accostati secondo la legge delle libere associazioni, secondo una procedura che mira ad avvicinare il linguaggio alla logica del sogno, cioè alla logica-non logica dell'inconscio»[562].
Un ulteriore elemento stilistico noto alla tradizione ma completamente rivisitato è l'utilizzo del Tu lettore, il quale diviene interlocutore primario della narratrice, emblema del resto del mondo che cerca di dimenticarsi dell'esistenza di Misty, la quale si rivolge al Tu come ad un qualsiasi altro personaggio, parlandogli direttamente e dandogli istruzioni su azioni da compiere o posizioni da assumere, eliminando il confine tra realtà e finzione, tra narrazione e realtà: sovrapponendo infatti il Tu Lettore e il lettore esterno essa riproduce nel testo la stessa sovrapposizione esistente tra realtà e iper realtà. Misty, così come le altre protagoniste santacrociane, entra in contatto diretto con entrambi i lettori, violentandoli con la forza delle loro parole e delle loro movenze, l'emozionalità della scrittura infatti, unita al richiamo diretto ed interlocutivo, acutizza il coinvolgimento emotivo del lettore, il quale condivide con le protagoniste non solo parte del codice linguistico utilizzato, ma viene chiamato direttamente in causa a prender parte attiva alla narrazione. Misty sembra infatti voltarsi e guardare direttamente negli occhi il suo lettore,

[561] Sinibaldi, *Pulp*, op. cit., pag. 80
[562] Giovannetti, *La letteratura italiana moderna e contemporanea*, Carocci editore, Roma, 2001, pag. 222.

trattandolo talvolta come un amico e confidente ed altre come un suo cliente, sferzandolo con la violenza delle sue parole, cercando di fargli sentire il suo spaesamento e il suo dolore, creando altresì un effetto metaletterario: «Smetti di leggere questo fottutissimo libro e guarda le mie labbra»[563]. In questi attimi in cui Misty abbandona il suo racconto per parlare direttamente con questo immaginifico Tu lettore, essa mostra di essere pienamente consapevole di essere scrittura su carta, di essere semplici parole, «non sono altro che un'impalpabile emozione, una dislessica professionista del nulla»[564]. Essa però proprio in quanto rappresentante del nulla diviene immagine della società intera, della realtà che esiste dietro la maschera: un nulla perfettamente disegnato, piegato e pieghevole alle necessità e desideri del mercato, quello stesso nulla e noia che già sentiva e presagiva Clay, quello stesso solitario e noioso nulla definito dalla Santacroce «malsano virus di fine secolo»[565].

Cosa dicono di me

La critica anche in questo caso si è divisa, come fu per i Giovani Cannibali, tra coloro che amano e coloro che odiano le opere della giovane scrittrice, tra chi ha visto dietro i suoi testi semplicemente un manierismo linguistico e di nuovo nessuna storia, e chi ha invece compreso che è proprio la sparizione della storia che vuole essere narrata, un appiattimento che non riguarda solamente la storia, ma che bidimensiona tutto: spazi, storia come persone e personaggi, rendendo la cifra della riduzione della consistenza del mondo. *Destroy* si presenta dunque come «un libro che da una delle misure possibili del nostro tempo: la riduzione dell'essenza del mondo a pura quantità, all'accumulazione di oggetti e marchi, di nomi senza contenuto e storie senza profondità»[566], lasciando vivere solamente una profondità che rimane quella dell'abisso in cui Misty è caduta, profondo quanto quello del suo animo.

[563] Santacroce I, *Destroy*, op.cit., pag. 12.
[564] *Ibid*. pag. 39.
[565] *Ibid*. pag. 42.
[566] Lucamante. *Isabella Santacroce,* op. cit, pag. 76.

La musica dell'Io

L'espressione emotiva del proprio Io all'interno di questo romanzo assume una rilevanza molto particolare, e la sua veicolazione viene spesso affidata al ritmo e musicalità del linguaggio, al quale si unisce la musica vera e propria, riferimento importantissimo all'interno del testo. Quest'idea si evince fin dall'apertura del romanzo: oltre infatti a epigrafi tratte anche da motivi musicali, il primo capitolo viene diviso in *track*, esattamente come quelle di un cd musicale, dove viene scandito il ritmo – veloce e sintetico – della narrazione, così come il sentimento del testo stesso: dolore, odio e violenza.

La colonna sonora del testo torna qui ad essere, così come era per Clay, espressa direttamente attraverso espliciti riferimenti musicali che seguono e accompagnano l'umore e le emozioni sentite in quel momento dalla giovane: ecco dunque tornare in scena, più che musica contestuale al periodo, una musica underground e di protesta, capace di sottolineare ed amplificare il grido di dolore della protagonista, che si manifesta non solo nelle sue parole, ma anche in ogni suo gesto, con ogni ferita che produce sulla sua pelle, con ogni nota musicale che la accompagna durante le sue giornate e soprattutto le buie notti[567]; è soprattutto nei momenti di particolare dolore emotivo che Misty si rifugia nella musica, cercando conforto e una valvola di sfogo, ponendo il suo essere nelle note emanate dal walkman o dalle casse di uno stereo. L'alto valore di riferimento e testuale della musica nell'accompagnare le parole e la mente di Misty fa addirittura sì che provvisorie "guide all'ascolto" provengano da Misty stessa nei momenti in cui, rivolgendosi direttamente al lettore, lo invita a leggere seguendo precise direttive musicali: «vorrei che ascoltaste Doll Parts mentre leggete quello che voglio scrivere, seduti a terra con la sua voce vicina»[568].

La malattia del secolo

Misty, diciottenne a Londra e *call girl* improvvisata, è colei che rappresenta l'autodistruzione delle "povere anime" rimaste ancora ancorate al loro essere, incapaci di non sentire e destinate perciò, nella società dell'insensibilità, a divenire ipersensibili al disprezzo, all'uso e consumo degli

[567] «la musica ha, secondo i casi, una funzione connotativa o denotativa. Spesso è usata come un codice linguistico primario» (Mondello, *La narrativa italiana degli anni Novanta*, op. cit., pag 26.
[568] Santacroce I., *Destroy*, op.cit. pag. 21.

individui. Il dolore causato dalla sua estrema sensibilità porta spesso la giovane protagonista verso forme di autodistruzione, di violenza contro se stessa volta al non sentire, la quale non passa più solamente attraverso le droghe e l'alcool - elementi ormai incapaci di eliminare una sofferenza troppo forte - ma che trova il suo spazio anche nell'automutilazione, esprimendosi, in questo caso, con una malattia conclamata, la sindrome Ossessivo compulsiva, e nel dare via se stessi.

Clay, alla fine di *Less than Zero*, osserva la forma più completa di perdita del Sé assistendo alla prostituzione di Julian, rispetto a Clay Misty fa un passo in avanti: essa non si limita infatti ad osservare, ma si fa parte attiva, prendendo su di sé l'umiliazione estrema dell'oggettivazione e della vendita di sè. Fin dall'apertura del romanzo troviamo Misty vagare nelle strade notturne, giovane donna che, vittima e carnefice, usa i ruoli e il suo corpo esattamente come gli altri usano e abusano di lei, riproponendo su se stessa e sugli altri, senza alcun filtro, la violenza che la società mostra nei suoi confronti, regalando e usando il proprio corpo e la propria corporalità, indossando maschere che però, nonostante i tentativi di tenerle a bada e di lasciarle in superficie, assorbono il suo essere, rubandole a poco a poco ciò che le rimane, mangiando a poco a poco la sua umanità, lasciandola vuota di un vuoto questa volta non voluto. Attraverso questo essere divorata dalla società e dai ruoli Misty capovolge completamente i ruoli, mostrando come, nonostante la nomenclatura di Giovani Cannibali, la società e i suoi individui siano i veri cannibali che si cibano dell'anima di coloro che hanno la sfortuna di riuscire ancora a sentire e a sentirsi, esattamente come Mary, la quale compra Misty per il suo piacere, obbligandola, insieme ad altri ragazzi simili a lei, a partecipare ed ad assumere ruoli diversi nei suoi giochi e fantasie erotiche, non mancando mai di ricordarle come essa sia sua proprietà, un oggetto come gli altri da utilizzare a proprio piacimento, senza possibilità di rivolta o di diniego. Ma Mary non è l'unica padrona di Misty, insieme a lei troviamo Lilì o altri occasionali personaggi che la comprano e la scambiano esattamente come un oggetto, «Il nano compra Misty. Mary paga Misty»[569], in un circolo tristemente simili a quello tra schiavi e padroni.

La Santacroce utilizza, per mettere in scena la mercificazione dell'uomo, una delle forme più antiche e consuete, ovvero quella della mercificazione del corpo, strumento che nella società contemporanea ha assunto un rilievo non indifferente. Come scrive Pezzarossa infatti, «l'identità

[569] *Ibid*. pag. 52.

umana, quando riesce a sfuggire alle minacce continue ed ossessive in una frantumazione che annulla inesorabilmente […] pare quasi disperatamente mascherare se stessa in quel contesto di oggetti inseriti nel mercato globale, e trasforma dolorosamente il corpo in una disperata pagina narrativa, dove s'iscrivono i segni forti […] a mutare l'orizzonte ormai antico e inservibile del "corpo naturale", ma al tempo stesso dichiarando l'orrore dell'esclusione del nuovo universo tecnologico»[570]. Ecco dunque Misty farsi doppiamente pagina narrativa, come corpo narrativo per il lettore quanto per il contesto nel quale essa vive; essa fa costanti riferimenti al suo corpo, si osserva, si piace, si innamora e si disinnamora costantemente del suo corpo, lo maschera, lo trasforma, lo gratifica e lo punisce a seconda del momento, vivendolo come uno dei principali veicoli di comunicazione e di presentazione del Sé, non solo nella società, ma anche verso il lettore: Misty vuole che il lettore sia innamorato di lei, che sappia del suo corpo e della perfezione di esso, come scrive la Lucamante «il *leit-motiv* di tutto il libro ruota infatti intorno al sentimento disincantato, e pure romantico, della tristezza della propria esistenza, e quindi della propria corporeità»[571]. Nelle parole e pagine della Santacroce «il corpo si fa voce narrante e non solo perché tutti i suoi romanzi sono "dalla parte di lei" o perché porta sulle pagine solo protagoniste femminili, eroine che sbeffeggiano il canone, iperconsumiste ossessive che si muovono subendo mode e look o angosciate impasticcate che si agitano in una realtà squallida in cui si annientano»[572] per dimenticarsi o, come Misty, perché sente un forte desiderio di autodistruzione, proveniente dall'odio che essa prova verso se stessa e la propria vita, incapace di uscirne e di salvare se stessa. Nella sessualità comprata, fine a se stessa, sembra così sommarsi il senso dell'oggettivazione dell'individuo, dell'usare senza ritegno o senza emotività, di quell'usare che anzi toglie, che ruba a chi è usato senza alcuna pietà: «Ti stanno toccando. Ti stanno sbattendo. Ti stanno rubando quello che non vuoi»[573], come se fosse uno stupro non del corpo, ma dell'anima.

[570] Pezzarossa, *C'era una volta il pulp*, op. cit., pag. 73.
[571] Lucamante *Italian Pulp fiction, the new narrative of the Giovani Cannibali writers*, London, Rosemont Publishing, 2001, pag. 62
[572] Mondello, *In principio fu Tondelli*, op. cit., pag. 109.
[573] Santacroce I., *Destroy*, op. cit., pag. 10.

L'altra faccia della medaglia

Questo modo di concepire la sessualità, unito alle altre caratteristiche della protagonista, solleva inevitabilmente la tematica del *gender*, la quale assume però in questo testo un volto molto particolare, qui infatti, come sottolinea anche la Lucamante, si assiste in un certo qual senso ad un rovesciamento delle tipiche tematiche *gender*. La Santacroce nei suoi testi si propone in antitesi alla rappresentazione del *gender* così come presentata da Ellis o Palanhiuk, ma dove per Ellis la differenza si potrebbe ricondurre alla diversa constestualizzazione dell'opera e al diverso messaggio che i testi portano avanti, con Palanhiuk si crea un dialogo sociologico dialettico, andando a guardare a due aspetti simultanei ed opposti presenti nella società, ovvero la demascolinizzazione dell'uomo accanto alla quale rimane una visione della donna in quanto oggetto. Entrambe le posizioni sono presenti nel testo della Santacroce, nei suoi testi si ha infatti innanzitutto una voce femminile che prende la parola, e lo fa appropriandosi di un linguaggio tipicamente maschile, fatto di volgarizzazioni e crudità nel parlare e descrivere determinati dettagli; a ciò si unisce il modo in cui Misty, e come si vedrà più avanti anche la protagonista di *Luminal*, non si presenta sempre passiva davanti alla dominanza maschile, la quale, tra l'altro raramente si presenta come maschile del tutto. All'interno di questo testo per esempio sono due donne che comprano Misty, esse si mettono quindi di pari livello in una tematica che da sempre è stato appannaggio maschile, ovvero il ruolo di possessore e detentore di potere, valicando nel contempo anche un altro limite: Mary, come Lilì, comprano infatti indistintamente donne e uomini, come Thomas o Liam, superando di netto e con un solo balzo la differenziazione di genere. Similmente il potere solitamente delegato agli uomini viene ribaltato anche nella figura di Misty, essa infatti non solo non si vende a tutti, riservandosi il diritto di scelta, ma utilizza il suo potere femminile e la sua sessualità come un'arma, riappropriandosi del potere che le viene tolto, «Piene di potere. Così in pieno potere del maschio compra-sesso»[574]; si crea quindi una situazione ambivalente in cui se da un lato rimane l'oggettivazione e l'uso della donna in una dimensione di piacere sessuale, dall'altra questa viene superata, portando le donne a riscoprirsi capaci dello stesso potere e di riscrivere la relazione tra i due sessi[575]. Il corpo si ripropone quindi come depositario di un'identità individuale da usare come linguaggio primario di comunicazione

[574] *Ibid*. pag. 96.

[575] Il cambiamento e il rapporto della donna nei testi e nelle questioni di genere troverà in seguito più ampia risonanza all'interno di un altro testo della Santacroce, *VM18*, considerato da alcuni la risposta femminile alle opere di De Sade, testo che, per altri motivi, non sarà però analizzato all'interno di questo lavoro.

con il resto della società[576]. Come osserva Pezzarossa, la voce femminile all'interno di questa tipologia di testi, la «partecipazione attiva della componente femminile ad un processo artistico che risulta deliberatamente mimetico nei confronti di aberrazioni del comportamento quotidiano, potrebbe essere la risposta della parte più consapevole del mondo femminile nel portare alla luce della critica sistemi di costrizione mirata, specialmente giocata sull'imbonimento televisivo tramite le narrazioni di basso valore sociale e il bombardamento pubblicitario più bieco, di cui la cosiddetta "casalinga" è destinatario e vittima prescelta, ma che nell'erosione fantasmatica sollecitata dai rotocalchi trova una forza di protagonismo assoluto, come all'interno del circuito della mercificazione sessuale»[577]. Con i suoi testi la Santacroce si pone così ad un alto livello di critica nei confronti della società, riuscendo a sollevare più di una tematica e diversi spunti di riflessione, riuscendo ad amplificare il potere nascosto all'interno del corpo femminile senza sminuire il problema della mercificazione del corpo maschile quanto femminile.

Bauderlaire e la sua eredità

Questo potere riscoperto non salva però Misty dalla sua situazione esistenziale di oggetto e della sua consapevolezza che essa cerca di affogare e di azzittire, almeno per qualche ora, uccidendola in morti dolci e temporanee fatte di alcool e di droghe: «Per dimenticare se stessi, per stonare ancora più il ritmo dei miei sensi. I sensi. Perdere conoscenza almeno 24 fottutissime ore. Svenire in un angolo e passare inosservata per almeno 24 stramaledettissime ore»[578].

È proprio per dimenticarsi che Misty dunque cerca il «sintetico, l'artificiale. Era solo plastica quello che volevo»[579], qualcosa di chimico e di costruito in cui nascondersi e obliare se stessi, ecco allora benvenuti i paradisi artificiali, i quali vengono cercati costantemente, in modo da sentire il meno possibile, cancellare la realtà, o per lo meno eliminarne i contorni, renderla sfocata[580], perché «Misty ama quella certa condizione etilica. Sempre più il calore dell'alcool l'appaga. Quello sciogliersi di tensioni e paure la conforta e annebbia un limpido che non vuole riconoscere, un cielo terso che definisce troppo nettamente contorni violentemente terreni»[581] che Misty non riconosce, del quale sente di non fare parte e di cui non vuole farne parte. Come

[576] Pezzarossa, *C'era una volta il pulp*, op. cit., pag. 68
[577] *Ibid*. pagg. 69-70.
[578] Santacroce I., *Destroy*, op. cit., pag. 28.
[579] *Ibid*. pag. 28.
[580] Cfr Santacroce I., *Destroy*, op.cit. pag. 29.
[581] *Ibid*. pag. 102.

aveva previsto Starlet, nessuno dei due sentieri porta alla salvezza: *in* o *out*, il prezzo da pagare è sempre lo stesso; meglio allora cercare di dimenticare, rifugiarsi nelle droghe lasciando che i propri pensieri seguano mondi artificiali e sogni lontani[582], come i *manga* e le *anime* che la Santacroce utilizza per dare un nome alle sue droghe, come ad esempio Violence Jack, oppure Bubble Gum Crisis o Beta Kappa[583], rendendo di fatto ancor meglio l'idea del fantastico dei sogni di Misty.

Il volto esterno del dolore

Le forme di cancellazione dell'Io e del dolore emotivo però non si limitano però a questo ma coinvolgono, in questo caso, anche le forme di automutilazione, il dolore fisico provocato intenzionalmente con lo scopo di eliminare il dolore morale: «e devo veramente usare la parte più affilata della lama sul mio polso e implorare Bali di succhiare il mio sangue per non piangere»[584].

Questi comportamenti sono tipici di molti dei disturbi legati all'ansia e comportamentali, tra i quali la Sindrome Ossessivo Compulsiva, alla quale si fa nel testo un esplicito riferimento: «qualche confetto al giorno di Anafranil risolverà il suo problema, dobbiamo solo inibire il suo re-uptake di noradrenalina e serotonina dai rispettivi neuroni, così prescriveva mesi fa lo psycho italiano grande stronzo in maglione, ma io odiavo il solo pensiero di una mia possibile sindrome ossessivo-compulsiva, come lui l'aveva chiamata, e dopo le prime tre caramelle triangolari avevo buttato tutto»[585]. Questo disturbo è tra quelli che negli ultimi anni hanno visto un esponenziale aumento, essendo strettamente legati all'ansia, e portano con sé diverse tipologie di automutilazione. Misty, come fu Zeno agli inizi del secolo scorso, come scrive la Lucamante, «denunciando la propria infermità, […] annuncia un secolo di problematiche legate alla destabilizzazione dell'Io nel senso più profondo del termine e che nulla riesce a riscattare da un acquisito senso di impotenza»[586], ma, differentemente dal suo antenato sveviano, Misty porta con sé lo stigma non tanto della malattia del tempo, ma delle sue conseguenze; dove Zeno era in

[582] Cfr Santacroce I., *Destroy*, op.cit. pag. 19.
[583] Questo artificio crea inoltre un riferimento indiretto verso la generazione più giovane, la quale è più propensa a vedere e trovare questo riferimento nascosto.
[584] Santacroce I., *Destroy*, op.cit. pag. 75.
[585] *Ibid*. pagg. 40-41.
[586] Lucamante *Isabella Santacroce*, op. cit., pag. 126.

fin dei conti l'unico sano, i malati di oggi sono veramente malati quanto la società stessa, mostrando, con la loro malattia, la più triste delle verità: i sani non esistono più.
La dichiarazione di Misty riguardo il suo disturbo Ossessivo Compulsivo è avvalorato all'interno del testo da altri piccoli sintomi e indizi, come ad esempio i piccoli rituali autolesionistici legati ai sensi di colpa di quelle che essa sente come le proprie mancanze: «Misty non vedrà Labelle perché non ha deglutito pazientemente tutto l'antisettico. Misty piange in ginocchio davanti al lavandino»[587]. Questi comportamenti, così come specifici rituali (come ad esempio il controllo del battito ciliare), occorrono e ricorrono sempre nei momenti in cui la giovane protagonista si sente particolarmente sola, o sente su di sé troppo forte il dolore della sua esistenza, incapace di fare i conti con il mondo che la circonda: «spengo la sigaretta sul polso e il dolore mi riporta nel suo cesso pronta per la prestazione giornaliera»[588].

Is there anybody out there?

Dietro tutto questo dolore si nasconde, anche in questo testo, una solitudine sostanziale, ultima e finale, quella solitudine che in fin dei conti non risparmia nessuno, e che viene azzittita con le droghe, l'alcool, con le merci, o con la ricerca delle continue trasgressioni: ogni cosa va bene pur di non sentire quella consapevolezza, per non vedere quel vuoto, perché «può essere triste sentirsi soli e rendersene conto. Prenderne coscienza. Meglio sputare. Alzare il volume e sbattersi»[589], perché ogni trasgressione è un momento consacrato al distacco da una realtà ormai insopportabile[590]. Altro mezzo con cui sciogliere e dimenticare se stessi è la sessualità e la perversione sessuale: nel piacere fisico tutto il dolore svanisce, viene travolto dalla furia e dalla violenza della passione, legata solamente però al corpo, alla mera lussuria; in questo testo il sesso è legato sempre e solo al piacere fisico, violento nella sia forma quanto nella sua sostanza, perché, come scrive Mondello, in questo modo esso «spezza le costruzioni intellettuali dietro cui ci si ripara, per trasformarsi in prevaricazione e dominio»[591], per ripresentare di nuovo il gioco del predominio sociale dei turisti sui vagabondi.

[587] Santacroce I, *Destroy*, op.cit. pag. 52.
[588] *Ibid*. pag. 65.
[589] *Ibid*., pag. 79.
[590] Cfr. Lucamante, *Isabella Santacroce*, op. cit.., pag. 14.
[591] Mondello, *In principio era Tondelli*, op. cit. pag. 111.

Alice senza famiglia

Questa solitudine e questo malessere interiore acuiscono spesso il bisogno di calore umano, di una mano o voce amica nella quale trovare un po' di conforto, anche se per solo qualche ora e attraverso un cavo telefonico. È in questo senso che può essere letto il suo lavoro di *call girl*; le voci notturne che la cercano dall'altro capo di un filo telefonico solo infatti spesso voci solitarie e di solitudine, sofferenti e sole che cercano un sollievo, una comunione, un qualcuno con cui parlare, con cui sentirsi vicini, fratelli ed amanti: «…….spero che stanotte qualcuno chiamerà […] Lunghissime telefonate notturne con voci sconosciute che hanno solo voglia di Palare ed ascoltare e poter inventare vite impossibili ed andare avanti per ore»[592].

Quello di Misty si trasforma così nel grido di dolore di tutti, metafora di un'intera comunità e schiera di persone emarginare e reiette, un grido di dolore talmente forte e totale da coinvolgere tutti i sensi e riassunto in cinque brevi capitoli, i quali si aprono ognuna con una richiesta: «Ascoltami. […] Guardami.[…] toccami.[…] mangiami.[…] Ascoltami, guardami, toccami, mangiami. In silenzio tra le urla»[593], le urla della sua disperazione.

Questa solitudine ha per Misty radici profonde, fin dalla sua famiglia, verso la quale solo raramente la protagonista rivolge il suo pensiero, avendola lasciata indietro sotto il cielo riminese e della quale ha portato con se solamente ricordi dolorosi, gli stessi che l'hanno portata a cercare una nuova vita in una terra lontana. I suoi sono soprattutto ricordi legati a un tentativo di omologazione, di un'opera di convincimento a far parte delle masse, a prendere la decisione giusta: «Cos'è giusto, cosa non lo è, c'è chi ha provato a spiegarmelo in una vecchia cucina italiana e parlava professore tenendomi le spalle strette e usava parole convenienti ripetendo troppe volte morale e immorale, paradiso e inferno, luce e buio, bianco e nero, tieni cari questi insegnamenti, la vita è dura e tu sei fragile, mia piccola Misty. Per il tuo bene, solo per il tuo bene ascoltami e io slave ascoltavo e lui stringeva sempre più forte distruggendo ogni suono, ogni promessa, il suo bene era solo male e odio e fame di me, la vergine da svezzare come cuccioli bastardi trovati sotto la pioggia, come un angelo ti regala le sue ali per spogliarsi più veloce e scivolarti dentro mentre ti guardi allo specchio per controllare che tutte le piume siano al loro posto. In culo….. girati che lavoro meglio se ti distrai un attimo»[594].

[592] Santacroce I., *Destroy*, op. cit. pag. 22.
[593] *Ibid*. pagg. 15-16.
[594] *Ibid*. pagg. 68-69.

Benché nascosti, tra questi ricordi però sopravvive la nostalgia per un'infanzia e un amore familiare mai provato, una nostalgia dell'innocenza e dei sogni che si avevano, di quel periodo in cui tutto era ancora possibile, in cui tutto era ancora pulito[595], di quello che avrebbe potuto e dovuto essere ma che non è mai stato.

Molto diversi sono invece i ricordi legati alla famiglia stessa, dietro ognuno di questi ricordi non si legge infatti nessun amore o vicinanza da parte della famiglia, ormai persa dentro l'indifferenza e l'individualismo; in casa, come fuori, le protagoniste trovano infatti una porta chiusa fatta di non accettazione e di pregiudizi, senza alcun dialogo aperto e senza alcun aiuto, ma al contrario competitiva, cinica, pronta ad etichettare e confinare agli angoli, divenendo, in altre parole, la prima e più significativa forma di emarginazione pregiudiziale della quale le protagoniste santacrociane sono vittime.

Misty porta con sé questo vuoto affettivo, questa mancanza d'amore che cerca di riempire in ogni modo: «Vorrei che tutti mi amassero. Maree di maschi e femmine e cani innamorati di me»[596], e questo desiderio è talmente forte da fare paura, «questo mio bisogno d'amore mi terrorizza sempre di più. Vorrei tanto e tanto ancora»[597]. Ma l'amore, visto e sentito come un darsi senza nulla in cambio, non esiste e non può più esistere in una società consumistica e mercantilistica, l'unico affetto consolatorio rimangono allora le amicizie, viste come unioni e avvicinamenti di anime simili, così come le accade con Bryan e Arlette, o attraverso una sessualità dolce e di comunione con l'altro. Quest'unione è esattamente quello che Misty cerca in Liam, con il quale però il sogno è costretto a sfumare davanti alla cruda realtà: la sua relazione intima con questo ragazzo infatti non è altro che un'illusione dettata dalla speranza di aver trovato in lui la sua controparte maschile. Liam ormai è però ormai perduto, il suo vendersi lo ha privato del tutto della sua umanità trasformandolo in un oggetto ormai privo di qualsiasi forma di volontà e di sentimento.

La speranza di Misty e la sua disillusione improvvisa vengono rappresentati all'interno del testo con una bellissima metafora che riporta al sogno-incubo dell'Alice carrolliana: "Alice sogna viaggi nel paese delle meraviglie. […] Alice precipita urlando e ripete ad alta voce quanto sia incredibile attraversare la terra. […] Alice rincorre il coniglio bianco tra fiori fantastici. […] Alice festeggia un non compleanno e beve tè in ceramiche da matrimonio»[598] in un luogo in cui Liam non riesce a

[595] Cfr ad esempio Santacroce, *Destroy*, op. cit., pag. 5.
[596] Santacroce I., *Destroy*, op. cit., pag. 1.
[597] *Ibid*., pag. 58.
[598] *Ibid*., pag. 60.

seguirla, perché: «Misty, io non so leggere»[599]. Il sogno è distrutto, e a Misty non resta che eliminarlo del tutto: «Brucio l'ultima pagina di Alice nel Paese delle Meraviglie, ma prima che tutto si trasformi in cenere leggo l'ultima riga e l'annoto con il rossetto sulla parete: "…ricordo della propria infanzia e delle felici giornate d'estate"»[600], perché tanto «NON PUOI ASPETTARE BABY GRACE NONPUOIASPETTARE CHE LA STRONZA ALICE ARRIVI PUTTANA PER PORTARTI NEL FOTTUTO PAESE DELLE MERAVIGLIE»[601].

Toy-Boy, Toy-Girl

Liam, così come Thomas ("timido e servant"), è la rappresentazione ultima dell'uomo oggetto, il quale ha perduto e rinunciato completamente all'Io, rimanendo un guscio vuoto, un corpo da comprare e da usare, indifferente ormai perfino a se stesso. In quanto oggetto Liam non riesce neanche a concepire il dolore e la rabbia di Misty davanti alla delusione da lui provocata, tra loro infatti si nasconde un abisso, un muro fatto dalla consapevolezza di Misty e dal suo legame con l'Essere, ancora intatto; prova di ciò è il modo in cui i due vivono e reagiscono al loro vendersi e comprarsi: dove infatti Liam lo vive come un dato di fatto, un qualcosa di assolutamente irrilevante e dal quale non si può scappare, Misty vive la sua condizione di oggetto come una colpa, come un essersi data per vinta ed essersi lasciati sopraffare. Il suo diviene quindi un atto di violenza contro se stessi, il suo vendersi assume su di sé il significato di una punizione, di un gesto di rabbia contro se stessi, come un «Autoviolentarsi per rabbia o per un qualcosa di simile»[602]. Questo suo contrastante e ambivalente rapporto con l'oggetto e con il suo intimo essere la porta a volte a comportamenti ambivalenti, con esaltazioni del suo essere oggetto[603] a cui si alternano pensieri di violenza verso gli altri, verso coloro che la vogliono merce e sottomessa[604], o contro i personaggi che incontra per strada e che Misty guarda con disgustata rabbia, provando il desiderio di distruggere il finto perbenismo che vede per le strade[605], urlando loro la verità,

[599] *Ibid*., pag. 60
[600] *Ibid*., pag. 60
[601] *Ibid* pag. 107 Da notare che qui è tutto scritto in maiuscolo, per denotare il tono di urlo e di violenza che utilizza la scrittrice. All'interno delle opere della Santacroce sia la punteggiatura che il modo di scrivere le parole sono intese a amplificare il tono della voce della protagonista. Elementi che troveranno il risultato maggiore in *Luminal*.
[602] Santacroce I., *Destroy*, op. cit., pag. 95.
[603] Cfr ad esempio Santacroce Isabella, *Destroy*, op. cit., pag. 87.
[604] Moltissimi sono i riferimenti all'interno del testo a questi pensieri di morte violenta e di eliminazione fisica di personaggi come Lilì e Mary.
[605] Cfr ad esempio Santacroce I, *Destroy*, op. cit., pag. 11.

facendo sentire la sua nausea davanti all'ipocrisia e al falso inorridire mostrato da queste nei suoi confronti, non vedendo quanto invece in realtà esse siano simili: entrambe pronte a vendersi, Misty alle persone, le altre alle merci e alle case farmaceutiche che vendono loro creme e operazioni di chirurgia plastica.

Dai diamanti non nasce niente

Per questi altri, per coloro che hanno scelto la morte interiore in cambio di una bella e accettata apparenza Misty non ha mai una parola di comprensione o di affetto, emozioni riservate solamente per alcuni dei personaggi emarginati come lei, nei quali trova la stessa fragilità e la stessa umanità. È con queste ultime che riesce ancora a sentire un senso di simpatia e di vicinanza, ed è in loro che riesce a riconoscere la stessa umanità e la stessa fragilità, resa ormai invisibile al resto del mondo: «siamo tutti molto fragili qua dentro eppure c'è chi si spaventerebbe ad averci addosso»[606]. Questi sono la sua famiglia, lo specchio in cui ritrovare lo stesso dolore e sofferenza, con cui condividerlo e mitigarlo perché «Non si più soffrire soli. Non so perché. Ma è vietato. […] chi non divide il dolore muore […] Come stai? Non senti che voglio farti bene? Le senti le mie braccia sul tuo collo? E le mie lacrime per le tue?»[607].
Non accettati dalla società rappresentata nelle opere, Misty e i suoi compagni fanno proprie le zone e le ore notturne, rifuggiando in un certo senso la luce del sole, in quanto il mondo diurno significa il mondo convenzionalmente accettato, dominio incontrastato del moralmente accettato e quindi bandito per loro. Si veda ad esempio il caso di Tom, senzatetto, stereotipo dell'emarginazione, vittima prediletta fin dai tempi di Patrick Bateman; in lui Misty non vede lo scarto, il rifiuto, ma al contrario vede l'uomo che, troppo fragile per sopravvivere all'interno della società, ne è stato cacciato via: incapace di adattarsi alla freddezza del mondo, egli è morto davanti alla loro crudeltà, senza difese come senza casa. Negli occhi di Tom Misty trova lo specchio di tutta la sua fragilità ed innocenza, «quell'innocenza vergine che solo certi cani bastardi riescono ad avere. […] e il suo sguardo mi faceva star male perché non avrei mai potuto regalare occhi simili a nessuno, e sapevo che sarebbe morto presto perché la purezza non ha anticorpi, ed è così fragile che qualsiasi dannato microbo da microscopio può distruggerla anche

[606] Santacroce I, *Destroy*, op. cit., pag. 105.
[607] *Ibid*. pagg. 29-30.

solo con la sola forza del pensiero»[608], e Tom, come predetto da Misty, non riesce a sopravvivere a lungo, muore tra l'indifferenza del mondo, anzi, peggio, tra la sua curiosità. Il resto del mondo infatti guarda a Tom come ad un animale raro, una curiosità da fotografare, per lui la sua morte non è altro che un fatto macabramente da circo o da cronaca, così come fu per Alfredino, ma senza nemmeno la consolazione di una partecipazione emotiva, seppur minima: «Un turista[609] ritrae in istantanee flashate l'avvenimento come se si trattasse della modelli + culo del momento, e della troia + tette del momento, e della vacca + latte della storia […] stanno rimuovendo il suo corpo come se si rimuovesse un'auto in divieto di sosta»[610].

In questo passaggio è interessante notare come l'immagine rappresentata dalla giovane autrice ricordi da vicino la divisione fatta da Bauman tra turisti e vagabondi nella sua rappresentazione della società contemporanea: nella scena di *Destroy* si ha infatti da un lato il turista, immagine di chi si sposta per piacere, sempre benvoluto ovunque egli vada, immagine dell'integrazione riuscita e di successo all'interno della società, e dall'altra si ha il senzatetto, archetipo e esempio tipico del vagabondo, di colui che viene rifiutato ovunque vada, costretto a spostarsi proprio in virtù del rifiuto della società nei confronti della sua stessa esistenza. Ma il resto del mondo, i turisti della società consumistica, mancano dell'elemento fondamentale, di quella umanità che li rende veri[611], e Misty riesce a guardare all'interno del loro animo, riconoscendo come dietro ogni turista non si nasconda altro che una maschera pronta a recitare la propria parte, cattivi attori sulla scena del mondo senza null'altro che la propria apparenza, degne solamente del suo disgusto: «Osservo psicotiche figure ansiose ingannare il tempo censurando lussuriosi desideri di gioia. Qualcosa di molto goloso il gioire fine a se stesso. Sentirsi a posto. Chirurgicamente oltre la perfezione. Un esistere sensato. Pura finzione. Osservo il crimine dell'illusione creare teatrini urbani di marionette, appesi a invisibili fili di speranze amare. Osservo. Implacabilmente osservo lo spettacolo della quotidianità bastarda che vuole sudditi umili e alienati. […] il bennutrito del tuo corpo di massa. Statisticamente potrei inserirti nelle percentuali più alte. Il tuo pensiero come quello di altre 1000 altre anime in pieno pilota automatico. Ti basta svegliarti al suono della sveglia e il resto va da sé. interamente in pilota automatico»[612]. Ecco allora che anche il vendersi di Misty a loro diviene ancor più un gesto di autolesionismo, un voler buttar via la sua anima

[608] *Ibid*., pagg. 34-35.
[609] La parola turista qui può essere rimandata anche al turista di Bauman, al quale si contrappone Tom, il vagabondo, riunendo in una scena che potrebbe essere quotidiana, tutta la filosofia baumaniana rispetto la differenza tra vagabondi e turisti.
[610] Santacroce Isabella, *Destroy*, op. cit., pag. 34.
[611] Cfr ad esempio Isabella Santacroce, *Destroy*, op. cit., pagg. 21 ed altre.
[612] Santacroce I, *Destroy*, op. cit., pag. 33.

prima che le venga rubata, preferendo punire se stessa e la morte interiore alla sofferenza che sta provando.

Nessuno escluso

Ma non bisogna lasciarsi ingannare, la stessa Misty non è sorda al richiamo della moda, dei modelli dei corpi creati dalla società: «Peso 49 kg. Sono alta 1 metro e 70. Più che perfetta forse più»[613]. Anche in questo caso si ha dunque un personaggio ambivalente, combattuto e in bilico tra i due mondi, antieroi, o come in questo caso antieroine che mostrano senza pudore e con serena veridicità come dal consumismo e dal bombardamento mediatico non ci sia scampo, e tutti, indistintamente, ne sono vittime; unica differenza diviene dunque il grado di consapevolezza, l'abilità di guardare dietro il velo, oltre la catena spezzata.
Tutte le sue protagoniste e personaggi femminili si distruggono, si vendono e si comprano, nascondendosi dietro un corpo perfetto e il potere del denaro, dietro al quale si trova lo stesso vuoto, la stessa mancanza e ricerca di amore.

Non è un caso che la parola più usata, all'interno di tutto il testo sia la parola *destroy*, la quale non solo dà vita al titolo, ma che viene ripetuta ad ogni capitolo, ricordando costantemente al lettore che questo è un testo costruito sulla distruzione declinata nelle sue varie forme: distruzione di se stessi, dell'Io, dell'individuo, del tessuto sociale, ma allo stesso tempo anche distruzione dell'altro, della società, della differenza, distruzione del carnefice quanto della vittima. In quest'opera la distruzione è l'elemento che accomuna tutti, personaggi, protagonisti e contesto; ognuno è infatti pronto e vive sempre con il coltello in mano, sempre pronti a distruggere, a saltare alla gola dell'altro, ad uccidere per sopravvivenza o per gusto, respirando violenza, cinismo e freddezza ad ogni angolo di strada, in ogni casa e in ogni sguardo; e dunque non ci si meraviglia se ad aprire il testo ci sia il desiderio di una testa che esplode, «allora la magia mi salva e la tua testa esplode»[614].

[613] *Ibid*. pag. 36.
[614] Santacroce I, *Destroy*, op. cit., pag. 8. È interessante notare come Misty parli qui di salvezza, vedendo nella morte di Mary la sua unica possibilità di libertà dal suo stato di oggetto; attraverso questa immagine di salvezza Misty mostra tutto il suo sentirsi in trappola, incapace di poter uscire dalla situazione di "schiavitù" clientelare che ha con Mary se non attraverso la sua eliminazione fisica.

Misty sembra dunque aver trovato l'uscita d'emergenza che è rimasta nascosta a Patrick Bateman, quell'uscita di emergenza capace di portare in salvo, di cancellare con un colpo di spugna tutta la malattia, la perversione e i virus di fine secolo, fatalmente la stessa sognata e presagita da Zeno un secolo prima: un'esplosione più grande di tutte, che cancelli ogni traccia, che distrugga tutto, lasciando spazio dietro di sé solo un senso di pulito, come l'aria frizzante dopo un temporale, «Vorrei guardare le vostre teste esplodere. Vorrei esplodeste tutti. Come fuochi d'artificio in una notte nera e brillante»[615].

[615] Santacroce I, *Destroy*, op. cit., pag. 107.

1996, FIGHT CLUB, PALANHIUK

L'idea di un'esplosione che segni la fine della società e che faccia pulizia delle malattie e virus sociali viaggia oltremare, trovando spazio anche nella letteratura di Chuck Palanhiuk, in particolare nel suo testo forse più famoso, *Fight Club*, pubblicato in America nel 1996 e che ottiene subito un grande successo, tanto da essere presto trasformato anche in sceneggiatura per l'omonimo film. Anche in questo caso la detonazione che da inizio e fine al racconto, benché non comprenda il mondo o l'umanità al suo completo, definisce fin da subito l'obiettivo della critica dello scrittore: i grattacieli base del potere economico della società contemporanea, ossessionata «with profits, consumption, and the commercial values that underlie its market-driven ethos»[616].

Ecco dunque a distanza di anni ritrovare un filo che riporta, rimbalzando sulle coste europee, alla critica sociale e alla letteratura di *American Psycho*, testo con il quale *Fight Club* trova più di un punto di raccordo; entrambe le opere infatti, benché in modo diverso, rappresentano la schizofrenia jamesoniana incanalata nell'individuo che si basa sull'incapacità di mantenere la continuità con il presente e quindi il senso della presenza sociale in un determinato tempo e spazio, perdendo quindi la possibilità di sviluppare un Ego, caratteristica applicabile non solo agli individui ma all'estetica stessa della società consumistica. I personaggi di Ellis e Palanhiuk riprendono questa visione schizofrenica della realtà facendola propria, vivendola fino in fondo: impossibilitati nella costruzione di un Io, i personaggi divengono meccanismi rotti tendenti all'autodistruzione.

Ad assistere ed ad accompagnare il lettore attraverso la storia che ha portato all'esplosione finale, in un grande *flash back*, è la voce narrante, la quale comincia il suo racconto con quella che fin da subito si capisce essere una fine più che un inizio, ovvero un faccia a faccia tra i due protagonisti e una pistola, con lo sfondo della mancata distruzione, inizio del Progetto Mayhem; è da questo momento che comincia il grande *flashback* che costituisce l'intera narrazione che viene diretta dalla voce narrante con un linguaggio semplice, diretto e colloquiale, costituente un dialogo aperto e costante con il lettore, trattandolo come un suo amico, mantenendo tutte le caratteristiche del linguaggio orale, come frasi semplici e brevi, gergalismi e abbreviazioni. Come nelle opere della Santacroce, e come in molte altre opere di Palanhiuk, è presente in *Fight Club* un Tu lettore il quale però non condivide le stesse caratteristiche che abbiamo incontrato in *Fluo* o

[616] Giroux H. A., 'Private Satisfactions and Public Disorders: *Fight Club,* Patriarchy, and the Politics of Masculine Violence', *JAC* 21.1 *(2001*) «con profitto, consumo e il valore commerciale che giace sotto l'ethos del mercato» (trad mia)

Destroy; qui infatti esso rimane un semplice ascoltatore, senza essere chiamato all'interno del testo in un ruolo attivo o metanarrativo.
Nonostante non ci siano grandi cambiamenti stilistici o di registro all'interno della narrazione, nel testo si trovano a volte delle lunghe digressioni descrittive che, se da un lato ricordano in un certo senso gli intermezzi descrittivi di Bateman riguardo i prodotti, l'abbigliamento e la musica, in questo caso coinvolgono la costruzione di materiali esplosivi o bombe, rivelando in questo modo il mondo nascosto di Tyler, il lato violento della conoscenza.

Uno nessuno centomila

La confidenzialità e allo stesso modo l'universalità che mantiene il Tu lettore è la stessa che caratterizza il protagonista e narratore del racconto, che rimane un Io senza un nome, indicandosi solamente come «I am Jack's white knuckles […], Jack's enraged, inflamed sens of rejection»[617]. Jack, o per meglio dire le diverse parti di Jack che costituiscono il protagonista, servono a due diverse funzioni: fanno di lui l'uomo qualunque per eccellenza, rappresentazione di una generalità non specifica, riportando ad una critica alla società che crea una assenza di individualità e particolarità in favore di un'omologazione in cui ognuno è uguale ad un altro; nello stesso tempo definendosi come delle parti di Jack, il protagonista richiama fortemente la frammentazione dell'Io e la sua scomparsa in quanto Essere, sostituito da singoli componenti anatomiche autonome che però in quanto tali mancano completamente di una coscienza e quindi di un volere proprio, negando così l'auto riconoscimento di se stessi come Sé.

Ecco dunque che la critica sociale portata in scena dall'autore assume un ruolo *pivot* all'interno del testo, ponendo sulla sua scena letteraria un uomo qualunque, l'individuo tipo della società contemporanea, e dunque, per metonimia, la società intera; Jack è tipicamente quello che Bauman ha chiamato l'*Homo Consumens*, costruito su misura dalla società per la società e in quanto modello della società consumistica è parte di quella schiera di individui che ha perso il proprio Io, perdendo con esso la capacità di porsi domande, di cercare di vedere al di là dello schermo e delle pubblicità, istruito per essere parte della macchina consumistica e ingranaggio dell'intero meccanismo.

[617] Questa particolare espressione richiama una serie di articoli ben conosciuti in America dove, per spiegare gli organi e la loro funzione, questi prendevano la parola, presentandosi come i polmoni di Jane o Jack.

Jack però riesce ancora a mantenere un barlume di coscienza e, arrivato in cima al grattacielo, riesce ancora a cogliere la verità che si nasconde dietro il fracasso degli slogan commerciali: «It is so quiet this high up, the feeling you get is that you're the one of those space monkeys. You do the little job you're trained to do. Pull a lever. Push a button. You don't understand any of it, and then you just die»[618]. Quella che vede davanti ai suoi occhi, e di cui fa parte, è dunque una società di *space monkey*, uno uguale all'altro, milioni di individui che, seguendo i modelli e i valori consumistici, modellano se stessi e determinano gli altri sulla base dell'avere, avendo ucciso definitivamente l'Essere.

La tua casa, la tua prigione

Il risultato è riassunto nella definizione che Jack dà a se stesso nel momento in cui perde la propria casa a causa di un'esplosione dovuta a una fuga di gas; il danno subito da Jack con questa esplosione va infatti ben al di là del semplice valore monetario, la perdita della casa e degli oggetti contenuti al suo interno rappresentano una perdita importante per il protagonista, un qualcosa che egli sente profondamente, pienamente consapevole che gli oggetti erano non solo oggetti, ma elementi ed immagini che rappresentavano lui stesso e la sua vita: «I loved my life. I loved that condo. I loved every piece of furniture that was my whole life. Everything, the lamps, the chairs, the rugs were me. The dishes in the cabinets were me, the plants were me. The television was me. It was me that blew up»[619], perché in fondo «it takes my whole life to buy this stuff», e loro erano la sua intera vita.

Jack si conferma qui come l'uomo schizofrenico jamesoniano che ritrova l'immagine di se stesso non nello specchio in quanto unità ma negli oggetti che compra, i quali lo aiutano a definire e a stabilire se stesso nella società, a trovare il proprio posto nel mondo. Di ciò si ha già un'avvisaglia nella descrizione del suo appartamento, il quale viene creato su misura per soddisfare le necessità identitarie così come richieste dalla società consumistica, basata su concetti di serialità e di

[618] Palahniuk, *Fight Club*, Norton, New York, 2005, pag. 12 «è così silenzioso qui su, sembra quasi di essere una di quelle scimmiette spaziali. Fai il tuo piccolo lavoro per il quale sei stato addestrato. Tira una leva. Spingi un bottone. Tu non capisci nulla di tutto ciò, e poi, semplicemente muori» (trad mia)

[619] Palahniuk, *Fight Club*, op. cit., pag. 111. «Io amavo la mia vita. Io amavo il mio appartamento. Io amavo ogni singolo pezzo d'arredamento che era la mia vita intera. Tuto, le lampade, le sedie, i tappeti erano me. I piatti nei pensili erano me, le piante erano me. La televisione era me. È me che è scoppiato in aria» (trad. mia)

effimerità: gli appartamenti infatti sono descritti come uno accanto all'altro, tutti uguali, separati da mura sottili e di cartongesso, cubicoli isolati che riducono al minimo non solo lo spazio vitale ma anche la comunicazione con gli altri e con l'esterno, incomunicabili l'una con l'altra e ognuna completamene autosufficiente, universo vicino agli altri ma senza alcuna forma di contatto.

Ma non bisogna lasciarsi ingannare dalle parole amorevoli e poi nostalgiche di Jack, quello che egli infatti sente come il suo covo, il rifugio in cui trovare se stesso, in verità si scopre essere una confortevole prigione d'oro, perché «then you're trapped in your lovely nest, and the things you used to own, now they own you»[620], e questo sembra essere particolarmente vero per Jack il quale vive in una società in cui «many people formulate their goals in life partly through acquiring goods that they clearly do not need for subsistence or for traditional display. They become enmeshed in the process of acquisition – shopping – and take some of their identity from a procession of new items that they buy and exhibit. In this society, a host of institutions both encourage and serve consumerism, from eager shopkeepers trying to lure customers into buying more than they need, to product designers employed to put new twists on established models, to advertisers seeking to create new needs»[621].

Ecco dunque che per poter uscire da questo *status quo* serve un distanziamento, un qualcosa di estremo che tagli e distrugga tutto, un qualcosa definitivo come può essere un'esplosione, violenta e decisiva. Con essa, anche se inconsapevolmente, Jack taglia i ponti con il suo vecchio Io, dando il via alla vera e propria rivoluzione della sua vita: perdendo la sua casa egli infatti ha perso tutto ciò che aveva e in un certo senso anche se stesso. Questa perdita si può leggere d'altronde in due modi, da un lato infatti, come afferma lui stesso, perdendo le cose che in realtà lo posseggono Jack ha perso parte di quello che poteva definirlo; contemporaneamente però questa esplosione, questo momento topico avviene solamente dopo il suo incontro con Tyler, contrappasso di Jack e

[620] Palahniuk, *Fight Club*, op. cit, pag. 44 «sei intrappolato nel tuo amorevole nido e le cose che possedevi ora ti possiedono» (trad mia)

[621] Peter Stearns in 'Consumerism in World History, the Global Transformation of Desire', in *Quest for Identity, Desire and Dreams – the Resistance to the Consumerist Ideology in Fight Club*, a Psychoanalytic Study, London and New York: Routledge, 2001; Vidyalakshmi A.C, 'Quest for Identity, Desire and Dreams – the Resistance to the Consumerist Ideology', in *Fight Club, a Psychoanalytic Study The Criterion: An International Journal in English*, Vol. IV. Numero V, Ottobre 2013. «Molte persone formulano i priori scopi di vita attraverso l'acquisto di beni di cui chiaramente non hanno bisogno per sopravvivere o per la tradizionale bella mostra. Essi rimangono intrappolati nel processo d'acquisto – lo shopping – e prendono parte della loro identità dalla lista di nuovi oggetti che comprano e mostrano. In questa società, padrone di casa di istituzioni che nello stesso tempo incoraggiano e servono il consumismo, da venditori incalliti che cercano di convincere clienti ad acquistare più di ciò che gli occorre, a progettisti di prodotti incaricati di mettere insieme nuovi particolari su modelli già avviati, a pubblicitari che cercano di creare nuovi bisogni» (trad mia)

della sua vita, nonché elemento di rottura con il passato, e dunque ulteriore perdita di se stesso e delle proprie radici più profonde.

Jack, personaggio-uomo tipico della sua società, si sente sicuro e se stesso solamente all'interno del suo ambiente: nel suo piccolo lavoro monotono e ripetitivo come il resto della sua vita, nel suo *combo*, rassicurato dagli oggetti che compra e di cui si circonda e dalle azioni solite e replicate, parti ormai di una *routine* accettata e perfettamente omologata. Il suo lavoro, come la sua casa, rispecchiano aspetti centrali della società in cui Jack vive e in cui si identifica, rendendolo meccanismo perfettamente integrato; egli lavora infatti per una società di assicurazioni in qualità di perito, in un piccolo cubicolo non diverso da quello in cui vive: «a maze of cubicle boxes» tutti connessi allo stesso *network*, tutti facenti parte della stessa rete dalla quale non c'è uscita. Jack non può far a meno, nella sua vita quotidiana, di riprodurre costantemente i modelli sociali a cui è abituato, riportando tutto sempre a una visione monetaria o meglio capitalistica della vita, persino i genitori e Dio: «your father is your model for God. And sometimes you find your father in your career»[622]. Ecco dunque come anche la sfera interpersonale e affettiva venga usurpata da un modello economico capitalistico, riducendo ogni cosa, inclusi gli individui, in *merce*, eliminando addirittura la differenza tra consumatore e prodotto, cosa che comporta, a sua volta, uno scioglimento della catena di causa effetto e, di fatto, della catena di temporalità, creando un effetto di eterno presente che corrobora la sotterranea *schizofrenia* jamesoniana[623]. La trasformazione di uomini in oggetti, o ancor meglio in merci, è alla base del lavoro svolto da Jack, che calcola gli interessi dell'assicurazione decidendo di effettuare il pagamento non solo in base alle cause degli incidenti, ma soprattutto sulla base della differenza tra profitto e perdita, eliminando completamente nella sua analisi l'effetto umano e i sentimenti, riducendo tutto a un semplice calcolo mercantilistico di profitto.

[622] Palanhiuk, *Fight Club*, op cit. pag. 186 «tuo padre è il tuo modello di Dio. E talvolta tu trovi tuo padre nella tua carriera» (trad mia)

[623] Cfr. a tal proposito Pettus M 'Terminal Simulation: "Revolution" In Chuck Palahniuk's "Fight Club", *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, Vol. 6, No. 2, *Changing Picture Settings* (Autunno, 2000), pagg. 111-127.

Io solo, anzi, noi due

Attraverso il suo lavoro Jack si trova a viaggiare spesso, aumentando il senso della globalità e della glocalità[624] della società contemporanea, aspetto che viene sottolineato all'interno del testo dal modo in cui per Jack, ad un certo punto - per la precisione proprio poco prima dell'incontro con Tyler –, ogni luogo comincia a somigliare e a sovrapporsi ad un altro, perdendo ogni referenza di unicità, ogni luogo divenendo uguale ad un altro.

Il suo continuo spostamento può essere letto sotto luci diverse: in primo luogo c'è, come già detto, l'idea della globalizzazione e degli spostamenti tra luoghi ormai del tutto simili uno all'altro, la cui sovrapponibilità diventa a sua volta un indice della perdita del senso di appartenenza ad un luogo – cosa che in un certo senso viene compensata dalla percezione di appartenenza alla propria casa e al proprio piccolo universo personale. In secondo luogo, il viaggio, particolarmente in aereo, propone un'immagine della solitudine e dell'isolamento dell'individuo[625]: qui infatti tutto viene ideato e servito in porzioni singole ed individuali, a taglia unica, omologato e massificato come ogni altra cosa all'interno della società, principio che Jack sente in realtà applicabile in tutti gli aspetti della vita quotidiana, dove tutto sembra essere *singularly wrapped*, monouso, bastevole solamente al presente. A questo stile di vita sembra non esserci scampo perché, nonostante la ripetitività e intrinseca insensatezza, «this is your life, and it's ending one minute at the time»[626]. Ad un certo punto però una domanda si affaccia alla mente di Jack: «if i could wake up in a different place, at a different time, could i wake up as a different person?»[627], e la risposta a questo quesito viene in parte da Tyler, non a caso incontrato proprio al risveglio da un viaggio in aereo.

[624] Con il termine glocalità si intende attenzione ed interesse per gli aspetti della realtà locale, in contrapposizione alle tendenze globalizzanti (Dizionario Treccani online).

[625] É interessante notare come in un suo libro di non-fiction, *Stranger than fiction* (Doubleday, New York, 2004) Palanhiuk stesso affermi come: «in case you haven't already noticed, all my books are about a lonely person looking for some way to connect with the others», analizzando e focalizzando l'attenzione su diversi aspetti della società contemporanea e dell'individuo che in essa vive.

[626] Palanhiuk, *Fight Club,* op. cit., pag. 29

[627] Palanhiuk, *Fight Club*, op. cit., pag. 33. «se mi potessi svegliare in un luogo diverso, ad un'ora diversa, potrei svegliarmi come un'altra persona?» (trad mia). É interessante che una simile domanda venga posta all'interno di *Alice nel Paese delle meraviglie* quando Alice si chiede: «Magari sono stata scambiata durante la notte! Ragioniamo: ero la stessa quando mi sono svegliata stamattina? Mi pare quasi di ricordare che mi sentivo un tantino diversa. Ma se non sono più la stessa, prima di tutto occorre rispondere alla domanda: "Chi sono io?" Questo è il problema!» (Carroll, *Alice nel Paese delle Meraviglie*, trad di Milli Graffi, Garzanti, Milano, 2000. (in lingua originale: « "I wonder if I've been changed in the night. Let me think. Was I the same when I got up this morning? I almost think I can remember feeling a little different. But if I'm not the same, the next question is 'Who in the world am I?' Ah, that's the great puzzle!"» (Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*, The Macmillan Company, London, 1920, p. 19).

Ma chi è Tyler? Tyler, come l'uomo del sottosuolo dostoevskiano, «has been around a long time before we met»[628], e rappresenta il risveglio di Jack, la sua parte ribelle, quella che ancora non si arrende all'oggettivazione totale, che appare solamente quando Jack raggiunge il punto di non ritorno, *l'acmé* del conflitto interiore tra la sua vita e il desiderio di ribellione: «the first time I met Tyler, I was asleep. I was tired and crazy and rushed, and every time I boarded a plane I wanted the plane to crash. I envied people dying of cancer. I hated myself. I was tired and bored with my job and my furniture, and I couldn't see any way to change things. Only end them. I felt trapped. I was too complete. I was too perfect. I wanted a way out of my tiny life»[629]. E Tyler offre esattamente questo, un'immagine riflessa del suo Io ideale, di quello che vorrebbe essere ma che non ha il coraggio, o la forza, di essere. Davanti alla desolazione della propria vita Tyler affonda le radici della trasformazione di Jack, dandogli una nuova prospettiva di vita e una nuova speranza di cambiamento: portandolo a porsi domande sulla propria vita, lo spinge ad allontanarsi inizialmente dal proprio lavoro - mostrandogli come sia uno schiavo di esso - e allo stesso tempo dai gruppi di sostegno, i quali, una volta scoperto il *fight club*, non servono più. Jack, già consapevole della miseria della sua vita, comincia a prenderne coscienza piena nel momento in cui comincia a paragonare la sua esistenza a quella di Tyler: «My wish right now is for me to die. I am nothing in the world compared to Tyler. I am helpless. I am stupid, and all I do is want and need things. My tiny life. My little shit job. My Swedish furniture. I never, no, never told anyone this, but before I met Tyler, I was planning to buy a dog and name it Entourage. This is how bad your life can get. Kill me»[630].

[628] Palanhiuk, *Fight Club*, op. cit., pag. 32.

[629] Palanhiuk, *Fight Club*, op. cit., pag. 172. «La prima volta che ho incontrato Tyler dormivo. Ero stanco e impazzito e di corsa, e ogni volta che mi imbarcavo su un aereo desideravo che cadesse. Invidiavo le persone che stavano morendo di cancro. Io mi odiavo. Ero stanco e annoiato del mio lavoro e del mio arredamento, e non riuscivo a vedere nessun modo in cui cambiare le cose. Solo finirle. Mi sentivo in trappola. Ero troppo completo. Troppo perfetto. Volevo uscire dalla mia piccola vita» (trad mia)

[630] Palanhiuk, *Fight Club*, op. cit, pag. 146. «Il mio desiderio ora è di morire. Io non sono nulla nel mondo in paragone a Tyler. Io sono debole. Io sono stupido, e tutto quello che faccio è volere e avere bisogno di cose. La mia piccola vita. Il mio piccolo lavoro di merda. Il mio arredamento svedese. Io non l'ho mai, no, mai, detto a nessuno, ma prima che incontrassi Tyler stavo pensando di comprare un cane e chiamarlo Entourage. Questo quanto ti può andare male la vita. Uccidimi.» (trad mia)

Giano bifronte

Inizialmente Tyler sembra dunque essere il *deus ex machina*, colui che viene a salvare Jack dalla sua vita consumistica e dalla morte oggettificata dell'Io, colui che fa riscoprire all'anonimo protagonista il significato della vita, riportandolo alle sensazioni primordiali e agli istinti, quali il dolore, l'amore e la violenza. In effetti Tyler è proprio tutto questo, ma è anche di più; come afferma infatti Robert Bennett, Tyler, in quanto diretto e consistente discendente dell'uomo del sottosuolo di Dostoevskij[631], è la parte mancante di Jack, l'altra metà dell'americano e moderno Medardo di Terralba: dove Jack è l'uomo che si arrende alla società e cerca di farne parte e passivamente diviene oggetto e vittima degli oggetti, Tyler rappresenta l'opposto, colui che ha la forza e la decisione di opporsi al sistema, che non vuole sentirsi schiavo né della società né degli oggetti, e riesce a dare forza alla coscienza dell'essere oggetto. Come scrive Henry Giroux, «Jack represents a generation of men condemned to corporate peonage whose emotional lives and investments are mediated through the allure of commodities and goods. No longer a producer of goods, Jack exemplifies a form of domesticated masculinity-passive, alienated, and without ambition. In contrast, Tyler exemplifies an embodied masculinity that refuses the seductions of consumerism while fetishizing forms of production (ranging from soaps to explosives), the ultimate expression of which is chaos and destruction. If Jack represents the crisis of capitalism repackaged as the crisis of a domesticated masculinity, Tyler represents the redemption of masculinity repackaged as the promise of violence in the interests of social and political anarchy»[632].

Dal momento del loro incontro le loro vite si intrecciano, scorrendo inizialmente parallele: Tyler «because of his nature» fa solo lavori notturni, appartiene alla notte, a quella fascia che abbiamo già visto con la Santacroce essere il lato oscuro e non omologato degli individui, elemento associato alla caduta delle restrizioni, in cui tutto diviene possibile e fattibile. Jack rappresenta invece il giorno, la faccia pubblica e accettata della società, l'uomo consumistico e oggetto creatura della società contemporanea. Jack e Tyler sono dunque divisi e complementari e,

[631] Cfr. Grayson Erik M., 'Stirrings Still', *The International Journal of Existential Literature,* Fall/Winter 2005, Volume 2, Numero 2, 2005.

[632] Henry A. Giroux 'Private Satisfactions and Public Disorders: *Fight Club,* Patriarchy, and the Politics of Masculine Violence', *JAC* 21.1, *2001*. «Jack rappresenta la generazione di uomini condannati al peonaggio aziendale le cui lite affettive e i cui investimenti sono mediati dal fascino delle merci e delle cose. Non più produttore di beni, Jack esemplifica una forma di maschilità passiva e addomesticata, alienata, e senza ambizioni. In contrasto Tyler esemplifica l'incarnazione della mascolinità che rifiuta la seduzione del consumismo mentre feticizza forme di produzione (dal sapone agli esplosivi), la cui ultima espressione è il caos e la distruzione» (trad mia)

seguendo le direttive e soprattutto il coraggio di Tyler, il narratore comincia a disfare pian piano la propria vita, a ribellarsi alla società e ai suoi dogmi. Seguire Tyler significa per Jack allontanarsi dalla sua *confort zone*, dal conosciuto e dal sicuro, per addentrarsi in un mondo sconosciuto, fatto di non accettazione del sistema e di distruzione del proprio mondo, e Jack, davanti alla perdita del proprio lavoro, della propria casa e della propria vita così come la conosceva, non riesce a non sentirsi perso, e soprattutto a non riesce a vedere e sentire le proprie responsabilità: molto più facile scaricare interamente su Tyler, perfetto capro espiatorio «Tyler words are coming out of my mouth. I used to be such a nice person»[633]. Questo conflitto interiore si trasforma pian piano in una vera battaglia tra Tyler e Jack, lotta che corrisponde a quella interiore del narratore tra la ribellione e la sottomissione completa, trasformando il testo in una sorta di *bildungsroman* al termine del quale Jack riacquista parte del suo essere, acquisendo nello stesso tempo la consapevolezza di essere un tutt'uno con Tyler e riaccettando così l'altra parte di sé. Nella consapevolezza che Tyler altro non è che un'ulteriore proiezione di sé, Jack prende coscienza anche della sua malattia, la quale si lega comunque alla società e allo stato di stress causato da questa, egli soffre infatti di disturbo dissociativo dell'Identità[634], il quale lo porta ad avere una divisione di personalità legate ad allucinazioni. Con questa rivelazione – che avviene per il narratore come per il lettore solo verso la fine del testo - molte delle frasi e dei comportamenti di

[633] Palanhiuk, *Fight Club*, op. cit., pag. 98.

[634] Si tratta in questo caso della precedentemente citata Personalità Multipla, la quale, secondo il DMS 5 viene diagnosticata secondo i seguenti criteri:

1. Two or more distinct identities or personality states are present, each with its own relatively enduring pattern of perceiving, relating to and thinking about the environment and self.

According to the DSM-5, personality states may be seen as an "experience of possession." These states "involve(s) marked discontinuity in sense of self and sense of agency, accompanied by related alterations in affect, behavior, consciousness, memory, perception, cognition, and/or sensory-motor functioning. These signs and symptoms may be observed by others or reported by the individual."

One important change from the fourth to the fifth edition of the DSM is that individuals may now report their perception of personality shifts rather than limiting diagnosis to shifts that others must report.

The second dissociative identity disorder criterion in the DSM-5 is:

2. Amnesia must occur, defined as gaps in the recall of everyday events, important personal information and/or traumatic events. This criteria for DID newly recognizes that amnesia doesn't just occur for traumatic events but, rather, everyday events, too.

3. The person must be distressed by the disorder or have trouble functioning in one or more major life areas because of the disorder.

This criterion is common among all serious mental illness diagnoses as diagnosis is not appropriate where the symptoms do not create distress and/or trouble functioning.

4. The disturbance is not part of normal cultural or religious practices.

This DID criterion is to eliminate diagnosis in cultures or situations where multiplicity is appropriate. An example of this is in children where an imaginary friend is not necessarily indicative of a mental illness.

5. The symptoms are not due to the direct physiological effects of a substance (such as blackouts or chaotic behavior during alcohol intoxication) or a general medical condition (such as complex partial seizures).

É importante ricordare come il disturbo dell'Identità Dissociata Dissociative Identity Disordernon è un disturb rara, ma alquanto commune, e riguarda cica l'1-3% della popolazione.

Jack acquistano una nuova chiarezza e un secondo significato[635], normalmente infatti i passaggi di personalità tra Jack e Tyler sono improvvisi, senza punto di continuità o di unione tra i due e solitamente avvengono, almeno all'inizio, durante il sonno, con sempre più brevi e occasionali incontri tra i due e mai in presenza di terzi. Il personaggio di Tyler, dicevamo, è tutto quello che Jack non è: ha un fisico prestante, è intelligente, ha molta forza di carattere, si sa imporre, in breve ha un Io che è molto più forte dell'oggetto ed è soprattutto in grado di contrapporsi al potere. Compito di Tyler è quello di risvegliare Jack, di portarlo a riscoprire i valori e gli istinti naturali che Jack sembra aver totalmente perso, quali una struttura gerarchica basata sull'Io e sulle proprie capacità, oltre che su elementi primordiali e profondi quali la violenza e il dolore fisico. Quest'ultima è una delle sensazioni più forti e vicine all'Io, una delle poche in grado di riportare l'individuo a se stesso[636], di far sentire Jack di nuovo vivo, ed è proprio dall'idea di far risvegliare le persone dalla morte sociale attraverso la violenza e il dolore che nasce l'idea del *fight club* come luogo in cui ritrovare se stessi e sfogare ogni frustrazione e aggressività repressa, attraverso incontri di lotta tra persone normali, senza distinzione di educazione, classe, età o preparazione atletica. Qui non conta chi vince, ma il combattere[637]; proprio perché quest'ultimo rappresenta la ribellione dell'Io alla sua dissipazione, il combattimento diviene emblema della lotta contro tutto ciò che la società ha loro insegnato, riacquisendo unità e identità e ritrovando le proprie origini: quando infatti essi «beat each other's heads into a bloody mess so as to reclaim their instincts as hunters within a society that has turned them into repressed losers and empty consumers. […] For Tyler, physical violence becomes the necessary foundation for masculinity and collective terrorism the basis for politics itself. In other words, the only way Tyler's followers can become agents in a society that has deadened them is to get in touch with primal instincts for competition and violence; the only way their masculine identity can be reclaimed is through the literal destruction of their present selves (that is, beating each other senseless); and their only recourse to community»[638].

[635] Come ad esempio in apertura quando Jack afferma "I know because Tyler knows". Numerosi sono comunque gli altri riferimenti nel testo.

[636] Si pensi ad esempio alle forme di automutilazione, che proprio attraverso il dolore riportano l'individuo alla realtà e alla coscienza di sé. Si pensi all'interno del testo all'episodio legato alla bruciatura chimica e come Tyler richiama Jack al dolore, a sentirlo senza cercare di eliminarlo.

[637] Questo principio è talmente radicato e percepito come vero all'interno del testo che una delle regole del fight club è appunto che la prima volta che si partecipa ad una riunione del Fight Club, combattere è obbligatorio.

[638] Giroux H A., Private Satisfactions and Public Disorders, op. Cit. «picchiare le teste uni degli altri in un caos sanguinolento equivale a rivendicare il proprio istinto di cacciatore all'interno di una società che li ha trasformati in perdenti repressi e vuoti consumatori. […] Per Tyler la violenza fisica diviene il fondamento necessario per la mascolinità, e il terrorismo collettivo la base per la politica stessa. In altre parole, l'unico modo in cui i seguaci di Tyler

La violenza del *fight club*, nonostante le apparenze, non è comunque una violenza che riesce nel suo intento distruttivo; come sottolinea infatti Mark Pettus, questa non è mai diretta ma sempre mediata attraverso immagini, e soprattutto ripropone al suo interno, sebbene capovolto, gli stessi meccanismi sociali, «Just as the system dehumanizes subjects in reducing them to function, the violence of fight club reduces members to instruments of function» ma questa volta funzionali ad un ritorno alla soggettività[639], ponendosi così in antitesi ai canoni e alle regole della società, la quale sopprime ogni forma di combattimento e di forza personale, mirando alla omologazione e alla passivizzazione dell'individuo. *Fight club* cerca quindi con la sua stessa esistenza di distruggere i capisaldi e le basi della società contemporanea, la sua strada però non è pacifica né lenta, e passa attraverso la distruzione fisica di appartamenti e uffici, rompendo i legami con gli oggetti e obbligando in primo luogo Jack a ricostruire la propria identità da capo.

Manodopera invisibile

Tyler, come lato oscuro di Jack e per metonimia della società intera - come d'altronde anche i personaggi *cannibali* e santacrociani -, è parte della classe lavoratrice più sfruttata dalla società, invisibile agli occhi della società, poco guardata e salvaguardata: «Tyler was the pawn of the world, everybody's trash»[640]. Entrando nel mondo di Tyler Jack entra in primo luogo uno spazio fisico diverso, la casa di Tyler infatti si trova in un angolo abbandonato della città, lontano del lustro e dalle luci del centro, lontano dai riflettori, un luogo dove le regole standardizzate non funzionano, emarginato e abbandonato a se stesso.

Così come oscura e buia è la sua casa, così oscuro è il mondo in cui Jack entra nel momento in cui comincia ad accompagnare Tyler nei suoi lavori notturni e soprattutto nella produzione di sapone[641], il cui elemento principale è il grasso umano; è infatti in quest'ultima attività, ma soprattutto negli ingredienti utilizzati, che si nasconde un duplice intento, se da una lato infatti

---

possono divenire agenti in una società che li ha indeboliti è tornare agli istinti primordiali di competizione e di violenza; l'unico modo in cui la loro identità mascolina può essere rivendicata è attraverso la distruzione letterale del loro Io presente (ovvero picchiandosi a sangue gli uni con gli altri), e il loro unico rifugio in una comunità» (trad mia)

[639] Pettus Mark, 'Terminal simulation: "revolution" in Chuck Palahniuk's "Fight Club"', in *Hungarian Journal of English and American Studies* (HJEAS), Vol. 6, No. 2, Changing Picture Settings (Fall, 2000), pagg. 111-127. «Come il sistema deumanizza il soggetto rendendolo una funzione, così la violenza del fight club riduce i suoi membri a strumenti funzionali» (trad mia)

[640] Palanhiuk, *Fight Club*, op. cit., pag. 113.

[641] Questa attività costituisce nel testo la principale fonte di sostentamento per l'esercito degli individui che entreranno a far parte del progetto Mahyem.

una parte degli ingredienti comprende la nitroglicerina, quindi un elemento violento che richiama la politica di Tyler, dall'altra l'utilizzo del grasso umano che Jack e Tyler rubano dai cassonetti di rifiuto delle cliniche di liposuzione ripropone il tema dell'uomo come oggetto e merce. In questo caso infatti parte fisica degli individui, considerata scarto, viene riciclata per divenire di nuovo prodotto di consumo di bellezza, creando un circolo vizioso in cui gli individui continuano a comprare se stessi, amplificando il senso dell'oggettivazione dell'Io, soprattutto legato alle donne, clientela principale di Tyler e Jack e allo stesso tempo elargitrici prime della materia prima[642].

La scelta dello scrittore riguardo la tipologia di lavori di Tyler non è, a mio avviso, completamente casuale, dietro ognuno di essi si può infatti ritrovare un motivo e immagine di critica sociale; si prenda ad esempio l'attività di Tyler di tagliatore di pellicole dietro le quinte della sala di proiezione: il suo lavoro è quello di unire tra loro le varie parti di pellicola in modo da creare una proiezione unica, facendo sì che il film, il "dream movie" vada avanti senza interruzioni. In questo senso Tyler e gli individui che egli rappresenta divengono immagine della manodopera utilizzata dalla società per portare avanti la messa in scena dell'iper realtà, facendo sì che quest'ultima e il sogno illusorio che rappresentano non si interrompa mai. Tyler dunque sempre più prende le forme della classe lavoratrice a cui non è dato di godersi il sogno, ma di coloro che sono al servizio degli altri e del sogno stesso; essi sono però gli stessi che, come Tyler, proprio perché lavorano dietro le quinte, riescono a vedere cosa si nasconde dietro di esse, la misera realtà che si nasconde dietro la magnifica proiezione.

Stesso tipo di critica la si può ritrovare anche nella sua esperienza come cameriere, in questo caso la critica è soprattutto rivolta alle classi più abbienti ed "elevate", mostrando come queste esercitino un potere soverchiante sulle classi sociali ritenute inferiori[643]: «the giants will send something back to the kitchen for no reason at all. They just want to see you running around for their money. A dinner like this, these bouquet parties, they know the tip is already included in the bill so they treat you like dirt»[644]. Non è quindi un caso che nell'arrivare sul posto di lavoro Tyler

[642] La specificazione e distinzione di genere portata avanti nel testo nella critica legata alla produzione del sapone si pone accanto alla critica contro l'oggettivizzazione che viene fatta per gli uomini; nonostante le accuse di misoginia e di critica contro le donne, in realtà Palanhiuk porta avanti una critica e una riflessione sul ruolo e la distinzione dei sessi guardando ad entrambi, mostrando come in maniera diversa, entrambe soffrano di una profonda perdita dell'Io in favore di apparenza e di accettazione di un una vuota superficialità che ha profondamente modificato la vita e l'essere intimo degli individui di tutti i sessi.

[643]Interessante notare come le descrizioni delle classi elitarie e delle loro abitudini comportamentali si allinei alla descrizione della società fatta da Ellis.

[644] Palanhiuk, *Fight Club*, op. cit., pag. 80. «i giganti manderanno qualcosa indietro in cucina senza una vera ragione. Vogliono solamente vederti correre per i loro soldi. Una cena, queste cene a pacchetto, lo sanno che la mancia è già inclusa nel prezzo e quindi ti trattano come sporcizia» (trad mia)

non si fermi al primo piano, ma scenda a quello che egli stesso indica come piano "cockroaches", immagine e metafora di un animale non solo normalmente invisibile, ma che viene schiacciato con ripugnanza[645] dai clienti; ed è a loro che Tyler si rivolge, con crudezza e con la violenza delle proprie parole, urlando loro la sua verità: «I am trash and shit and crazy to you and to this whole fucking world […] You don't care where I live or how I feel, or what I eat or how I feed my kids or how I pay the doctor if I get sick, and yes I am stupid and bored and weak, but I am still your responsability»[646], soprattutto visto come è proprio sulla classe lavoratrice che si basa e pesa l'intero compito di sostentamento non solo della società, ma anche del consumistico *American Dream*: «the people you are trying to step on, we're everyone you depend on. We're the people who do your laundry and cook your food and serve your dinner. We make your bed. We guard while you're asleep. We drive your ambulance, we direct your call. We are cooks and taxi drivers and we know everything about you. We process your insurance claims and credit and charges. We control every part of your life»[647].

Si profila qui la lotta sociale così come ancora sentita da Tyler, per il quale ancora esiste non solo un'etica personale ma anche quella sociale, ideali che lo portano a vedere il mondo consumistico come un mostro da combattere, il quale svela il suo vero volto nelle fiamme di un grattacielo, dove «dragon of avarice hanging in the sky, and the smoke is a witch's eyebrows or devil's horn»[648], mentre gli individui, da sotto, guardano allibiti.

---

[645] Nell'idea degli scarafaggi si potrebbe vedere anche un ontano rimando alla *Metamorfosi* di Kafka e ai suoi significati.

[646] Palanhiuk, *Fight Club*, op cit., pag. 115 «Io per te e per questo intero fottuto mondo sono immondizia e merda e pazzo […] A te non interessa dove vivo o come sto, o cosa mangio o come faccio a dare da mangiare ai miei figli, o come pago il conto del dottore se mi ammalo, e si, sono stupido e annoiato e debole, ma sono comunque una tua responsabilità». Anche in questo caso interessante notare la scelta delle parole per definire se stesso, soprattutto il riferimento alla noia e alla propria debolezza, nodi fondamentali della società nell'immagine dello scrittore. Similmente interessante il riferimento alla responsabilità, la quale si presenta in modo doppio: responsabilità dei *turisti*, creatore in qualche modo dei *vagabondi,* e richiamo ad un senso di responsabilità che, come già visto, sembra non esistere più in nessun testo e contesto.

[647] Palanhiuk, *Fight Club*, op. cit., pag. 166. «Le persone che stai cercando di calpestare sono coloro dalle quali tutti dipendono. Noi siamo quelli che lavano i tuoi vestiti sporchi, e ti cuociamo il cibo e che serviamo la tua cena. Noi ti proteggiamo mentre dormi. Guidiamo la tua ambulanza, indirizziamo le tue chiamate. Noi siamo i cuochi, i tassisti e sappiamo tutto di te. Noi lavoriamo le tue pratiche assicurative, crediti e debiti. Noi controlliamo ogni parte della tua vita» (trad mia)

[648] Palanhiuk, *Fight club*, op. cit., pag. 118. «dragoni di avarizia pendono dal cielo, e il fumo è il sopracciglio della strega o il corno del diavolo» (trad mia)

Credimi, o forse no

La narrazione di Jack, proprio a causa della sua malattia, viene da alcuni trovata inattendibile, ma la sua inattendibilità diviene in un certo senso una conseguenza stessa della malattia sociale, la quale, come ricorda Jameson nei suoi scritti, trova in sé quell'inabilità tipicamente schizofrenica d'incapacità di unificare il presente, passato e futuro in un *unicum*, perdendo ogni referenza storica e con essa soggettiva. Il narratore è dunque attendibile o no? Possiamo credere a Jack o dobbiamo credere a Tyler? O a nessuno dei due? Nel momento stesso in cui il lettore viene a conoscenza della malattia del protagonista ecco che tutta la macchina e fiducia nelle parole di Jack cade, per prendere però a mio avviso un significato e una verità che vanno al di là della verità del testo: essa diviene immagine di un mondo malato, e quindi immagine ancora più forte della verità di malattia, se quello che leggiamo è infatti la rappresentazione di Jack, non serve sapere se è vero o meno, perché è simbolicamente ed emotivamente molto più vera - per Jack - che la verità oggettiva.

L'esercito delle innumerevoli scimmie

L'idea di Tyler e del *Fight Club* abbiamo visto essere quella di sconfiggere il mostro, liberandosi in primo luogo di ogni possesso per tornare a impossessarsi di se stessi[649]; questa idea però, come spesso accade, si trasforma pian piano in tutt'altro, in una comunità che sembra guardare al passato e alle forme sociali della grande tradizione[650]. Questa degenerazione può essere letta in due modi, da un lato infatti proviene da Tyler stesso, il quale mira a riproporre una società strettamente gerarchica e strutturata che ricorda da vicino la società dittatoriale, fino addirittura a richiamare le distopie di Zamjatin, Orwell e Huxley, sostituendo i nomi degli individui con numeri[651]; dall'altra questi ultimi a loro volta si presentano come un esercito di *space monkeys*: abituati a servire senza capire e a seguire quello che viene detto senza porsi domande. Eccoli

[649] A questo proposito si noti il passaggio in cui Tyler minaccia il giovane commesso di ucciderlo se non ricomincerà a studiare e non inseguirà il suo sogno iniziale.

[650] Con il termine 'grande tradizione' si fa riferimento generalmente alle grandi ideologie dell'inizio del secolo scorso, così come intese da Hobsbawm. Il ritorno alla tradizione del passato la si nota anche guardando alle dinamiche lavorative messe in piedi dal Fight Club, esse infatti sembrano guardare alla tradizione fordista della catena di montaggio e all'etica del lavoro legata al senso di appartenenza ad un gruppo, alla comunità aziendale come appartenenza a qualcosa di più grande.

[651] Cfr a tal riguardo anche Pettus, Terminal Simulation: "Revolution" In Chuck Palahniuk's "Fight Club', op. cit, pag. 6. "Only in death will we have our own names since only in death are we no longer part of the effort. In death we become heroes".

dunque affidarsi completamente a Tyler nello stesso modo in cui sono usi affidarsi alla tv, accettando nuovamente di eseguire i loro compiti senza capirne fino in fondo il motivo, limitandosi ad imparare a memoria i precetti fondamentali della dottrina del *Fight Club,* atta ad eliminare ogni velleità di soggettività e di pensiero critico: «the rule in Projet Mayhem is you have to trust Tyler»[652]. Quella che ne risulta è una semi-comunità chiusa in se stessa, formata da individui che non hanno riacquistato un Io, oggetti robotizzati che Jack guarda realizzando come per loro in fin dei conti nulla sia cambiato: usati da Tyler come erano utilizzati dalla società come manodopera a basso costo e a valore quasi pari a zero. Il *brainwash* della società è stato sostituito dunque dal *brainwash* di Tyler: «you are not a beautiful and unique snowfalke […] individually, we are nothing»[653]. È proprio su questo principio che la dittatura di Tyler si oppone a quella consumistica: dove infatti l'una annienta l'individuo nella solitudine e nell'oggettivazione consumistica, l'altra lo annienta nell'omologazione delle masse; quest'ultima però, come ci ha già insegnato De Lillo, è una delle soluzioni in cui l'individuo solo e perduto cerca di ritrovarsi: disorientato e disarticolato dalla perdita delle strutture, la massa propone una consolazione e un rifugio sicuro per l'individuo postmoderno; ecco dunque uomini pronti a sacrificare tutto pur di far parte del progetto Mahyem, di poter entrare nella cerchia dei segaci di Tyler Durden, senza porsi alcuna domanda[654].

Ad essi si comincia pian piano a contrapporre Jack, il quale come riconosce l'alienazione iniziale della sua vita, così riconosce l'alienazione e la degenerazione del *Fight Club,* ribellandosi anche ad esso e cercando addirittura di fermarlo. La ribellione di Tyler infatti, si rende conto Jack, non può portare ad un effettivo cambiamento, ma solamente ad una sostituzione di una dittatura mentale con un'altra: non c'è libertà alla fine della rivoluzione, ma una nuova forma di sottomissione nascosta dietro la promessa di libertà, la stessa che aveva sostentato inizialmente la rivoluzione capitalista e consumista, perché, secondo Tyler, «We have to show these men and women freedom by enslaving them, and show them courage by frightening them»[655]. Questa rivoluzione non è però completamente vana, essa infatti pone le sue basi sulla stessa sintomatologia schizofrenica che ha portato alla ribellione in primo luogo, la loro è infatti una schizofrenia ribelle che sfida l'idea della formazione dell'Io su delle basi stabili e suggerisce un allontanamento,

[652] Palanhiuk, *Fight club,* op. cit., pag. 125.
[653] Palanhiuk, *Fight club,* op. cit., pag. 134.
[654] In questo senso potrebbe per esempio essere letto il fenomeno della ricomparsa e la forte crescita di gruppi fondamentalisti religiosi e di matrice di estrema destra in varie nazioni sia europee che americane.
[655] Palahniuk, *Fight Club,* op. cit., pag. 149 «dobbiamo mostrare a questi uomini e a queste donne la libertà rendendoli schiavi, e mostrare loro il coraggio mettendogli paura» (trad mia)

sebbene impossibile, dal materialismo e dal consumismo capitalistico. Quella proposta è una rivoluzione-involuzione che non porta alcuna libertà dall'individuo, riproponendo una sorta di schiavitù mentale che mantiene l'individuo legato ad un ruolo di semplice e passivo seguace di un'ideologia basata su dei principi ormai desueti e superati dalla nuova mentalità consumistica; la loro è quindi una rivoluzione che si presenta fallimentare sul nascere in due istanze, sia da un punto di vista di liberazione, sia da un punto di vista di cambiamento sociale nonostante il movimento si presenti come estremamente rivoluzionario, in quanto cerca di andare a distruggere una realtà esistente in nome di una società diversa e più vicina alle origini[656]. Tyler dunque si sposta moltissimo dalla realtà esistente, guardando ad un ideale u/dis-topico più che a una effettiva risposta alla crisi del soggetto: Tyler non trova nella sua ideologia spazio per le responsabilità sociali e collettive nella vita degli individui, «Choice, for Tyler, appears to be an exclusively individual act, a simple matter of personal will that functions outside of existing relations of power, resources, and social formations»[657], dimenticando e limitando quindi ogni influenza e limitazione sociale. La pseudo società di Tyler rimane quindi all'interno delle stesse dinamiche individualistiche della società contemporanea, ponendosi quindi paradossalmente come salvatore della soggettività e allo stesso tempo ideologo di una società massificata ed omogenea: «This privatized version of agency and politics is central to understanding Tyler's character as emblematic of the very market forces he denounces. For Tyler, success is simply a matter of getting off one's back and forging ahead; individual initiative and the sheer force of will magically cancel out institutional constraints, and critiques of the gravity of dominant relations of oppression are dismissed as either an act of bad faith or the unacceptable whine of victimization. Tyler hates consumerism, but he values a "Just Do It" ideology appropriated from the marketing strategists of the Nike corporation and the ideology of the Reagan era»[658]. Ecco dunque come la rivoluzione del *Fight Club* sia destinata fin da subito al fallimento, «because its challenge

[656] È interessante notare anche in questo caso come le strategie utilizzate da Tyler per promuovere la propria rivoluzione riprendano le strategie utilizzate da molti gruppi fondamentalisti ed estremisti nella propaganda effettuata negli ultimi anni.

[657] Giroux, 'Private Satisfactions and Public Disorders', op. cit, «la scelta, per Tyler, sembra essere esclusivamente un atto individuale, una semplice questione di volontà personale che prende forza da una rete esistente di relazione tra potere, risorse e formazione sociale» (trad mia)

[658] Giroux, 'Private Satisfactions and Public Disorders', op. cit, «la versione privatizzata delle politiche e agenda è centrale per la comprensione del personaggio di Tyler come emblematico della stessa società che egli denuncia. Per Tyler il successo è semplicemente una questione di alzarsi in piedi e plasmare il futuro; l'iniziativa personale e la forza assoluta della volontà magicamente cancella ogni restrizione istituzionale, e le critiche della gravità delle relazioni dominanti dell'oppressione sono rifiutate come un atto di cattiva fede o l'inaccettabile lamentela di vittimizzazione. Tyler odia il consumismo, ma valuta l'ideologia del "Just do it", utilizzata dalle campagne pubblicitarie della Nike e ideologia dell'Era Reagan» (trad mia)

reproduces the system's models and values; this attempted deconstruction via a parodical reconstruction fails to shatter the conditions that produce operational contingency»[659].

La storia sembra dunque ripetersi in un circolo vizioso, mostrando come in realtà, e come già suggerito da Ellis, *this is not an exit*, perché non c'è più alcuna via d'uscita. È questo uno dei punti cardine della poetica e della critica di Palanhiuk, il quale, proprio per questo motivo, sembra non schierarsi con nessuno, se non con Jack. In pochi infatti, come quest'ultimo, riescono a vedere il buco nella maglia senza poter fermare il flusso della corrente, non solo perché singoli contro un potere più grande, ma perché essi stessi hanno in sé quella parte che, come Tyler e come tutti gli altri individui, continuano a cercare inconsciamente quell'appartenenza, proprio come accadeva a Jack. Non c'è dunque speranza per l'esercito di Bateman, Mary, Liam e Thomas: per loro infatti esiste solo schiavitù, perché ormai tristemente morti proprio come treccine bionde nel racconto di Aldo Nove.

Progetto Mahyem

Questa idea di società come di un gigante da dover sconfiggere è un'idea che torna nel Progetto Mahyem, progetto finale diviso in sei fasi con lo scopo ultimo di portare alla fine della società consumistica, o per lo meno dare avvio alla sua distruzione finale: «It's project Mayehem that's going to save the world. A cultural ice age. A prematurely induced dark age. Project Mayehm will force humanity to go dormant or into remission long enough for the Earth to recovery […] Project Mayhem will break up civilization so we can make something better out of the world»[660], perché per Palanhiuk è proprio la società la base e causa stessa della rovina dell'individuo: «You have a class of young strong men and women, and they want to give their lives to something. Advertising had these people chasing cars and clothes they don't need. Generations have been working in jobs they hate, just so they can buy what they don't really need […] We don't have a great war in our generation, or a great depression, but we do, we have a great war of the spirit. We have a great

[659] Pettus M., 'Terminal revolution', op. cit. «perché riproduce il modello e i valori del sistema che sfida; il suo tentativo di decostruzione attraverso una parodica ricostruzione fallisce nel distruggere le condizioni che producono una contingenza operazionale» (trad mia)

[660] Palanhiuk, *Fight Club*, op. cit., pag. 208. «è il Progetto Mayehem che salverà il mondo. Un'era glaciale culturale, prematuri ed indotti secoli bui, il Progetto Mayehem forzerà l'umanità ad andare in letargo o in remissione per un periodo lungo abbastanza da permettere alla Terra di ristabilirsi […] il Progetto Mayhehm romperà la civilizzazione in modo che potremo fare qualcosa di meglio del mondo»

revolution against the culture. The great depression is our lives. We have a spiritual depression»[661] ed è suo compito risvegliarli e curarli da questa depressione. Tyler riconosce questa malattia in tutti gli uomini che entrano in *Fight Club*, individui da salvare perché «We are the middle children of history, raised by television to believe that someday we'll be millionairs and movie starts and rock stars, but we won't. And we are just learning this fact»[662].

Per poter fare ciò Tyler non trova altra soluzione se non quella di cancellare tutto, compresa la storia, alla quale sostituirne un'altra scritta da uomini che hanno riacquistato il proprio potere, scritta in un linguaggio nuovo che si opponga a quello commerciale, eliminando quindi ogni traccia dell'iper realtà e con essa la storia fatta di merci e di pubblicità. L'ideale di Tyler dunque trova le sue basi all'interno della tradizione, scontrandosi apertamente con l'ideologia della società consumistica; questo divario viene ben rappresentato nel dialogo con il vecchio portiere, cresciuto in un'era nel quale lo scopo finale era ben identificabile e raggiungibile, ma soprattutto in un'era in cui il raggiungimento del proprio scopo si trasformava in un senso di completamento e di soddisfazione di sé inarrivabile nella società contemporanea, rendendola di fatto incomprensibile agli occhi del vecchio portiere. In questo passaggio le voci delle due società si contrappongono e sovrappongono con un magistrale gioco di stile, alle parole del portiere e ai suoi lamenti di come oggigiorno "si vuole senza sapere cosa si vuole" e di come la società alimenti il senso di desiderio lasciandolo costantemente insoddisfatto e senza uno scopo finale, si sovrappone il controcanto di una seconda voce, inneggiante una preghiera a Tyler, fin troppo simile a una preghiera a una nuova divinità: «may I never be complete, may I never be content, may I never be perfect, deliver me, Tyler, from being perfect and complete»[663]; come si vede questa preghiera può essere letta in duplice chiave, se da un lato nella preghiera di non essere mai perfetti e contenti rimane la traccia, ormai indelebile, della mancanza di uno scopo raggiungibile, lasciando sempre una corsa aperta, dall'altro vede il riconoscimento a Tyler di un contro passo rispetto alla società, una ricerca di

[661] Palanhiuk, *Fight Club*, op. cit., pag. 149. «Tu hai una classe di giovani e forti uomini e donne, e loro vogliono dare la loro vita per qualcosa. La pubblicità li ha fatti rincorrere macchine e vestiti di cui non hanno bisogno […] noi non abbiamo una Grande Guerra nella nostra generazione, o una Grande Depressione, ma li abbiamo, abbiamo una grande guera di spirito. Noi abbiamo la grande rivoluzione contro la cultura. La grande depressione sono le nostre vite. Noi abbiamo una depressione spirituale» (trad mia)

[662] Palanhiuk, *Fight Club*, op. cit., pag. 166. «noi siamo i figli intermedi della storia, cresciuti dalla televisione a credere che un giorno saremo milionari e star della televisione e rock star, ma non lo saremo. Stiamo imparando questo fatto» (trad mia)

[663] Palanhiuk, *Fight Club*, op. cit., pag. 46. «possa io non essere mai completo, possa io non essre mai contento, possa io non essere mai perfetto, liberaci, Tyler, dall'essere perfetti e completi» (trad mia)

liberazione dagli standard di perfezione e del modello assoluto, perché, in fondo, «maybe self-improvement isn't the answer […] maybe self-distruction is the answer»[664].

Dietro questo desiderio d'imperfezione e incompletezza Bennet legge un rigetto di «both marxist and capitalist utopian, opting instead for a more existential confrontation with the burden of freeedom, nothingness and absurdity»[665], ritornando quindi ad aprire un dialogo vecchio di un secolo, all'inizio di quello che Hobsbawn ha chiamato il Secolo Breve, l'era delle grandi ideologie.

Sogno o son desto

Attraverso la ripetitività e la standardizzazione di un mondo e di una società sempre più somigliante ad un avviso pubblicitario e sempre più conforme all' iper realtà, il confine tra realtà e finzione diviene sempre più labile, fino ad assumere la stessa labilità che esiste tra la veglia e il sonno, o, per meglio dire, quello stato di indefinito dormiveglia particolare dell'insonnia, disturbo tipicamente legato all'ansia e quindi non sconosciuto alla società contemporanea e ai suoi individui. Jack, così preso e così inserito nella società consumistica, non può non sentire su di sé l'ansia e non può esimersi dal mostrare, come agli altri personaggi dei testi finora analizzati, le conseguenze di questo stato, il quale, nel suo caso, prende le forme, almeno all'inizio, dell'insonnia, che lo porta a un'incapacità di riconoscere la differenza tra il sogno e la veglia. Ma l'insonnia non è solamente un disturbo della società contemporanea, ne diviene infatti l'immagine stessa: come nello stato dell'insonnia, infatti, la società contemporanea, fatta di merce e di consumo - come la metropoli americana - è una società che non dorme mai, sempre in bilico tra realtà e iper reale, tra finzione sociale e finzione onirica. Ecco dunque che lo stato dell'insonnia assume all'interno del testo una funzione molto particolare, trasformandosi in metafora e immagine dell'individuo contemporaneo e della sua vita quotidiana: «this is how it is with insomnia. Everything is so far away, a copy of a copy of a copy. The insomnia distance of everything, you can't touch anything and anything can touch you»[666], esattamente come

[664] Palanhiuk, *Fight Club*, op. cit., pag. 49. «forse la risposta non è l'automiglioramento […] forse la risposta è l'autodistruzione» (trad mia)

[665] Bennet Robert, 'The death of Sisyphus: Existentialist literature and the cultural logic of Chuck Palahniuk's fight club', in *The international journal of existential literature*, 2005. «entrambe le utopie marxista e capitalista, optando invece per un confronto esistenziale con il fardello della libertà, del nulla e dell'assurdo» (trad mia)

[666] Palanhiuk C, *Fight Club*, op. cit., pag. 21. «questo è esattamente come nell'insonnia. Essa distanzia tutto, non puoi toccare nulla e nulla può toccare te» (trad mia)

l'individuo massificato e omologato al modello non è altro che una copia di se stesso, copie di copie di copie, copia di milioni di altre persone.

Ascoltami

Per riuscire a combattere l'insonnia, in modo quasi del tutto casuale, soprattutto a seguito di un semi-consiglio medico, Jack comincia a seguire gruppi di supporto per persone malate. Inizialmente è solamente la curiosità di vedere gente che sta veramente male, ma questo gesto assume, nel corso del testo, tutt'altra rilevanza, attraverso questi gruppi infatti, visti come un oggetto di consumo come molti altri, Jack trova anche un palliativo alla sua necessità di appartenenza, e comincia a sentirsi parte di un qualcosa, di un gruppo, ritrovando al suo interno una sfera affettiva altrimenti inesistente. Nell'abbraccio, reale quanto metaforico, del gruppo, Jack può finalmente lasciarsi andare e piangere, ritrovando un'emozionalità che sentiva persa; il senso di appartenenza e di vicinanza fa sì che Jack inoltre riesca a riscoprire una capacità di interrelazione con l'altro, di essere visti e ascoltati veramente, perché «if people thought you were dying, they gave you their full attention. […] everything else about their checkbook balance and radio songs and messy hair went out of the window. You had their full attention. People listened instead of just waiting for their turn to speak»[667].

Si può dunque ben capire come Jack, che dalla sua vita intrappolata nel *combo* vestito Ikea vorrebbe solamente scappare, trovi e veda questi gruppi come la sua vacanza dalla vita reale e dalla prigionia della solitudine, ed è proprio davanti al pensiero della tristezza, vuotezza e intrinseca insensatezza della sua vita che Jack piange, consapevole che nonostante la corsa all'accumulo, come egli stesso afferma, alla fine la vita non si riduca altro che a "*waste*"[668] destinata a finire con la morte, senza nessuna speranza di un senso di soddisfazione e di un senso.

[667] Palahniuk, *Fight Club*¸op. cit., pag. 107. «se le persone pensano che stai morendo ti danno tutta la loro attenzione […] ogni altra cosa circa il saldo degli assegni e le canzoni alla radio e I capelli in disordine vola fuori dalla finestra. Hai la loro completa attenzione, le persone ti ascoltano invece di aspettare semplicemente il loro turno di parola» (trad mia)

[668] In questo caso la parola *waste* assume una doppia valenza, essa infatti indica non solo lo scarto e il rifiuto, ma anche uno spreco.

L'uomo senza qualità

Come detto, una delle cose che Jack riscopre attraverso il *fight club* è la propria emozionalità, annebbiata finora dal consumo; questo aspetto della riscoperta dell'Io, o almeno di una parte di esso, viene esemplificata e approfondita attraverso il personaggio di Bob e del suo rapporto con Jack. La capacità di Bob di risvegliare l'emozionalità di Jack fa di questi una figura particolare, soprattutto se si considera la sua fisionomia e caratterizzazione: egli, a causa del cancro, ha subito un'amputazione dei testicoli, a seguito della quale si è dovuto sottoporre a delle cure mediche che come effetto collaterale lo hanno portato allo sviluppo di un seno femmineo. Ecco dunque che la sua figura assume una duplice valenza, se da una parte infatti egli è lo strumento di contatto tra Jack e il femmineo, dall'altro Bob «becomes a not-too-subtle symbol personifying how masculinity is both degraded (he has breasts like a woman) and used in a culture that relies on so-called feminine qualities of support and empathy to bring men together rather than on so-called masculine attributes of strength and virility»[669].

Bob, come sottolinea Vidyalakshmi, «was a bodybuilding champion who conceptualized a highly popular TV show which popularized the notion of beauty of male body. Bob's body was considered to be the perfectly beautiful male body. But, by using too much of steroids for maintaining his muscular body he becomes a patient of testicular cancer. It is the drive to remain 'on top', and be successful in the materialistic terms he chose unnatural ways of 'improving' his body. Arguably, the root cause of Bob becoming a victim of testicular cancer is his conformity to the consumerist philosophy. Bob wanted to remain as the champion bodybuilder to stay 'successful' and amass more wealth. The pressure on Bob to maintain a muscular body is driven by the consumerist culture, which asserts material gain as the scale of success. Bob's testicles are removed, and due to hormone treatments, he grows large breasts. Hence, in an attempt to satisfy the demands of consumerism, and live by a standard proposed by consumerism, he not only loses all his natural biological masculine features, but grows breasts. The system to which he is conformed makes him rich but it robs his masculinity and abandons him in misery»[670], richiamando così la condizione di

[669] Giroux, 'Private Satisfactions and Public Disorders', op. cit. «diventa un simbolo non troppo discrete di come la mascolinità sia al contempo degradata (ha il seno come una donna) e usata in una cultura che si poggia sulle cosiddette qualità femminili di sostegno ed empatia che unisce gli uomini più che i cosiddetti attributi maschili di forza e virilità» (trad mia)

[670] Vidyalakshmi A.C, 'Quest for Identity, Desire and Dreams – the Resistance to the Consumerist Ideology in Fight Club, a Psychoanalytic Study', *The Criterion: An International Journal in English* Vol. IV. Issue V (October 2013). «era un campione di bodybuilding che ha concettualizzato uno show televisivo molto popolare, il quale a sua volta ha reso popolare il concetto di bellezza del corpo maschile. Il corpo di Bob era considerato esempio della perfezione del corpo

demascolinizzazione affrontata più volte nel testo[671], dove è riconoscibile una forte traccia di critica sociale che guarda alla demascolinizzazione dell'uomo nella società americana contemporanea[672]. Come sottolinea Giroux, la violenza che caratterizza *Fight Club* si pone in contrasto alla violenza del consumismo visto «almost exclusively in terms of an attack on traditional (if not to say regressive) notions of masculinity, and in doing so reinscribes white heterosexuality within a dominant logic of stylized brutality and male bonding that appears to be predicated on the need to denigrate, and to wage war against, all that is feminine. In this instance, the crisis of capitalism is reduced to the crisis of masculinity, and the nature of the crisis lies less in the economic, political, and social conditions of capitalism itself than in the rise of a culture of consumption in which men are allegedly domesticated, rendered passive, soft, and emasculated»[673]. L'importanza e la predominanza di questa tematica viene chiarita man mano che la narrazione procede, infatti se alcuni indizi sono presenti fin dall'inizio, è con il gruppo Rimanere Uomini Insieme, in cui incontra Bob, che ha inizio l'approfondimento del tema. Questo gruppo, che potrebbe sembrare faccia riferimento solamente a uomini che per colpa del cancro hanno perso i testicoli, in realtà va ad indicare una situazione molto più generalizzata e radicata nell'essenza stessa della società, la quale ha portato, almeno secondo l'ottica dell'autore, a una quasi completa castrazione dell'uomo; nel nome del gruppo stesso e nella sua esistenza si nasconde la necessità per gli uomini di ritrovare quelle caratteristiche tradizionalmente legate al

---

maschile, ma, usando troppi steroidi nel tentativo di mantenere il suo corpo muscoloso, è divenuto un paziente di cancro ai testicoli. È a causa della spinta a rimanere 'on top', e di avere successo in termini materialistici che Bob sceglie modi innaturali di 'migliorare' il proprio corpo; probabilmente le radici causa del suo essere vittima di cancro ai testicoli è la conformità alla filosofia consumeristica: Bob ha voluto rimanere campione di bodybuilding, avere 'successo' e accumulare più benessere possibile. La pressione esercitata su di lui a mantenere il suo fisico muscoloso è spinta dalla cultura consumistica, la quale considera il guadagno materiale come scala per il successo. I testicoli di Bob vengono rimossi, e, a causa degli ormoni, gli cresce il seno, dunque, nel tentativo di soddisfare la domanda del consumismo e vivere secondo gli standard da questo proposti, egli non solo perde tuti i suoi attributi maschili naturali, ma acquista il seno. Il sistema a cui si è conformato lo ha reso ricco ma lo ha derubato della sua mascolinità e lo ha abbandonato alla sua miseria» (trad mia)

[671] Cfr: Tuss, A., 'Masculine Identity and Success: A Critical Analysis of Patricia Highsmith's The Talented Mr. Ripley and Chuck Palahniuk's Fight Club', *The Journal of Men's Studies,* vol. 12, 2004, pagg. 93–102; Clark, M. J., 'Faludi, Fight Club, and Phallic Masculinity: Exploring the Emasculating Economics of Patriarchy', *Journal of Men's Studies,* vol. 11, 2002, pagg. 65–76; Lee, T., 'Virtual Violence in Fight Club: This Is What Transformation of Masculine Ego Feels Like', *Journal of American and Comparative Cultures,* vol. 25, 2002, pagg. 418–423; Friday, K. '"Generation of Men Without History": Fight Club, Masculinity, and the Historical Symptom', *Postmodern Culture,* vol. 13, no. 3, 2003.

[672] Cfr a tal riguardo Kavadlo J. 'The fiction of self-destruction: Chuck Palanhiuk, closet moralist', in *Stirring Still, The International Journal Of Existential Literature*. Fall/winter 2005, vol. 2 no. 2.

[673] Giroux, 'Private Satisfactions and Public Disorders', op. cit., «Quasi esclusivamente in termini di un attacco alla tradizionale (per non dire regressiva) forma di mascolinità, e così facendo re inscrive l'eterosessualità bianca all'interno di una logica dominante di stilizzata brutalità e di solidarietà maschile che sembra essere affermata sul bisogno di denigrare, e di lanciarsi in guerra contro tutto ciò che sia femminile. In questo modo la crisi del capitalismo è ridotta alla crisi della mascolinità, e la natura della crisi risiede meno nelle condizioni economiche, politiche e sociali del capitalismo stesso, che nella crescita di una cultura del consumo in cui l'uomo sono presumibilmente addomesticati, resi passivi, cedevoli e castrati». (trad mia)

gender, perdute non solo a fronte di una nuova visione sociale, ma anche di una perdita delle sovrastrutture tradizionali che hanno portato a una perdita dei ruoli tradizionalmente assegnati all'uomo, lasciando quest'ultimo privo quindi non solo di ruoli ben definiti, ma nello stesso tempo di una caratterizzazione identitaria precisa.

Questo tema esiste, benché in termini diversi e meno evidenti, anche in *American Psycho*: negli anni Novanta infatti, come già accennato nel capitolo precedente, gli uomini eterosessuali «Not only were they attacked by feminists, gays, lesbians, and various subaltern groups for a variety of ideological and material offenses, they also had to endure a rewriting of the very meaning of masculinity"»[674], ora allontanata dagli stereotipi tipici della società patriarcale tradizionale. In questo processo di cambiamento anche gli uomini sono caduti vittima del consumismo e del mercato, trasformati, quasi quanto le donne, in oggetti e merci, consumatori di creme e di prodotti finora ritenuti di quasi esclusivo appannaggio femminile. Negli anni Novanta dunque cambia per l'uomo non solo il mondo del lavoro, ma l'intero stile di vita, producendo una crisi identitaria di enormi proporzioni[675]: «The male hero of the modem-day work force is no longer defined by the image of the tightly hewn worker using his body and labor to create the necessities for everyday life. The new work force hero is now modeled on the image of the young, computer-whiz yuppie who defines his life and goals around hot start-up e-commerce companies, day trading, and other get-rich-before-I'm-twenty-one schemes, as well as the conspicuous consumption of expensive products. Moreover, as white, heterosexual, working-class and middle-class men face a life of increasing uncertainty and insecurity, they no longer have easy access to those communities in which they can inhabit a form of masculinity that defines itself in opposition to femininity. In simple terms, the new millennium offers white, heterosexual men nothing less than a life in which ennui and domestication define their everyday existence»[676].

---

[674] Giroux, 'Private Satisfactions and Public Disorders' op. cit., «Non solo erano attaccati dalle femministe, gay, lesbiche e altri vari gruppi subalterni per una varietà ideologica e attacchi personali, essi hanno dovuto sopportare la riscrittura del significato stesso di mascolinità». (trad mia)

[675] Cfr Giroux, 'Private Satisfactions and Public Disorders', op. cit., e il capitolo precedente in particolare nella sezione dedicate ad *American Psycho* e *White Noise*.

[676] Giroux, 'Private Satisfactions and Public Disorders', op. cit. «l'eroe maschile dei lavoratori dei tempi moderni non è più definito dall'immagine di un un lavoratore squadrato che usa il suo corpo e il lavoro per creare il necessario al vivere quotidiano. Il nuovo eroe lavoratore è ora modellato sull'immagine di un giovane yuppie, genio del computer, che definisce a sua vita e i suoi obiettivi su aziende start-up e commercio on-line, scambi commerciali e altri complotti per "diventare ricchi prima dei 22 anni", così come consumi eccessivi di prodotti costosi. Soprattutto, in quanto bianco, eterosessuale, e appartenente alla classe lavoratrice e alla classe media, l'uomo affronta una vita di crescente incertezza e insicurezza; non hanno più una via di facile accesso a queste comunità nelle quali possono vivere una forma di mascolinità che definisce se stessa in opposizione al femminile. In parole semplici, il nuovo millennio non offre altro all'uomo bianco eterosessuale che una vita in cui la noia e l'addomesticamento definisce la loro esistenza quotidiana» (trad mia)

Il ritorno all'origine

La perdita dell'identità maschile comunque non viene attribuita solamente alla trasformazione ad *homo consumens*, ma trova parte della sua origine anche nella perdita della figura paterna, legata a sua volta alla caduta della sovrastruttura familiare tradizionalmente patriarcale, alla quale è sopravvenuta, in un certo qual modo, una crescita del ruolo femminile all'interno della società e della famiglia, portando, agli occhi di Tyler, a una predominanza femminile all'interno della società: «what you see at fight club is a generation of men raised by women»[677], che hanno in tal modo perduto il contatto con il loro lato maschile e alla loro identità di uomini. Unico modo di rientrare in contatto con se stessi e con l'essere uomini viene identificato da Tyler con la riscoperta degli istinti più antichi e naturali tipici soprattutto dell'indole maschile, ovvero la consapevolezza di saper combattere e poter vincere, nella quale, per Durden, viene ritrovato quel senso di mascolinità e di forza in se stessi che aiuta ad affrontare il resto della vita, perché «this guy trust himself to handle anything»[678]. Non è un caso quindi che uno dei compiti che viene affidato ai componenti dell'esercito senza nome di Tyler sia proprio quello di istigare una rissa per strada, in modo da «give him the permission to beat the crap out of you»[679], mostrandogli così «what kind of power they still have»[680], perché contrariamente a quello che potrebbe sembrare, «we, each of us, can take control of the world»[681], o per lo meno del proprio.

Orfani di padre

L'uomo di DeLillo e di Palanhiuk si contrappone quindi al "modello Bateman", o «Walter from Microsoft [who] catches my eye. Here's a young guy with perfect teeth and clean skin and the kind of job you bother to write the alumni magazine about getting. you now he was too young to fight in any wars, and if his parents weren't divorced, his father was never home. […] And maybe Walter's thinking about a meatless, painfree potluck he went last weekend or the ozone or the Earth's desperate need to stop cruel production testing on animals, but probably he's not»[682].

[677] Palanhiuk, *Fight Club,* Op. cit. pag. 50.
[678] *Ibid*. pag. 51.
[679] *Ibid*, pag. 120
[680] *Ibid*, pag. 120.
[681] *Ibid*., pag. 122.
[682] *Ibid*., pag 55. Queste parole sembrano riecheggiare il discorso di Bateman sul progresso e il welfare sociale, parole dette per l'apparenza ma in realtà mai pensate. «Walter da Microsoft [che] attira la mia attenzione. Qui c'è un ragazzo

Walter, nella descrizione fatta da Palanhiuk, sembra ricordare i Bateman prodotti dalla società, per i quali dietro l'apparenza di perfezione si nasconde una realtà di ansia e di aggressività repressa; il personaggio di Walter assume così una duplice lettura, se da una parte difatti è il represso e aggressivo prodotto della società, dall'altra rappresenta anche la figura di coloro verso cui gli altri membri del *fight club* si scagliano, proprio in quanto esempio del *fit in* e del modello–esempio della società.

Caratteristica di tutti questi personaggi maschili è la mancanza di una figura paterna di riferimento, figura che Tyler, con il suo modo di essere e di fare, cerca di sublimare, convinto che «maybe we didn't need a father to complete ourselves»[683], ma basta riacquistare confidenza in se stessi. Il *fight club* assume quindi le stesse funzioni che aveva il gruppo di sostegno Rimanere Uomini Insieme, facendo però un passo avanti, promettendo ai partecipanti non solamente un riavvicinamento alla propria identità, ma anche un senso di appartenenza a qualcosa tipicamente e unicamente rivolto agli uomini[684], ridando loro un qualcosa in cui credere e la forza di perseguire i propri scopi, perché «most gyus are at fight club because of something they're too scared to fight. After a few fight, you're afraid a lot less»[685].

Nella mascolinità riscoperta da Tyer, l'individuo si allontana dal modello di uomo proiettato dalla società che, come Patrick Bateman, è dedito alla cura del proprio aspetto e a una perfezione artificiale, costruita a tavolino e nelle palestre «crowded with guys trying to look like men, as if being men means looking the way a sculptor or an art director says»[686]. È proprio in questa frase che viene sintetizzata la critica alla società e alla omologazione verso un modello visto e sentito come completamente artificiale e iper-reale, conforme a una società basata sulla forza dell'apparenza, in cui l'identità maschile viene determinata dall'apparire mascolino invece che dall'essere uomini. In questo senso Palanhiuk sembra ricollegarsi a De Lillo, in particolare al

---

con denti perfetti e pelle pulita e quel lavoro del quale ti metti a scrivere un editoriale su un giornale. Lo sai che è tropo giovane per ver combattuto in qualche guerra, e se i suoi genitori no sono divorziati, suo padre non è mai a casa […]. E forse Walter sta pensando a quel raduno vegano senza carne e senza dolore inflitto a cui ha partecipato la settimana scorsa o al buco dell'ozono e al grido disperato della terra di fermare i test sugli animali, ma probabilmente no». (trad, mia)

[683] Palanhiuk, *Fight Club*, op. cit., pag. 54.

[684] Cfr. a tal proposito Giroux, 'Private Satisfactions and Public Disorders', op. cit.: attempts to engage critically the boredom, shallowness, and emptiness of a stifling consumer culture, redefine what it might mean for men to resist compromising their masculinity for the sofa or cappuccino maker that "speaks them," and explore the possibilities for creating a sense of community in which men can reclaim their virility and power.

[685] Palanhiuk, *Fight Club*, op. cit., pag. 54. «la maggior parte dei ragazzi sono al *fight club* perché hanno qualcosa nella loro vita che hanno paura di combattere. Dopo qualche incontro, hai molta meno paura» (trad. mia)

[686] Palanhiuk, *Fight Club*, op. cit., pag. 50. «piene di ragazzi che cercano di avere l'aspetto di uomini, come se essere uomini significa avere l'aspetto di una statua o come un regista ti dicce di essere» (trad. mia)

discorso che il suocero fa a Jack Gladney in *White Noise* quando lo accusa di non essere un uomo perché privo di quelle abilità tipicamente maschili[687].

Jack stesso, parlando della sua famiglia, svela come egli sia stato allevato praticamente solo dalla madre, descrivendo la non-figura di riferimento paterna come colui che «starts a new family in a new town about every six years. This isn't so much like a family as it's like he sets up a franchise»[688]. Ritorna in queste parole il senso di distacco e indifferenza che Jack sente provenire da suo padre e che portano come conseguenza un forte senso di insicurezza[689] che egli riesce a superare solamente attraverso Tyler, il quale diviene quindi per il protagonista, un sostituto della figura maschile e paterna, con tutte le caratteristiche tipiche di questa: forza, coraggio e aggressività. Ecco dunque come stando accanto a Tyler il narratore si trovi sempre più spesso a pensare al padre, riflettendo sul loro rapporto e sulle influenze che questi ha avuto nella sua vita e nelle sue scelte più importanti: «my father never went to college, so it was really important I go to college. After college I called him long distance and said, now what? my dad didn't know. when I got a job and turned twenty-five, long distance, I said, now what? my dad didn't know, so he said, get married»[690].

La sovrapposizione inconscia tra Tyler e il padre creata da Jack si mostra in tutta la sua interezza nel momento in cui Tyler lo abbandona per dedicarsi completamente al progetto Mayhem, abbandono sentito dal narratore come un secondo abbandono paterno: «I am Jack's broken heart because Tyler's dumped me. Because my father dumped me. Oh, I could go on and on»[691].

Ma il discorso del ruolo paterno viene portato dall'autore ad un livello successivo, nel testo Tyler, in un discorso ai suoi adepti, declama come «what you have to understand, is that your father was

---

[687] «The qualities described as masculine and feminine, and their bond with consumerism and patriarchy is obvious in the narrative. The so called masculine qualities of wildness, bravery, courage, confidence, leadership, power of choice etc. are not recognized by the consumerist paradigm, as they are detrimental to the paradigm itself. But the meaning of all the above-mentioned qualities is re-adjusted in a way that serves the consumerist culture». Vidyalakshmi A.C, 'Quest for Identity, Desire and Dreams – the Resistance to the Consumerist Ideology', op. cit. «le qualità descritte come maschili e femminili, e il loro legame con il consumismo e il patriarcato sono ovvie nella narrative. Le caratteristiche cosiddette maschili di selvatico, coraggio, sicurezza, comando, potere di scelta etc, non sono riconosciute dai paradigmi consumistici, in quanto disruttivi del paradigma stesso. Ma il significato di tutte queste qualità è rivisto in modo da servire la cultura consumistica» (trad mia)

[688] Palanhiuk, *Fight Club*, op cit., pag. 50. «ogni circa sei anni inizia una nuova famiglia in una nuova città. Più che una famiglia sembra iniziare un nuovo franchising» (trad. mia)

[689] Attraverso la figura di Jack viene dunque portato avanti dall'autore anche un'altra critica importante alla società, riallacciandosi a molti studi che analizzano come la mancanza della figura genitoriale abbia delle gravi conseguenze sullo sviluppo adolescenziale, portando spesso a una mancanza di sicurezza e fiducia in se stesso

[690] Palanhiuk C., *Fight Club*, op. cit, pag. 50. «mio padre non è mai andato al college, era quindi importante che io ci andassi. Dopo il college gli telefonai e gli chiesi. E ora? Mio padre non sapeva, quindi mi rispose: sposati» (trad mia)

[691] Palanhiuk C., *Fight Club*, op. cit., pag 134 «sono il cuore spezzato di Jack perché Tyler mi ha abbandonato. Perché mio padre mi ha abbandonato. Oh, potrei andare avanti ancora parecchio» (trad. mia)

your model for God. […] If you're male and you're Christian and living in America, your father is your model for God. And if you never know your father, if our father bails out or dies or is never at home, what do you believe about God? […] what you end up doing is you spend your life searching for a father and God»[692], verso il quale si ha dunque un rapporto conflittuale tanto quanto con il padre, fatto di una ricerca infruttuosa di riconoscimento, di amore e di stima. Con questo paragone lo scrittore affronta il problema di Dio e della religione, leggendo nella società un abbandono divino dell'uomo, nel quale Dio sembra mostrare la stessa indifferenza che proviene dalla società e dalla famiglia. In questo discorso lo scrittore sembra riprendere le tematiche centrali dell'esistenzialismo di inizio secolo, in particolare i concetti dell'angoscia esistenziale come articolata da Sartre e della morte di Dio di nietzschiana memoria, creando un ponte con il discorso interrotto da Delillo circa la fine della fede come struttura portante e di riferimento, anch'essa divenuta qualcosa di obsoleto, inabile a dare un senso non solo di appartenenza ma anche di struttura etica e morale, lasciando l'uomo filosoficamente senza possibilità di redenzione o di dannazione, proprio in quanto mancante dell'"attenzione" di Dio. Quello che ne esce fuori dunque è l'idea che nella società postmoderna venga a cadere anche il simulacro della vita di un Dio in realtà già morto all'inizio secolo, lasciando l'uomo realmente e finalmente solo.

Marla

«Marla is at the root of everthing», così afferma Jack, attribuendo alla donna un ruolo molto particolare all'interno del testo, un ruolo soprattutto molto controverso: se da un lato infatti le donne sembrano esser al centro e origine di tutti i mali dell'uomo e della sua perdita di mascolinità, dall'altro è solamente con il rapporto intimo che si ritrova l'equilibrio e il riconoscimento finale dell'Io. Ma andiamo con calma: fin dalle prime battute, come sottolinea Giroux, «Women are both the Other and a form of pathology. Jack begins his narrative by claiming that Marla is the cause of all of his problems. Tyler consistently tells Jack that men have lost their manhood because they have been feminized; they are a generation raised by women. And the critical commentary on consumerism presented […] is really not a serious critique of capitalism as much as it is a criticism of the feminization and domestication of men in a society driven by

[692] Palanhiuk C., *Fight Club*, op. cit., pag. 141. «quello che devi capire è che tuo padre era il tuo modello di Dio. […] Se sei uomo, cristiano, e vivi in America, tuo padre è il tuo modello di Dio. E se non hai mai conosciuto tuo padre, se tuo padre se n'è andato o non è mai a casa, cosa puoi credere di Dio? […] e finirai a spendere la tua vita alla ricerca di un padre e di un Dio» (trad. mia)

relations of buying and selling»[693]. Non è dunque un caso che la narrazione trovi fin da subito un riferimento non solo a Marla in quanto tale, ma anche al rapporto che si instaura tra loro: «I know what all of this is: the gun, the anarchy, the explosion is really about Marla Singer. […] We have sort of a triangle thing going on here. I want Tyler. Tyler wants Marla. Marla wants me. I don't want Marla, and Tyler does not want me around, not anymore. This isn't about love as caring. This is about property as in ownership. Without Marla Tyler would have nothing»[694]. A mio avviso il triangolo che si profila in questo testo viene a rappresentare figurativamente il rapporto tra i sessi così come inteso dallo scrittore, Jack infatti, in quanto figura di uomo sottomesso e castrato "vuole", in senso metaforico, Tyler, rappresentante dell'Altro da Sé, ovvero esattamente di ciò che egli non è ma che vorrebbe essere, mentre non prova alcun interesse per Marla, donna dominante e castrante, verso la quale Jack non sa come porsi. Tyler a sua volta non si riconosce assolutamente in Jack, vedendolo come l'elemento da eliminare e da sostituire; Tyler "vuole" Marla vedendo in lei non la dominatrice castrante, quanto invece la donna da conquistare, ma, essendo Tyler figura della mascolinità secondo i vecchi standard, Marla si pone nei suoi riguardi in modo diverso rispetto a Jack, rifiutandolo in quanto elemento di un patriarcato e di un sistema che essa vuole eliminare, volgendo tutta la sua attenzione e desiderio verso Jack. Ecco dunque che con questo triangolo si definiscono i meccanismi dei rapporti di genere, dove le due rappresentazioni maschili, vengono separate, benché rimangano le due facce di una stessa medaglia. La figura della donna rimane univoca, creando un'ambiguità intrinseca che la rende di fatto un elemento centrale all'interno della vicenda e allo stesso tempo la lascia incomprensibile e ambivalente.

La particolarità di questo triangolo, se così lo possiamo definire, sta innanzitutto nel concetto di appartenenza, attraverso i quali avviene la definizione di se stessi; se ciò si lega da una parte alla mercificazione dell'individuo, dall'altro riporta a una necessità di unione e di comunione con l'altro per il riconoscimento di sé come persona, non è un caso dunque che Jack incontri Marla nei gruppi di sostegno, utilizzati da essa in modo del tutto simile a Jack e nello stesso modo abbandonati nel momento in cui essa trova un senso di appartenenza con Jack. Marla infatti utilizza i gruppi come

[693] Giroux, 'Private Satisfactions and Public Disorders', op. cit. «le donne sono entrambe l'Altro e una forma patologica. Jack comncia la sua narrazione dichiarando come Marla sia all'origine di tutti i suoi problemi. Tyler dice costantemente a Jack che gli uomini hanno perduto la loro mascolinità perché sono stati femminilizzati; loro sono una generazione di uomini cresciuti da donne. E i commenti critici al consumismo presenti nel testo […] non sono una seria critica al capitalismo quanto invece una critica alla femminilizzazione e all'addomesticamento degli uomini in una società guidata da relazioni di compra-vendita» (trad mia)

[694] Palanhiuk C., *Fight Club*, op. cit., pag. 14. «Io lo so cos'è tutto questo: la pistola, l'anarchia, l'esplosione è tutto in relazione a Marla Singer. […] Noi abbiamo questa specie di triangolo. Io voglio Tyler. Tyler vuole Marla. Marla vuole me, Io non voglio Marla, e Tyler non vuole avermi tra i piedi. Non si tratta di amore quanto di cura. Si tratta di proprietà come possesso. Senza Marla Tyler non avrebbe nulla» (trad. mia)

termini di paragone per sentirsi viva, per non sentire la morte dell'Io che la accompagna e che cerca di combattere; essa, come le ragazze della Santacroce, non si piace, non le piace la sua vita, e guardandosi allo specchio non vede altro che una «infectuos human waste, and she's confused and afraid to commit to the wrong thing so she would not commit to anything»[695]. In questa visione di se stessa Marla svela come essa sia, almeno in parte, ancora legata alle ideologie tradizionali che attribuivano, come accennato nel primo capitolo, alla mancanza di impegno un valore negativo, contemporaneamente però questa mancanza di capacità ad impegnarsi manifesta in Marla anche la mancanza di fiducia in se stessa; essa infatti, esattamente come Jack, si trova al limite tra le due posizioni, ma dove con Jack questa situazione liminare si evolve in una personalità multipla, in Marla rimane una battaglia interiore che le causa delle problematiche che, benché non divengono mediche, portano la protagonista a una visione autodistruttiva e negativa di sé: ed eccola dunque guardarsi a volte con aria cinica e accusatoria, notando e facendo notare come essa «has no faith in herself and she's worried that as she grows older, she'll have fewer and fewer options»[696]. Marla dunque, come le ragazze santacrociane, è una donna insicura, incapace di vivere secondo le regole, risultato-scarto della società del consumo: «Marla's heart looked the way my face was. The crop and the waste of the world. Post-consumer human butt wipe that no one would ever go to the trouble to recycle»[697].

Il rapporto che essa ha con Jack, proprio per le sue caratteristiche, diviene a tratti controverso, infatti se da un lato, con l'occhio dell'omologato Jack essa è uno scarto e un fallimento da allontanare, dall'altro, attraverso gli occhi di Tyler, egli riconosce in lei il buco nella rete, la donna che non si è arresa alla mercificazione in quanto incapace di rinunciare a se stessa, creando un gioco di allontanamento e riavvicinamento che diventa *leit-motive* della relazione tra i due, fino all'avvicinamento finale.

[695] Palanhiuk C., *Fight Club*, op. cit., pag 61. «un rifiuto umano infetto, ed è così confusa e ha così paura di investire nelle cose sbagliate che non investe su nulla» (trad. mia)

[696] *Ibid*, pag. 61 «non ha fiducia in se stessa e ha paura che invecchiando, avrà sempre meno opzioni» (trad. mia)

[697] Palanhiuk C., *Fight Club*, op. cit., pag. 109. «Il cuore di Marla ha lo stesso aspetto che aveva il mio viso. Il raccolto e il rifiuto del mondo. Umana e post-consumista salvietta per pulirsi il sedere che a nessuno viene in mente nemmeno di riciclare». (trad. mia)

La verità nel mezzo

Come labile è il confine tra realtà e iper realtà, così è labile, almeno per Jack, è il confine tra sogno e veglia, e l'intera narrazione – così come la vita di Jack - rimane sempre sul filo tra la veglia e il sonno: colpa forse l'insonnia, il protagonista più di una volta si chiede se tutto questo sia realtà o finzione onirica, mera rappresentazione del suo sogno di ribellione dallo *status quo*, «and it's not clear if reality slipped into my dream or if my dream is slipping over into reality»[698], fino a non riuscire a capire chi sia realtà e chi sia finzione: «I'm still asleep. Here, I'm not sure if Tyler is my dream. Or if I am Tyler's dream»[699]. I due piani dunque continuano a sovrapporsi, scivolando l'uno nell'altro, mostrando come in fondo non ci sia molta differenza tra il sogno o la veglia, entrambe infatti non portano con sé una soluzione del conflitto tra società e individui che garantisca la sanità e la completa libertà di essere dell'Essere. E come in uno *show* al *replay*, ecco il testo chiudersi esattamente come si era aperto, mostrando come nonostante tutto, nonostante tutti i cambiamenti esterni, nulla è di fatto veramente cambiato, ritrovandosi esattamente al punto di partenza: «up here, in the miles of night between stars and Earth, I feel just like one of those space animals. Dogs. Monkeys. Men. You just do your little job. Pull a lever. Push a button. You don't really understand any of it»[700].

Il cerchio si chiude così su se stesso senza essere riuscito a mostrare una vera e propria via d'uscita, l'unica cosa che resta è la possibilità di una scintilla di rivolta, di una voglia di eliminazione del pericolo, dello sbagliato e della degenerazione, la quale a sua volta, avvisa Palanhiuk, può essere tanto pericolosa e degenerativa quanto il pericolo che essa vuole eliminare. Unica cosa certa è dunque una voglia di ribellione e di distruzione, che porta *Fight Club* a chiudersi, sebbene sotto spoglie del tutto differenti, rispondendo e suffragando l'avvertimento di Jack Gladney circa il ritorno nostalgico di ideologie estremiste quanto pericolose. Ecco dunque che come Jack senta il bisogno di eliminare la società, dall'altro sente anche la necessità di far sparire Tyler sparandosi, eliminando fisicamente la sua parte malata; quello che rimane è però l'esercito di *fight club*, pieno di individui che non hanno infine compreso, che sono rimasti esattamente tali e quali a prima, esercito del quale Jack non riesce più a sentirsi parte, in quanto, sebbene impotente, ha

[698] Palanhiuk C., *Fight Club*, op. cit., pag 136. «e non è chiaro se la realtà sia entrata nel mio sogno o se il mio sogno dia entrato nella realtà» (trad. mia)
[699] Palanhiuk C., *Fight Club*, op. cit., pag 138. «sto ancora dormendo. Eco, non sono sicuro se Tyler sia un mio sogno. O se io sono il sogno di Tyler» (trad. mia)
[700] Palanhiuk C., *Fight Club*, op. cit., pag 193. «qui su, nelle ore della notte tra la terra e le stesse, mi sento come una di queste scimmiette spaziali. Cani. Scimmie. Uomini fai il tuo piccolo lavoro. Tira una leva. Spingi un bottone. Non capisci nulla di tutto ciò» (trad. mia)

finalmente trovato la via di mezzo, ha trovato il grigio che è la vita al di là dell'assoluto bene e dell'assoluto male: «God asks me: "why?", why did I cause so much pain? Didn't I realize that each of us is sacred, unique snowflake of special and unique specialness? Can't I see how we're all manifestation of love? I look at God behind his desk, taking notes on a pad, but God's got this all wrong. We are not special. We are not crap or trash, either. We just are. We just are, and what happens just happens. And God says, "no, that's not right". Yeah, well. Whatever. You can't teach God anything»[701].

[701] Palanhiuk C., *Fight Club*, op. cit., pag. 207. «Dio mi chiede: "Perché?", perché ho causato così tanto dolore? Non hai capito che ognuno di noi è sacro, un fiocco di neve unico e speciale di una specialità unica? Non vedo come noi siamo una manifestazione di amore? Io guardo Dio dietro la sua scrivania che prende appunti su un taccuino, ma Dio ha completamente sbagliato. Noi non siamo speciali. E non siamo neanche scarti o rifiuti. Noi siamo. Siamo e basta, e quello che accade, accade. E Dio dice, "No, non è vero", si, beh. Come vuoi. Non puoi insegnare nulla a Dio» (trad mia)

CAPITOLO 5: FINE DEGLI ANNI NOVANTA

1998, *LUMINAL*, SANTACROCE

Nel 1998 la Santacroce chiude la trilogia dello Spavento con la pubblicazione di *Luminal*, in cui si compie definitivamente il destino delle eroine italiane. In questo romanzo troviamo due diciottenni e internazionali *entraîneuse*, Demon e Davi, che rappresentano due, seppur di poco, cresciute Misty. La voce narrante è Demon che, con quel Tu a cui la Santacroce ci ha abituato, accompagna il lettore nel viaggio finale delle ragazze, tra Luminal e dolori notturni, questo testo infatti va a disilludere completamente ogni velleità di speranza per un futuro diverso, per una vittoria finale dell'Essere: con *Luminal*, come lascia intendere sia il titolo che la dedica, si apre davanti al lettore una verità di dolore e di suicidio, elemento che accompagna le due protagoniste per l'intero testo come soluzione finale, unica forse, per moltissimi degli emarginati, per quelle persone che, come abbiamo già visto per l'Olandese, sono troppo sensibili per poter sopravvivere.
Demon accoglie il lettore aprendogli le porte della sua casa di Zurigo, mostrando al lettore la vita notturna della città svizzera, così simile alla realtà londinese di Misty o alla realtà di Berlino, in cui Demon e Davi si spostano per un breve periodo, mostrando la glocalità della società contemporanea nella sua pienezza, in cui ogni città è uguale all'altra, dove gusti e avvenimenti si distinguono forse solamente dalla lingua in cui le stesse parole sono pronunciate[702]. In queste città le due ragazze italiane trasformano il gioco di *call girl* di Misty nella loro professione, lavorando come *entraîneuse* per Desdemona, proprietaria di un locale notturno e padrona[703] delle ragazze che in questo lavorano; la notte diviene la loro vita e mentre per Misty le tenebre erano il rifugio, per Demon e Davi la notte diviene la sola realtà, immagine stessa delle tenebre interiori entro cui vacillano. Contemporaneamente però Il loro mondo notturno richiama, come scrive Lucamante: «quello della rimbaudiana 'stagione all'inferno' in cui la 'ragazza' è una peccatrice che, attraverso il sesso sfrenato cerca di espiare la propria imperfezione»[704].
La realtà del buio e soprattutto dell'artificiale così cercata da Misty diviene l'unica realtà voluta da Demon, la quale confessa «non conosco la luce di Zurigo. Quella vera. Vivo da anni in questa mia realtà capovolta che non conosce luce. Passo ore zurighesi nei locali più bui con la forte

[702]Cfr. a tal riguarda Signorile N., 'Letteratura e post human', La Gazzetta del Mezzogiorno, 9 agosto 1998.
[703] L'uso del termine padrona non è usato impropriamente, in quanto, come verrà analizzato nelle seguenti pagine, il rapporto tra Desdemona e le sue lavoranti è di possesso, fin troppo simile a quello tra padroni e schiavi.
[704] Lucamante S., *Isabella Santacroce,* op. cit., pag. 106.

convinzione che siamo nati tutti per farci fottere»[705]; questa convinzione assume un duplice livello di significato, dove accanto a un significato più letterale, che diviene così quasi giustificazione della sua professione, si affianca una lettura più metaforica, la quale si rivolge alla società, per la quale, esattamente come prostitute, gli individui non sono che meri oggetti.

Della luce del giorno, del sole, della trasparenza e delle speranze che questo porta con sé rimangono per le due giovani solamente ricordi lontani, momenti nostalgici, di quando erano piccole e ancora non capivano, ancora non sapevano: «da bambina ci sono stata al parco prima che la realtà-luminal mi facesse sua tutto vedevo senza bisogno di luce a incandescenza e il reale mi appariva senza trucco ed erano poche le difese anche allora ma non cercavo rifugio, sbagliando mi intestardivo credendo che poi sarebbe mutato il mio sensibile che rendeva tutto troppo esistente»[706].

La lirica del linguaggio

Il linguaggio della Santacroce, come abbiamo cominciato a vedere nei due testi precedenti, non è un linguaggio comune, né tantomeno banale; nelle sue opere esso si fa elemento centrale nella creazione della colonna sonora e soprattutto nell'esprimere l'emozionalità del testo, attraverso la sua particolare scelta stilistica la scrittrice porta il lettore nell'alto della lirica della lingua italiana, per poi farlo precipitare e sbattere contro pesanti coprolalismi e altri volgari gergalismi, creando un *pastiche* che, differentemente da quello degli altri cannibali, riesce a toccare alte tonalità, realizzando quella che la Lucamante definisce «una sorta di *sublime* del trash»[707].

Come lo stile accompagna il tumulto delle emozioni del testo, così la punteggiatura si fa portavoce dell'emozionalità di Demon, amplificando il senso di ansia e di caos mentale, eccola dunque, in momenti di panico, ripetere a sé stessa frasi come «Vorrei. Essere. Meno. Agitata.»[708], dove ad ogni punto si può sentire il tentativo di un respiro a metà mozzato e più profondo. Contemporaneamente, proprio per mostrare anche con la sua musicalità i pensieri che affollano la mente di Demon prendendo il sopravvento emozionale su ogni razionalità, la punteggiatura talvolta si ritrae, lasciando spazio ad un flusso infinito di parole senza alcuna punteggiatura[709]:

[705] Santacroce I., *Luminal*, Feltrinelli, Milano, 1998, pag. 15.
[706] *Ibid*., pagg. 45-46.
[707] Lucamante S., *Isabella Santacroce*, op. cit., pag. 22.
[708] Santacroce I., *Luminal*, op. cit., pag. 12.
[709] Cfr. a tal proposito, Santacroce I., *Luminal*, op. cit., pag. 13.

«C'è questa rabbia in me. Nel ristorante cinese. Vorrei. Essere. Meno. Agitata. Ma. Più mangio medusa. Più. La voglia di tirare calci aumenta. Rovescerei i tavoli. Appiccherei fuoco ai loro abiti. Per la rabbia che provo osservando quelli che non sono i miei simili chiedo devastazione-panico-catastrofe-suicidio-esecuzione-nirvana-sangue»[710].

L'dea della musica e del testo non come una testimonianza scritta quanto da ascoltare – già incontrato in *Destroy -*, viene ribadito qui da alcuni paragrafi e capitoli non a caso intitolati REW, in cui Demon raccoglie i suoi ricordi d'infanzia e della realtà che si è lasciata alle spalle[711]: «Ho conosciuto giorni di famiglia e di pranzi dove mi si diceva cosa mangiare e come sulle gambe di mia madre già mi sentivo inquieta come a presagire un futuro non sinfonico»[712].

I riferimenti musicali non si fermano però qui, e benché non ci siano molte descrizioni della musica ascoltata da Demon, rimangono comunque molte citazioni di passaggi e di titoli di canzoni, soprattutto anni Ottanta e Novanta.

Il testo della scrittrice italiana è un testo dunque che non si ferma alla parola scritta, ma che cerca di scavalcare i limiti, proponendosi come un *pastiche* che accoglie in sé l'ascolto della lettura così come la teatralità delle scenografie, con capitoli fatti semplicemente di dialoghi diretti – tra l'altro quasi gli unici dialoghi presenti – che riprendono la tradizione della scenografia teatrale[713], creando quello che la Lucamante definisce «una mimesi furiosa dell'altrettanto furioso zapping televisivo, volta a riprodurre lo stato di caos generale, di stratificazione dell'informazione da cui siamo bombardati ogni giorno e che paradossalmente ci allontana dai singoli problemi, in un tutto indistinguibile e caotico»[714]. Il suo pensare, e di conseguenza la narrazione, si trasforma in una sorta di *zapping* celebrale in cui i diversi pensieri si intersecano facendo cadere i nessi logici; divenendo finestra aperta sulla mente e sull'anima della protagonista, il testo trova una diversa forma espressiva a seconda dei ricordi e del sentimento evocato da Demon, prendendo su di sé anche una funzione onomatopeica, come ad esempio quando, parlando direttamente ad una madre presente solamente nella sua mente, racconta come «Ho fotocopiato una tua foto un pomeriggio che la TV rovesciava il mondo ho fotocopiato una tua foto 100 volte mi hai guardato con uno sguardo non tuo ti ho fotocopiata dopo averti trovata in casa in abiti da sera posavi

[710] *Ibid*., pag. 85.
[711] In un paragrafo in particolare si susseguono "rew" e "play" che creano una doppia voce di presente e passato che si sovrappongono come in un duetto musicale. Cfr. Santacroce, *Luminal*, op. cit., pag. 53.
[712] Santacroce I., *Luminal*, op. cit., pag. 63.
[713] *Ibid*., pag. 14.
[714] Lucamante s., *Italian Pulp fiction,* op. cit., pagg. 69-70.

appoggiata a una magnolia con un fiore bianco tra i capelli avevi occhi che non conosco e ti ho fotocopiata 100 volte ritagliandoti ho ingrandito il tuo sguardo dopo averti trovata volevo rivestire le pareti della stanza con una madre non mia appoggiata a una magnolia in abiti da sera con un fiore bianco tra i capelli»[715].

In questo caso il linguaggio si ripete, a mimare il gesto del fotocopiare, aggiungendo alla scrittura la sonorità della ripetizione e portando ad un alto livello l'espressività del testo e la sua tridimensionalità. La frammentazione del suo pensiero e della sua logica si traducono così in una frammentazione del linguaggio che scompone il messaggio, trasformandolo in una manifestazione espressionistica che rimanda non tanto ad un concetto quanto ad una sensazione: «… sai di droga da poco con quelle pupille così grandi che mi ci perdo se non sto attenta e Davi dove cazzo è in questo momento con la sconosciuta che insiste nel volere un'attenzione che non merita e stai ferma stronza con quelle mani sudate che non vogliono stringere le mie, non sono tua amica perché sono stanca a non voglio il bicchiere che mi porgi devota e ammirata in modo divino devo piacerti proprio tanto se non te ne vai dopo il mio terzo perdi tempo non bevo dal tuo bicchiere perché ho la mononucleosi non fumo grazie e in cesso no vengo puoi contarci, niente righe, ho milligrammi da diva sul tavolo di casa non so se intendi pupilla dilatata a dovere e Davi dalle mille idee stravaganti dove sei [...] passeggio sopra tacchi da principessa-arancia-meccanica scesa dal cielo in terra per mostrar miracoli con la band islandese che beve acqua e poi riprende talentuosa la guardo sbattersi mia cara Davi finalmente appari scintillante femmina ora ti vedo e dove cazzo eri sono le cinque e trenta e il sole non è ancora al suo posto»[716].

L'oralità del linguaggio viene ad assumere caratteri deformanti che mostrano tutta la sua artificialità, richiamandosi in tal modo a un linguaggio-corpo che porta il lettore in un'oscurità al limite dell'illeggibilità che confonde e destabilizza, adempiendo così di nuovo alle sue funzioni di scrittura espressiva "da sentire", da vivere insieme a Demon e Davi.

Nostalgia materna

La madre, fotografata e fotocopiata, rimane solamente un'immagine evocata, non presente ora come allora; la famiglia infatti anche in questo testo rimane un qualcosa di lontano e quasi sconosciuto, con un padre completamente assente, verso il quale non c'è alcun riferimento

[715] Santacroce I., *Luminal*, op. cit., pagg. 87-88.
[716] *Ibid*., pag. 7.

diretto, e una madre distratta, presa da se stessa e dalla propria soddisfazione sensoriale. Diversamente dagli altri testi, in cui la sessualità era una prerogativa paterna, qui è la madre a trovarsi legata a ricordi solamente di amanti e di ricerca di un piacere che a volte, come allude maliziosamente Demon, sembra quasi farsi saffico; per il resto la madre rimane una figura distaccata, che acuisce il senso di solitudine e il desiderio di appartenenza e di amore della protagonista.

Attraverso il racconto dei suoi ricordi Demon torna alle radici di alcuni dei suoi comportamenti e delle sue scelte, accusando indirettamente la madre di non esserci stata, di non averla mai fatta sentire importante ed amata, amplificando oltre misura quel bisogno di amore e di vicinanza che la porta a donarsi e a sognare quell'amore che sente di non aver mai provato, cercandolo anche attraverso la sessualità, cosa che la riporta vicino a sua madre; non è quindi un caso che mentre tocca lascivamente il corpo ormai inerte di Desdemona, chiami la madre, e alla domanda di questa di cosa stia facendo la risposta sia: «ti sto amando». La ricerca del materno si sviluppa tutta dunque nel carnale e corporeo, in una ricerca di un'integrazione dei corpi che si trasforma in elementi come il mettere il proprio sangue nel profumo[717] o mettere i propri peli nelle creme e trucchi della madre, quasi a cercare di essere indossata, di divenire un tutt'uno con il corpo materno. L'elemento sessuale è infatti il legame che la riavvicina alla madre a doppia mandata, come infatti Demon vede nella sessualità quella vicinanza fisica, quel contatto che la fa sentire viva e presente, contemporaneamente la sessualità è l'elemento che maggiormente indentifica e caratterizza la figura materna, descritta e ricordata nella maggior parte dei casi durante rapporti con occasionali amanti, momenti nei quali diveniva completamente dimentica della figlia[718].

Vendesi in cambio di amore

Questa carnalità è la stessa che Demon vive ogni giorno, non tanto nella sua professione, quanto nel privato, costellata d'interazioni sessuali con persone e amanti anche occasionali. Per Demon questo sembra esser l'unico modo per interagire con l'Altro, come se non conoscesse altro modo per potersi avvicinare e soprattutto per poter esprimere se stessa. Al sesso infatti si legano diversi emozioni e sentimenti, tanto da essere usato come linguaggio, cercando e trasformando l'atto

[717] Cfr. a tal riguardo Santacroce I., *Luminal*, op. cit., pag. 15.

[718] Questo elemento di indifferenza che segna la vita della protagonista non è un elemento nuovo, un simile riferimento lo si ritrova all'interno de *Le particelle elementari* di Houellebecq, così come ne *La solitudine dei numeri primi* di Giordano.

sessuale in un'espressione di piacere, gratitudine, noia, ma anche odio e violenza, come ed esempio con Desdemona, o per mostrare amicizia, o affetto.

L'amore per Demon rimane, come per Misty, alla base di tutto, convinta anch'essa che «in fondo nessuno mi ama veramente»[719]: incapace di esprimere e di sentire amore, Demon ama se stessa e gli altri attraverso comportamenti, carezze, parole o sogni, gli unici che la riescono a portare vicina al sentimento reale; Demon si abbandona così ai suoi sogni di amore posando la mano sulla gamba di un ragazzo seduto accanto a lei in metropolitana, in un «perdermi veloce che riscalda i mei pensieri. Così provo amore. Questione di secondi ferma al semaforo. Poi la città si muove. Ancora. Abbandonandoti. […] così provo amore per secondi perdendomi nel caldo di pensieri che si incontrano per caso in questa Zurigo senza luce. Tanti occhi nei miei per così poco, poi il veloce sella città che corre abbandonando desideri appena accarezzati e mai saprò il tuo nome né tu il mio […] mai ci toccheremo sfiorandoci»[720], oppure scrivendo ripetutamente le parole 'ti amo' ad un qualcuno che rimane sconosciuto al lettore[721], e probabilmente anche alla stessa protagonista.

Questi sogni romantici ad occhi aperti la giovane protagonista li porta cari con sé, trovando in essi la scappatoia al reale, quel sogno che evade e che, come un film, porta la mente e il cuore lontano; esattamente come la cartolina che guarda prima di dormire: «Neutralizzo inquieti pensieri con la testa appoggiata al cuscino. Guardo. La cartolina proprio sopra. Collocata nel posto giusto per essere guardata senza fatica. Ammiro. I due ragazzi. Che. Si. Baciano. Lei mi assomiglia. Le loro bocche incollate e il vento. Niente di meglio per me. Che guardare. Un bacio. Così»[722].

La cartolina, così come le foto, sono elementi positivi che colpiscono molto la mente e la fantasia di Demon, immagini che, come quelle televisivi in altri testi, sono capaci di aprire le porte ad un mondo al di là, irreale ma possibile da sognare: «Vorrei che tu ed io fossimo solo una fantastica foto»[723].

Nell'elemento della fotografia si possono nuovamente trovare diverse chiavi di lettura, essa richiama l'idea del fissare per sempre un attimo, un momento particolare della propria vita, e diviene un momento sospeso in un presente eterno e costante a portata di mano, nella quale rituffarsi e ritrovare la bellezza del momento in sé; contemporaneamente però la fotografia è anche un'immagine bidimensionale, quindi un annullamento della tridimensionalità dell'Io in un qualcosa di non vivo, fatto appunto di apparenza, e se questo da un lato significa smettere di

[719] Santacroce, *Luminal*, op. cit., pagg. 19-20.
[720] *Ibid*., pag. 19.
[721] Cfr. Santacroce, *Luminal*, op. cit., pag. 93.
[722] *Ibid*., pag. 51.
[723] *Ibid*., pag. 78.

sentire il dolore, divenire un qualcosa di ammirato, pura bellezza senza alcun peso dell'essere, dall'altra significa appunto rinuncia completa all'Io, immagine e figura, ma nello stesso tempo oggetto fine a se stesso, vuoto di una personalità e di un essere vivo e pulsante, esattamente come la società vuole siano i suoi individui.

Alla fine però, dietro ogni tentativo si nasconde una sconfitta, e se Demon non riesce a trovare amore, quello che sembra rimanere non sono altro che sensazioni, perché, in fondo, come insegna la società stessa «fine ultimo emozioni mio caro. Che altro senso oltre a questo. Cosa di più nel sentire da star male. Inesistente il resto. Pura illusione ottica»[724]. Questo aspetto è ben analizzato da Stefania Lucamante, la quale mostra come nella realtà presentata dalla Santacroce l'essere non basta, ma «serve altro, servono le proprie emozioni in un romantico processo di assimilazione al proprio habitat, […]; gli stessi mali ingigantiti nelle proporzioni, di cui soffre la ragazza e la famiglia della ragazza [...], come in un gioco ad incastri, continuano a specchiarsi gli uni negli altri in una narrazione globalizzante»[725] che si fa rappresentante della società intera. Il sentire di Demon è però un sentire che serve a ricordare a se stessi che si è ancora vivi, che l'anima non è del tutto persa e che ancora si riesce a provare emozioni quasi fosse l'ultima possibilità di salvezza per l'essere.

Traumi e malattie

Il sesso dunque ha una funzionalità altamente espressiva all'interno del testo, ed essendo questo un romanzo a tinte forti e quasi espressionistiche, non ci si meraviglia che anche la sessualità sia vissuta in modo estremo, soprattutto nei momenti di maggiore stress psicologico. L'estremizzazione delle pratiche sessuali viene vista in modo ambiguo dalle protagoniste, se infatti esse da un lato divengono punizione, come ad esempio accade per Desdemona, dall'altro rimane un piacere, un qualcosa che lega e che, come una droga, risveglia e scuote l'essere nel suo profondo. Questo particolare modo di vivere e sentire la sessualità si può ricollegare, almeno per quanto riguarda Demon e Davi, non solo alla figura materna, ma anche a dei traumi a cui Demon fa riferimento, in particolare ad un episodio avvenuto durante la loro adolescenza, durante il quale essa racconta di un rapimento e di uno stupro da parte di un uomo che, dopo aver avuto rapporti

[724] *Ibid*. pag. 45.
[725] *Ibid*., pag. 70.

con loro e con un altro ragazzino, abbia commesso il suicidio davanti ai loro occhi[726]. Questo fatto introduce nel romanzo una nuova chiave di lettura, aprendo le porte ad una psicologia più profonda e dettagliata, in cui il trauma e le conseguenze di esso si fondono alle conseguenze della società individualista e della commercializzazione del corpo; in seguito a questo incidente infatti Demon comincia a sviluppare la pratica delle automutilazioni: «io contavo le vene dei miei polsi posandoci sopra spilli premevo per godere dell'apparizione di piccole perle rosse nate-da-succhiare insaporivo la lingua colorandola e così insistevo nella piacevole tortura scoprendomi abile nel gesto sceglievo quelle più spesse e scure in prossimità del palmo»[727]. Questa pratica accompagna la giovane protagonista per il resto della sua vita, facendosi portavoce, esattamente come accade nella realtà, di un dolore e di una sofferenza interiore dalla quale non si riesce a trovare un'uscita, meglio allora cercare di aiutarsi in altro modo, magari regalandosi «passivamente alle prove cercando differenze tra il soffrire fisico e l'altro soffrire. Il primo ti lasciava visibili tracce. Il secondo irrigidite espressioni»[728].

In questo modo Demon trova un modo in cui riuscire a gestire il suo dolore e la propria vita emotiva, «la passione per i lividi avevo piacevolmente scoperto nell'urtare gli spigoli con le gambe e le braccia ematomi di varia grandezza colorivano punti prescelti con l'intento di ritrarli per la collezione delle autolesioni non mi risparmiavo nel dolore del momento felice di sentirmi sensibile nella parte danneggiata scattavo con il flash fotografie in penombra istantanee» che «inserivo nell'album di famiglia alternando le fasi della crescita con quelle della consapevolezza»[729]. Per Demon si lega così fin da giovane il dolore fisico alla consapevolezza del dolore emotivo e della solitudine, alla quale sono dedicate le varie ferite, immortalate in scatti fotografici[730], momenti topici da rendere eterni attraverso un *click* della propria crescita fisica e spirituale, fatta di continui compromessi e dolore, in cui «vendersi e svendersi e poi dimenticare. Cose d'alta magia. Non ferirsi mai»[731].

[726] Cfr. Santacroce, *Luminal*, op. cit., pagg. 29-30.
[727] *Ibid*., pag. 15.
[728] *Ibid*., pag 96.
[729] *Ibid*., pag 40.
[730] Cfr. a tal proposito anche Santacroce, *Luminal*, op. cit., pag. 15.
[731] *Ibid*., pag. 58.

Violenza del mondo

Per Demon la capacità di riuscire a passare attraverso il mondo, a vivere ogni giorno senza soffrire sembra davvero essere un trucco di alta magia, impossibile ai molti, soprattutto se si vive nel mondo notturno e degli angoli nascosti come lei e le altre ragazze. Nel loro mondo alternativo, della notte e delle strade buie, tra emarginati e reietti, non si trova certo più pietà e gentilezza di quella che ha trovato Clay nel suo mondo elitario, anche nei sobborghi fuori dai riflettori infatti la solidarietà non rimane che un tesoro che viene condiviso tra pochi, per il resto, in questo mondo "cane mangia cane", e la sopravvivenza del più forte spesso significa la morte dell'altro, senza guardare indietro, esattamente come fa Desdemona. Questa, oggetto essa stessa, non si fa scrupolo nell'usare e abusare delle ragazze, esattamente come fossero oggetti di suo possesso, punendole e riportandole ai suoi ordini senza sentire nessun modo di tenerezza o di umanità verso di loro, nemmeno davanti al gesto disperato di Dorothea e al suo corpo impiccato. Davanti a questa violenza fredda e indifferente ecco risvegliarsi il moto di rabbia e di collera di Demon, lo stesso che riempie il cuore di Desdemona[732] - probabilmente vittima a sua volta di un destino crudele – che la porta a desiderare e orchestrare la morte dell'odiata "padrona"; ma il suo desiderio di morte e distruzione non si ferma qui, divampando e comprendendo tutti, *in primis* il cliente che «non ha capito che strisciare non serve ad allietare la mia mente irriverente stanca del solito ascolto posa-entraîneuse e non ha capito che ho voglia di una inversione di ruoli dove sono io il cliente da intrattenere e lui la puttanella di mestiere sotto tiro di armi che ora non sono discorsi ascoltati che fanno violenza ma calibro qualcosa sulla tempia che appoggio con amore e premo trafiggendo»[733].

Fin dall'inizio Demon non nasconde al lettore i suoi veri pensieri riguardanti i suoi clienti, per i quali non prova che un senso di repulsione e di disprezzo, uomini ai quali nella sua mente spesso urla la sua verità: «io vi ucciderei. Solo colpi dritti al cuore perché ne ho voglia. Siete solo bastardi che mi pensate poco presente e così ci ucciderei»[734]. Essi infatti, come Desdemona o come coloro

[732] È da notare come in *Luminal* comincino a fare la loro apparizione nomi della tradizione classica, come ad esempio Desdemona, nome che tornerà in *V.M.18*, testo in cui tutti i nomi dei personaggi derivano dalla tradizione letteraria classica. Il nome Desdemona in entrambi i casi – sia *V.M. 18* sia *Luminal* -, viene dato a una donna che si pone all'antipodo della celebre moglie di Otello. In questi testi moderni infatti, contrariamente al personaggio shakespeariano, il personaggio di Desdemona è quello di una donna che ha potere e controllo su di sé come degli altri, cinica, fredda e spietata nel raggiungere i propri scopi e nell'affermare e mantenere a tutti i costi il potere che ha sugli altri.

[733] Santacroce, *Luminal*, op. cit., pagg. 22-23.

[734] *Ibid*., pag. 46 et altre.

sono riusciti ad entrare e a farsi accettare dalla società, trattano e guardano alle persone come Demon e Davi come a degli oggetti, privi di qualsiasi umanità e quindi "non presenti".

Non dobbiamo però illuderci, la Santacroce, attraverso le parole delle sue eroine, non punta il dito contro gli individui in quanto tali: lei, così come gli altri cannibali, sa che anche questi sono a loro volta delle vittime, spesso inconsapevoli, della società che li vuole tutti schiavi. Come scrive la Lucamante, la Santacroce e gli altri Giovani Cannibali, alla fin fine «non giudicano i loro compatrioti, o, per lo meno, il loro giudizio morale è limitato alla sua funzione di dare una descrizione minuziosa del mondo alienato in cui "i consumatori felici" vivono la loro vita»[735]*: «stronzi passanti […] puzzate di vita e di gamberi al vapore* e non vi rendete conto della vostra inutilità. Non servite a nulla e non siete nemmeno decorativi così anonime vittime della moda del momento divorate pollo fritto con le vostre facce sgradevoli che non conoscono ricerca e io vi punirei»[736]. Ma questo senso di violenza, questo desiderio distruttivo Demon non riesce a scaricarlo se non contro se stessa, con le automutilazioni, disturbi alimentari e il buttarsi via: tutto, nella sua vita, gira intorno alla violenza e alla coercizione, dalla società che non permette loro di poter vivere una vita diversa, ai suoi clienti e alle varie Desdemona, che impediscono loro di alzare la testa, di ribellarsi ad una violenza sempre più forte e sempre più profonda.

Luminal che regala sonno

Unico modo di ribellarsi, di dire no, rimane quello di affidarsi alle droghe, a quei paradisi artificiali che hanno accompagnato le serate di Misty e degli altri personaggi. In questo testo però tutte le altre droghe sembrano sparire, unica sopravvissuta rimane il Luminal che regala sonni senza sogni, «Luminal da collasso pronto da far entrare in gola. Luminal che regala sonno che annulla»[737]. Questa è la droga prescelta dalle due ragazze, una droga famosa e potente, che richiama, anticipandolo, un finale di sonno che annulla in eterno. A questo elisir del sonno, capace di far addormentare le ragazze senza sogni e senza incubi, Demon e Davi si abbandonano completamente, affidandosi a questa per dimenticare la propria esistenza, per fermare tutto, almeno per qualche ora, aiutandole a sfocare la percezione di se stesse, perché quando

[735] Lucamante S., *Italian pulp fiction*, op. cit., pag 65. «the Cannibali do not judge their compatriots, or, at least, the moral judgment is limited in order to give a way to a more in-depth description of the alienating world in which "happy consumers" lead their lives».

[736] Santacroce, *Luminal*, op. cit., pag. 84.

[737] *Ibid*., pag. 12.

«milligrammi d'incoscienza svanivano lasciandomi intravedere l'imperfezione della mia esistenza piansi e chiamai le tenebre»[738].

Accanto al Luminal rimane l'alcool, altro elemento capace di far sparire qualsiasi imperfezione, alterare i confini e mascherare la verità dietro un velo carnevalesco, capace di togliere potere, «abbondando nell'etilico. Anestetizzando paure»[739] di vivere e del mondo che le circonda, perché senza il velo, nella sua nudità più nitida, il reale non è che «un incubo nel sogno amplificato oltre il dovuto»[740].

L'alcool e Luminal divengono così le alleate preferite, capaci di far scomparire questo reale, di trasformare il mondo, e regalare alle ragazze il potere di essere qualcun altro, «cadendo nella libertà delle favole. Dell'irreale che a forza di esserlo perde identità. Una depersonalizzazione dell'irreale che può 1000 travestimenti affascinando»[741], irretendo, regalando un attimo di spensierata felicità.

Come scrive la Lucamante in questi testi si nota preponderante l'idea di voler «stravolgere il reale con il proprio particolare senso della vita, del proprio essere»[742], creando una contrapposizione tra la realtà presentata e la verità dichiarata, opposizione di cui il lettore è pienamente consapevole. Esattamente come in *Fight Club*, anche qui la realtà presentata è filtrata attraverso gli occhi e il cuore di Demon, ponendo davanti al lettore una realtà falsata, distorta e personale; il lettore sa dunque che quella che gli viene presentata non è la realtà vera, alla quale può quindi credere solo dal punto di vista emotivo e interiore del personaggio; egli è pienamente cosciente del fatto che tutto ciò che legge potrebbe non essere altro che una testimonianza falsa, distorta dalla voce narrante dal suo sentire, o per puro gusto letterario, in un'esacerbazione che enfatizza il messaggio di critica. Ma di nuovo, esattamente come in *Fight Club*, la veridicità oggettiva della realtà alla fine poco conta, perché quello che è importante è il sentire, l'ascoltare, almeno per una volta, la voce di coloro che di solito non hanno voce.

[738] *Ibid*., pag. 15.
[739] *Ibid*., pag. 35.
[740] *Ibid*., pag. 64.
[741] *Ibid*., pag. 71.
[742] Lucamante, *Italian Pulp Fiction*, op. cit., p. 61.

Il sonno eterno

Trentasei nomi si trovano scritti nella prima pagina del romanzo, trentasei dediche a trentasei suicidi famosi, trentasei addii di persone che non ce l'hanno fatta, che alla fine hanno preferito ritirarsi nell'ombra, nel nulla che non sente e che non pensa, lo stesso nulla che piano piano accoglie moltissimi dei personaggi che Demon e Davi incontrano sulla loro strada, tutti individui che, esattamente come l'Olandese, sono vascelli troppo fragili per le tempeste del mondo, persone emarginate, isolate ma che se viste da vicino si scopre come «Qua dentro. Siamo tutti. Coscientemente. Talentuosi mancati. E quando le ore scoccano. Come nella favola di Cenerentola perdiamo piccole scarpe di cristallo che mai da principi verranno raccolte»[743], perché a nessuno interessa andare a vedere cosa si nasconde dietro la zucca.

La morte, spesso violenta, di questi talentuosi mancati, costella la strada delle due ragazze, le uniche, o quasi, a rendere omaggio a questi giovani suicidi; il resto del mondo infatti rimane indifferente, spesso cinico davanti alle scelte di morte di queste giovani anime, non riuscendo a capire o a vedere le ragioni, forse troppo vuoti e spenti per riuscire a comprendere come ci sia un limite per la sofferenza dell'animo e come fragile sia l'equilibrio su cui camminano gli uomini, minacciati costantemente da una violenza e da una coercizione subdola e insidiosa, a fronte della quale solamente i più forti riescono a sopravvivere emozionalmente.

A lasciare le protagoniste sempre più sole sono Dorothea, compagna *entraîneuse* ormai incapace di sopportare ulteriormente la sua vita da prostituta, alla quale si aggiunge Toy, la cui inconsistente relazione con la madre e storia adolescenziale non lasciano altra soluzione che rompersi la testa contro un vetro, oppure Cut, annegato in una piscina di vino, e accanto a loro altri, vicini o lontani, ma tutti con una simile storia di sofferenza, di solitudine e mancanza di amore. Demon e Davi sembrano accettare con comprensione le morti dei loro amici e conoscenti, come se fosse una meta verso la quale ognuno di loro si incammina, soluzione finale che anche loro sono destinate ad incontrare, perché quando tutto fuori diventa troppo vivo e troppo reale è solamente il buio e il silenzio che viene agognato: «La strada sotto. Io sopra. Sorpasso. Di rabbia finalmente mi sento. Estemporanea rivolta. Contro il panico. Dei miei movimenti. Telecomandati. E vorrei un frontale che libera. Un rash mortale che dissacri il sacro del suo potere. Che infranga

[743] Santacroce I., *Luminal*, op. cit., pag. 58.

vetri e dilani corpi. Perché resti solo anima in questo carnale possedersi. E non più odori. Solo poesia di un suicidio collettivo da me voluto. In nome. Di Dio.»[744].

Questo sentimento disincantato, unito al senso di una romantica tristezza della propria esistenza, è il *leit-motiv* che percorre l'intero testo, che partendo da Starlet si dipana per tutti e tre i testi, portando con sé il lettore verso una spirale che dalla speranza adolescenziale di un gelato sulla spiaggia, porta, attraverso camere rosse e vicoli scuri, fino ad un parco in una mattina di sole, sotto al cui calore sciogliere se stesse, così che «ora le nostre urla non sono che un canto»[745].

[744] *Ibid*., pag. 73.
[745] *Ibid*., pag. 100.

1999, *INVISIBLE MONSTERS*, PALANHIUK

When did the future switch
from being a promise to being a threat?

Se la violenza mostrataci da Palahniuk in *Fight Club* acquisisce forme serie e feroci, quasi terroristiche e dittatoriali, è invece con *Invisible Monster* che essa si mostra surreale ed eccessiva, divenendo proprio per questo ancora più crudele e onnipresente. Questo testo, in realtà antecedente a *Fight Club* e rigettato originariamente dall'editoria in quanto troppo brutale ed estremo, viene pubblicato nel 1999 e porta il lettore in un mondo al confine dell'irreale. Opera altamente metaforica, nasconde, nel suo surrealismo ed estremizzazione, una seria e profonda riflessione sulla società contemporanea, le sue incongruenze e la sua violenza; come scrive anche Mendieta, l'autore americano vede chiaramente come «American culture is sick and Palahniuk offers a diagnosis and prognosis of that sickness and of how we might reclaim the health of the individual»[746].

In questo testo Palanhiuk sembra riprendere un discorso lasciato in sospeso da DeLillo, andando a guardare più in profondità e con uno sguardo più amaro e ironico al condizionamento e alla percezione dei nuovi luoghi di ricerca d'identità, ora traferiti all'interno dei supermercati e dei centri commerciali. Anche in questo testo dunque Palanhiuk si scaglia contro la società, utilizzando questa volta una diversa strategia stilistica e narrativa, adeguata alla focalizzazione della critica su un diverso aspetto della società consumistica e mercantilistica: in *Fight Club* abbiamo visto come l'accento venga posto sulla castrazione maschile e dunque sul rapporto tra i due sessi, nonché sulla coercizione sociale in un regime di servilismo e "ammaestramento" dell'individuo al pari di "space monkeys", per parlare del quale il racconto e il plot narrativo si spiega intorno alla figura dei tre protagonisti e del loro rapporto, unito al nascere appunto del fight club in cui "combattere" le proprie paure e reagire alla castrazione ricercando un nuovo spazio istintivo dell'individuo maschile; in questo romanzo l'accento viene invece posto sull'iper realtà e la costruzione di sé in quanto personaggio. Tale falsificazione dell'identità e dell'Io messa in atto dalla società si

[746] Mendieta E., "Surviving American Culture: On Chuck Palahniuk." *Philosophy and Literature* 29, 2005, pagg. 394-408. «la cultura americana è malata e Palahniuk offre una diagnosi e una prognosi di quella malattia e come possiamo richiamare il benessere dell'individuo» (trad mia)

rispecchia in un racconto che segue le fila della finzione, in cui i personaggi, come in una rivista patinata, mostrano la loro falsità e costruzione, concentrando le loro azioni e le loro riflessioni verso l'aspetto spettacolarizzante e spettacolarizzato dell'esistenza.

Il tratto di finzione del testo viene messo in evidenza fin dall'inizio dalla voce della protagonista stessa: «What happens here will have more of that fashion magazine feel, a Vogue or a Glamour magazine chaos with page numbers on every second or fifth or third page. Perfume cards falling out, and full-page naked women coming out of nowhere to sell you make-up. Don't look for a contents page, buried magazine-style twenty pages back from the front. Don't expect to find anything right off. There isn't a real pattern to anything, either»[747]. Come sottolinea Mendieta, il riferimento a riviste patinate quali *Vogue* e *Cosmopolitan* non è casuale, essi infatti rappresentano i mezzi primari attraverso cui vengono riprodotti gli *standard* di perfezione sociale, e come in Ellis troviamo *GQ* quale riferimento primario delle regole sociali, in *Invisible Monster* troviamo i più alla moda *Vogue*, con le sue modelle, e *Cosmopolitan* o *Glamour* con le regole comportamentali dell'individuo "*in"* contemporaneo[748].

Shannon stessa, con la sua affermazione, stabilisce un nesso non solamente con il racconto, ma più in generale con il resto della vita e della società, dove «you really, really need to get used to that feeling, here, on the freeway, at work, in your marriage. This is the world we live in. Just go with the prompts»[749], perché se ribellarsi è quasi impossibile, avere almeno consapevolezza del mondo in cui si vive può esser d'aiuto. Il messaggio dell'intera opera sembra profilarsi quindi fin dalle prime battute proprio su questo *leitmotive*, rispondendo in un certo qual senso a Jack e alla sua ricerca di una consapevolezza che aiuti a trovare il proprio percorso e il proprio ruolo nel mondo, esattamente come ha fatto Shannon. Essa è pienamente cosciente della sua condizione di oggetto all'interno del mondo, soprattutto grazie alla sua precedente professione di modella che ha esasperato ed evidenziato la sua condizione di merce messa davanti ad un obiettivo fotografico, su un set che si presenta finzione nella finzione, dove l'individuo, completamente

[747] Palanhiuk C., *Invisible Monster*, Vintage Book, London, 2003, pag. 21 «Quello che accade qui ha molto del modo delle riviste di moda, il caos di *Vogue* o *Glamour* con i numeri delle pagine ogni quinta o terza pagina. Cartoncini di profumo che cadono dalle pagine, e foto di donne nude a pagina intera che escono dal nulla per vendere trucchi. Non cercare l'indice, nascosto a pagina venti come nelle riviste di moda. Non pensare di trovare tutto subito. Non c'è nemmeno nessuna struttura» (trad mia)

[748] Cfr anche Mendieta E., "Surviving American Culture: On Chuck Palahniuk." *Philosophy and Literature* 29, 2005, pag. 399.

[749] Palanhiuk C., *Invisible Monster*, op. cit., pag. 21. «devi veramente abituarti a quella sensazione, qui, sulla strada, al lavoro, nel tuo matrimonio. È il mondo in cui viviamo. Segui i suggerimenti» (trad mia)

bidimensionale, diviene incapace anche a pensare e a sentire emozioni se non accompagnata dalla voce del fotografo che dà l'imbeccata: «Him yelling, Give me lust, baby. Flash. Give me malice. Flash. Give me detached existentialist ennui. Flash. Give me rampant intellectualism as a coping mechanism. Flash.»[750]. Attraverso questi effetti stilistici che ritornano spesso all'interno del testo, Palanhiuk, insieme ai racconti in flashback delle sedute di posa di Evie e la protagonista, «show us the absurdity of staged scenarios and photo-shoots»[751], visti come immagine del più vasto scenario dell'iper realtà.

Specchio specchio delle mie brame…….

Il fatto che Shannon sia una modella e a lei sia affidato il compito di narrare questa inverosimile storia, non è del tutto casuale, all'interno del testo infatti trova molto spazio non solamente la bellezza in quanto tale, ma l'altissimo valore che essa assume all'interno della società. In *Fight Club* Palanhiuk introduce, allo scopo di distruggerlo, Walter di Microsoft, personaggio emblematico del rapporto della costruzione dell'Io in base ai canoni della belezza e del *fit in* come percepiti dallo scrittore; il suo essere e ciò che egli rappresenta diviene nodo centrale in questo testo, in cui tutto sembra girare intorno all'apparenza e allo *status* che da questa deriva: scopo fondamentale della vita di Shannon e degli altri personaggi diviene dunque quello di ottenere e quindi mantenere questo *status,* che trova il suo punto focale nella bellezza, la quale assume in questo testo obiettivo cardine dell'esistenza. Ma se questa aiuta a trovare un proprio ruolo all'interno della società, contemporaneamente diviene una dipendenza e un'ossessione per l'individuo, il quale vive in un mondo in cui «It's all *mirror, mirror on the wall* because beauty is power the same way money is power the same way a gun is power»[752], esacerbando la condizione di merce dell'individuo contemporaneo e nello stesso tempo enfatizzando come questa in questo modo, come in un circolo vizioso, si alimenti a sua volta dell'egocentrismo e dell'individualismo: «Evie, Brandy and me, all this is just a power struggle for the spotlight. Just each of us being me, me, me first. The murderer, the victim, the witness, each of us thinks our role is the lead. Probably

[750] Palanhiuk C., *Invisible Monster*, op. cit., pag. 13. «lui urla, dammi lussuria, piccola. Flash, dammi malizia. Flash. Dammi noia distaccata esistenzialista. Flash. Dammi intellettualismo rampante come meccanismo di resistenza. flash» (trad mia)

[751] Anders W., 'The Disturbing Victims of Chuck Palahniuk', Master thesis at ILOS UNIVERSITETET I OSLO Trykk: CopyCat Express, Oslo, 2012, pag. 62. «ci mostra l'assurdità degli scenari filmografici ce dei set fotografici» (trad. mia)

[752] Palanhiuk C., *Invisible Monster*, op. cit., pag. 16. «è tutto uno *specchio*, uno *specchio sul muro* perché la bellezza è potere, così come i soldi sono potere, così come una pistola è potere» (trad. mai)

that goes for anybody in the world»[753]. In queste parole ritroviamo l'altra faccia della medaglia legata all'apparenza: la bellezza diviene infatti, proprio per l'importanza che essa riveste nella società, una specie di prigione dorata, all'interno della quale il resto dell'essere scompare completamente, vittima sacrificale della nuova e finale dipendenza: «The truth is I was addicted to being beautiful, and that's not something you just walk away from. Being addicted to all that attention»[754].

Abbiamo già visto fin da *American Psycho* come l'apparenza e l'attenzione a questa riservata non conosca più distinzione di genere, e anche questo testo non fa eccezione; si prenda ad esempio Manus, unico protagonista maschile di rilievo, estremamente "*vain and self-absorbed"*, così come qualsiasi altro personaggio all'interno del testo. Egli si profila inizialmente come uomo di successo, simile agli eroi polizieschi televisivi, ma proprio come questi egli interpreta dell'eroe solamente un ruolo, dietro il quale si nasconde l'ossessione per la bellezza, pronto a rinunciare alla sua carriera e alla sua vita per la ricerca e l'inseguimento della perfezione. Nella sua cura per il corpo Manus ha un comportamento molto simile a quello di Patrick Bateman, comportamento che, come visto nel capitolo a questo dedicato, aveva cominciato a sollevare dei dubbi riguardo alla sessualità e alla caduta del mascolino. Alla luce di ciò assume particolare rilievo il fatto che Manus in realtà sia gay, eliminando ulteriormente la barriera *gender* e soprattutto riprendendo un dialogo con Ellis e l'idea della mascolinità ancora predominante nella mentalità degli anni Novanta.

Manus, alias Seth, nel suo viaggio con Brandy e Shannon in giro per l'America, non sembra far altro che guardare al suo aspetto e idolatrare Brandy Alexander, per la quale prova una venerazione che non deve essere scambiata per amore. Questa è infatti la stessa deferenza ed ammirazione che porta Shannon a seguire e mettersi a completa disposizione di Brandy, vera protagonista della storia. Padrona, in un certo senso, dei suoi due accompagnatori, Brandy di questi decide tutto, dal dove andare, al come vestire, che ansiolitici prendere e soprattutto che nome avere.

[753] Palanhiuk Chuck, *Invisible Monster*, op. cit., pag. 16. «Evie, Brandy e io, tutto questo è solamente lotta per i riflettori. Ognuno che ripete prima io, prima io, prima io. L'assassino, la vittima, il testimone, ognuno di noi crede di avere il ruolo portante. Probabilmente accade a ognuno nel mondo». (trad. mia)
[754] *Ibid*, pag. 285. «la verità è che ero dipendente dall'essere bella, e non è una cosa che semplicemente smetti di fare. Essere dipendenti da tutte quelle attenzioni» (trad. mia)

L'io in vetrina

Caratteristica particolare dei protagonisti di *Invisible Monster* è infatti quella di avere diversi nomi: «Seth Thomas who would be Alfa Romeo in Vancouver, British Columbia. Alfa Romeo who was Nash Rambler, formerly Bergdorf Goodman, formerly Neiman Marcus, formerly Saks Fifth Avenue, formerly Christian Dior. Seth Thomas who a long time before was named Manus Kelley, my fiancé from the infomercial»[755]. A questi nomi corrispondono diverse identità: «Some days, I hate it when Brandy changes our lives without warning. Sometimes, twice in one day, you have to live up to a new identity. A new name. New relationships. Handicaps. It's hard to remember who I started this road trip being»[756]. Ciò di cui si lamenta Shannon non è diverso da quello che accade tutti i giorni nella società, per tutti i diversi individui, quello infatti che Brandy, o meglio, Palanhiuk, mette in evidenza attraverso l'esacerbazione del fenomeno, è il tratto di mutevolezza dell'identità e della fluidità dell'essere a cui sono soggetti tutti gli individui, l'unica differenza tra Shannon e il resto della società rimane dunque essere la consapevolezza; dove infatti Brandy apertamente chiede ai suoi compagni di viaggio di cambiare identità dando loro la possibilità di prendere pienamente coscienza della situazione, la società assume un comportamento più ingannatore, mascherando la richiesta sotto l'etichetta di adattamento: «This is the world we live in. Conditions change and we mutate»[757].

Questo cambiare nomi, se per Brandy è un divertimento, un render più interessante e intrigante il viaggio - oltre che a renderli irrintracciabili[758] -, sottolinea sagacemente l'idea delle maschere e dei ruoli che vengono imposti dalla società agli individui. Contemporaneamente in questo modo si accentua anche il carattere di oggettivazione, soprattutto se si considera che, più lapalisianamente nel caso di Manus, i nomi corrispondono a quelli di marche e di oggetti, chiudendo

[755] *Ibid*, pag 85. «Seth Thomas che sarà Alfa Romeo a Vancouver, British Columbia. Alf Romeo che era Nash Rambler, già Bergdorf Goodman, fu Neiman Marcus, fu Saks Fifth Avenue, fu Christian Dioe. Seth Thomas che molto tempo fa si chiamava Manus Kelley, il mio fidanzato dalla pubblicità» (trad. mia)

[756] *Ibid*, pag 64. «alcuni giorni odiavo come Brandy cambiava le nostre vite senza avvertirci. A volte, due volte nello stesso giorno, dovevi vivere secondo una nuova identità. Un nuovo nome. Nuove relazioni. Handicaps. È difficile ricordarsi chi ero quando ho iniziato questo viaggio» (trad mia). Interessante come in questo testo venga sollevato il problema dell'identità con una frase che ricorda, in un certo senso, la stessa domanda che si pone Alice di Carrol e il protagonista di *Fight Club*, creando un rimando interno tra i testi dell'autore americano.

[757] *Ibid*, pag. 19. «Questo è il mondo in cui viviamo. Le condizioni cambiano e noi mutiamo» (trad. mia)

[758]Nell'idea dell'irrintracciabilità si può trovare di nuovo una traccia che riporta all'evanescenza dell'identità e dell'individuo, legato ormai solamente ad un nome ed ad un volto, entrambi facilmente modificabili. L'essere irrintracciabili inoltre accentua la caratteristica della fratturazione del tempo e dell'esistenza oltre che il caduto senso della responsabilità.

definitivamente il cerchio che unisce l'individuo al mercato. Come sottolinea Hannah Broch[759], «This quote claims, as Jameson has claimed (cf. Jameson x), that culture and reality have become one and the same in postmodernism. Culture-reality is seen as inescapable. Likewise, culture is synonymous with capitalism»[760]. Questo *status quo*, lo stesso pennellato inizialmente a tinte molto meno fosche da DeLillo, viene ripreso utilizzando il ridondante riferimento del supermarket, il quale infatti diviene, nei *flash back* di Shannon, il luogo in cui lei ed Evie giocavano alla realtà, posando nei salotti simili alle esposizioni Ikea, momenti in cui, paradossalmente, Shannon racconta la verità della sua storia ad Evie. Il concetto di gioco viene ripreso dalla protagonista stessa quando, guardando al supermercato, esso sembra aver preso il posto del parco giochi d'infanzia: «I walk up to a supermarket, and shopping feels like a game I haven't played since I was a little girl. Here are all my favorite name-brand products, all those colors, *French's Mustard*, *Rice A Roni*, *Top Ramen*, everything trying to catch your attention»[761], ma che soprattutto hanno sulla protagonista lo stesso effetto calmante che avevano per le figlie di Jack. Si ripropone così l'immagine, quasi con le stesse parole di Jack Gladney, del supermercato come luogo essenziale nella vita dell'individuo quotidiano, in cui trovare e legare i ricordi più divertenti e confortevoli, come una seconda casa. Si delinea così di nuovo la visione del luogo di consumo come di un luogo personale, di caratterizzazione e di creazione dell'identità, e dove Jack in *Fight Club* aveva creato la sua casa sul modello delle vetrine Ikea, qui l'idea stessa della casa si sovrappone a quella del supermercato e dei suoi diversi corridoi, abbandonando del tutto l'idea del privato.

La visione del supermercato come luogo sicuro, di appartenenza, non fa che sottolineare ovviamente la condizione di oggetto dell'individuo, il quale viene chiamato sulla scena ad impersonare ogni volta un personaggio diverso e per un breve periodo, esattamente come accade all'interno degli *spot* pubblicitari, i quali, nuovamente non a caso, erano le specialità di Shannon e della sua amica Evie. L'interesse e la forma dell'*infomercial* come la chiama Shannon, è un riferimento non poco importante per quanto concerne la critica sociale che viene portata avanti in

[759] Brosch H., *Individualism and Postmodernism in Bret Easton Ellis's Less Than Zero and Chuck Palahniuk's Invisible Monsters***,** Universität Mannheim, 3. Mai 2012, Anglistisches Seminar HWS 2011/2012 Amerikanische Literatur - und Kulturwissenschaft, Dozent: Prof. Dr. Ulfried Reichardt Forschungsseminar "Varieties of American Individualism".

[760] *Ibid*. «questo passaggio afferma, come già detto da Jameson (cfr. Jameson, *Postmodernism Or The Cultural Logic Of Late Capitalism*, introduzione, pag. 10), che la cultura e la realtà sono diventate una cosa sola all'interno del postmodernismo. La cultura-realtà è vista come inevitabile. Allo stesso modo, cultura è sinonimo di capitalismo» (trad. mia)

[761] Palahniuk C, *Invisible Monster*, op. cit., pag 54. «cammino nel supermercato, e fare spese mi sembra un gioco a cui non gioco da quando ero piccola. Qui ci sono tutti i miei prodotti-marche preferite, tutti questi colori, *French's Mustard*, *Rice A Roni*, *Top Ramen*, tutto cerca di catturare la tua attenzione» (trad. mia)

questo testo, la pubblicità infatti appartiene al mondo della vendita degli oggetti, categoria ora applicabile anche alle persone; come riconosce anche la protagonista, ormai l'individuo, evoluzione di Patrick Bateman, non è altro che un oggetto modellato e costruito sul modello socialmente prestabilito. Ma dal tempo di Patrick qualcosa è cambiato, e se prima erano le riviste a dettare mode e leggi sull'aspetto, ora sono le pubblicità i luoghi su cui misurarsi e crearsi: «The thing about being cloned from all those shampoo commercials, well, that goes for me and Brandy Alexander, too. Shotgunning anybody in this room would be the moral equivalent of killing a car, a vacuum cleaner, a Barbie doll. Erasing a computer disk. Burning a book. Probably that goes for killing anybody in the world. We're all such products»[762].

Di nuovo ecco il nodo fondamentale della perdita di ogni empatia e abilità emotiva, verso se stessi quanto verso gli altri, anzi soprattutto verso gli altri, verso i quali ci si rapporta come davanti ad un oggetto: «Evie really is Evelyn Cottrell, Inc. No, really. She's traded publicly now»[763].
Ogni confine tra individuo ed oggetto viene completamente abolito, e con essa ogni possibilità di realtà: uomini ed oggetti sono «a hundred generations removed from anything original, but the truth is aren't we all?»[764]. Shannon è uno dei pochi personaggi che riesce ad avere completamente coscienza del suo stato di oggetto e di merce esposta sul banco del mercato postmoderno, e fin dall'inizio denuncia il suo essere prodotto confezionato e modificato: «nothing of me is original. I am the combined effort of everybody I've ever known»[765].

Nelle parole di Shannon si trova la più feroce denuncia di Palanhiuk rivolta verso la società, ovvero quella di aver spogliato l'individuo di ogni forma di umanità: «Brandy says, "It helps to know you're not any more responsible for how you look than a car is," Brandy says. "You're a product just as much. A product of a product of a product. The people who design cars, they're products. Your parents are products. Their parents were products. Your teachers, products. The minister in your church, another product"»[766].

---

[762] *Ibid*, pag 12. «quell'essere clonati da tutti queste pubblicità degli shampoo, vale anche per me e Brandy. Sparare a tutti quelli presenti in questa stanza avrebbe lo stesso significato morale che uccidere una macchina, o un'aspirapolvere, una bambola Barbie. Formattare un disco del computer. Bruciare un libro. Probabilmente la stessa cosa vale per l'uccisione di qualsiasi persona al mondo. Siamo tutti talmente prodotti» (trad. mia)
[763] *Ibid*, pag. 123. «Evie in realtà è Evelyn Cottrell, Inc. no, davvero, lei è un marchio registrato ora» (trad. mia)
[764] *Ibid*, p 56. «un centinaio di generazioni sono state rimose da ogni originalità, ma la verità è che non lo siamo tutti?» (trad. mia)
[765] *Ibid*, pag. 14. «nulla di me è originale. Sono l'impegno combinato di ognuno che abbia mai conosciuto» (trad. mia)
[766] *Ibid*, pag. 217. «Brandy dice, "aiuta sapere che non sei responsabile del tuo aspetto più di quanto on lo sia una macchina", dice. "sei un prodotto come essa. Un prodotto di un prodotto di un prodotto. Le persone che disegnano

Se tutto è oggetto, e soprattutto se ogni cosa diviene clone di un modello o di qualcos'altro, nulla si può ormai dire vero, reale, sinceramente autentico, ormai «You just can't let people know who you really are. "You can live a completely normal, regular life," she says. You just can't let anybody get close enough to you to learn the truth»[767], non solo perché rende vulnerabili e apre a rapporti affettivi più intimi, ma perché la verità stessa, l'autenticità sembra ormai essere completamente sparita dal panorama sociale. Come scrive Slade, «In Palaniuk's writing, the human body is the site for the inscription of a search for modes of authentic living in a world where the difference between the fake and the genuine has ceased to function. Not just the rules that had regulated behaviour and prospects for a good life, but the rules that determine desire, pleasure, gender identity, family role are all undone. The prospects for a life of the true, the good, or even the real have been lost to their own proper simulacra»[768]. Ecco allora che l'urlo di Shannon diviene un grido di frustrazione e di rivolta fin troppo reale: «Give me anything in this whole fucking world that is exactly what it looks like!»[769].

La scelta di Palahniuk di utilizzare come protagonista narrante una modella di pubblicità nasconde anche un secondo livello di lettura: gli spot pubblicitari infatti sono molto vicini, per ragioni di tempo e di modo, agli *snapshot* di cui ci ha parlato a suo tempo Bauman come modalità di vita del cittadino nell'epoca liquida. Ogni pubblicità costituisce un mondo a sé stante, completamente fittizio e completamente isolato rispetto al prossimo, popolato da personaggi bidimensionali e vuoti, esattamente come i vari episodi della vita dell'individuo postmoderno e, nel romanzo, esattamente come le varie tappe del viaggio di Brandy e Shannon alla ricerca della sorella perduta di Brandy, a sua volta, il fu Shane.

Individui e società divengono così totalmente complementari, modellati secondo gli stessi *standard* di mutevolezza e di finzione, pronti entrambi a dare il meglio di se stessi davanti ai

---

macchine, loro sono prodotti. I tuoi genitori sono prodotti. I loro genitori erano prodotti. I tuoi insegnanti, prodotti. Il prete, un altro prodotto"» (trad. mia)

[767] *Ibid*, pag. 107. «Non puoi far sapere alle persone chi sei veramente. "Puoi vivere una vita completamente normale, regolare", dice. Non puoi far avvicinare nessuno abbastanza da sapere la verità» (trad. mia)

[768] Slade A., "On Mutilation: The Sublime Body of Chuck Palahniuk's Fiction", in *English Faculty Publications.* Paper 35, 2005. «Nella scrittura di Palahniuk, il corpo umano è il luogo delle iscrizioni per la ricerca di modi di vivere autentici in un mondo in cui la differenza tra il finto e il vero ha perso la sua finzione di essere. Non solo le regole che hanno disciplinato i comportamenti e i prospetti di una buona vita., ma sono sparite anche le regole che determinano i desideri, il piacere, l'identità sessuale, i ruoli familiari. L'idea di una vita di verità, di bene, o anche di reale è stata smarrita dietro i loro simulacra» (trad. mia)

[769] Palanhiuk Chuck, *Invisible Monster*, op. cit., pag. 269. «Dammi un qualcosa in questo fottuto mondo che è esattamente come sembra!»

riflettori per poi cessare di esistere dietro di essi, e meglio ancora se la finzione riesce a durare poco, giusto il tempo di farsi pubblicità: l'importante è non farsi mai mancare gli spettatori, perché «It's too lonely at my real house," Evie would say, "And *I hate how I don't feel real enough unless people are watching*»[770]. Ma questo non dipende solamente dal fatto che anche Evie è una modella pubblicitaria ed è abituata alle luci dei riflettori e alle telecamere; basta infatti ricordare il racconto di Nove in cui i protagonisti erano gli spettatori, che si trovavano davanti alla televisione a guardare una folla plaudente. Il concetto fondamentale in entrambe le opere è lo stesso: la tv è uscita fuori dalle telecamere, l'iper-realtà della scenografia è ormai la realtà vigente. Gli individui rappresentati da Palanhiuk e Nove sono molto simili, poca o nulla è la differenza se l'ambientazione del set sia in America o un paesino dell'Italia, perché «This is called scene setting: where everybody is, who's alive, who's dead»[771], come può esserlo Evie, Shannon, treccine bionde o Patrick. Come ci ha insegnato Nove, così ci ricorda Shannon «Not that anybody in this big drama is a real alive person, either»[772], perchè in fin dei conti come poter definire fondamentalmente viva una persona ormai ridotta a prodotto commerciale?

La parabola dell'individuo che perde la propria umanità sembra dunque essere arrivata alla fine. Nel racconto di Palanhiuk l'uomo cessa di essere tale per divenire personaggio, ovvero fittizia replica iper reale di un individuo, del quale però l'identità come la storia vengono definite dall'esperto sceneggiatore sociale; l'importante, per Brandy, è rendersene conto, in modo da riuscire a liberarsi dalla prigionia mentale del *ciack:* «"When you understand," Brandy says, "that what you're telling is just a story. It isn't happening anymore. When you realize the story you're telling is just words, when you can just crumble it up and throw your past in the trashcan," Brandy says, "then we'll figure out who you're going to be"»[773].

Essere è però più difficile del previsto, perché innanzitutto rendersi conto di essere personaggio, di essere prodotto di una società che non ha la minima considerazione per la singolarità, non è del tutto semplice, e soprattutto può essere destabilizzante. Tutto quello che si è viene infatti a cadere, e bisogna veramente arrivare fino in fondo per riuscire a trovare l'Io al di sotto di

[770] *Ibid*, pag. 69. Corsivo mio. «"mi sento così sola nella mia casa", direbbe Evie "e io odio come non mi sento reale se non ci sono persone a guardarmi"» (trad. mia)
[771] *Ibid*, pag. 11. «questa si chiama preparazione del set: dove ognuno è, chi è vivo e chi è morto» (trad. mia)
[772] *Ibid*, pag. 11. «Non che tutti in questo grande film siano comunque persone vie» (trad. mia)
[773] *Ibid*. pag. 61. «"quando comprendi", dice Brandy, "che quello che racconti è solamente una storia. Non accade più. Quando realizzi che la storia che stai raccontando sono solamente parole, allora puoi solamente appallottolare il tuo passato e gettarlo nel cestino", afferma Brandy, "e poi cominci a pensare a chi sarai"» (trad. mia)

innumerevoli immagini, apparenze e anche linguaggio. Attraverso questo pensiero Palanhiuk arriva all'essenza della sua critica, trovando fin dall'origine della società la coercizione e la costruzione dell'Io all'apparenza naturale, ma in realtà prodotta dalla cultura del momento: «"You're a product of our language," Brandy says, "arid how our laws are and how we believe our God wants us. Every bitty molecule about you has already been thought out by some million people before you," she says. "Anything you can do is boring and old and perfectly okay. You're safe because you're so trapped inside your culture. Anything you can conceive of is fine because you can conceive of it. You can't imagine any way to escape. There's no way you can get out," Brandy says. "The world," Brandy says, "is your cradle and your trap."»[774].

Questo discorso ovviamente è molto più ampio di quello che questo studio può permetterci. Ci limiteremo quindi qui a sottolineare come attraverso queste riflessioni Palahniuk ribadisce ancora una volta come tutto sia ormai semplicemente la copia di una copia, e se queste parole sembrano familiari, è perché le copie delle copie dell'insonnia di Jack si sono evolute in monitor che riproducono le persone che guardano se stesse riprodotte nel monitor, e così all'infinito. Come in una serie di specchi posizionati davanti all'altro, così tutto si perde nelle innumerevoli immagini riflesse, fino al punto di non riuscire più a ritrovare l'immagine autentica e primaria, l'origine del tutto: «it's the monitor. It's eerie, but what's happening is the folks are staring at themselves in the monitor staring at themselves in the monitor staring at themselves in the monitor, on and on, completely trapped in a reality loop that never ends»[775].

Io, tu, lei

In un racconto che si propone di essere letto, o meglio sfogliato come una rivista, non meraviglia che i rapporti tra i personaggi siano intrecciati come quelli delle riviste di pettegolezzi o una *soap opera* televisiva: Manus, fidanzato di Shannon, la tradisce con Evie, cercando poi forse di ucciderla, per poi innamorarsi di Brandy, la quale, originariamente Shane - fratello di Shannon - inscena la

[774] *Ibid*, pag. 219. «"Tu sei un prodotto del nostro linguaggio", afferma Brandy "arido come le leggi e come crediamo che Dio ci voglia. Ogni tua molecola è stata già pensata da altre milioni di persone prima di te", dice. "Tutto quello che puoi fare è noioso, vecchio e assolutamente ok. Tu sei al sicuro perché sei così intrappolato nella tua cultura. Tutto quello che puoi pensare va bene perché riesci a pensarlo. Non puoi immaginare un modo per scappare. Non c'è modo di uscirne", dice Brandy. "Il mondo, dice, "è la tua culla e la tua trappola"»

[775] *Ibid*, pag. 118. «É lo schermo. È inquietante, ma ciò che sta accadendo è che le persone stanno guardando se stesse nello schermo mentre guardano se stesse nello schermo mentre guardano se stesse nello schermo, e così via, completamente intrappolare in un circolo di realtà che non finisce mai» (trad. mia)

sua morte per poter ricominciare da capo divenendo una donna che somiglia alla sorella, la quale dopo essersi sparata da sola cerca di farsi una nuova vita scappando in giro per l'America con Manus e Brandy con lo scopo di distruggere l'ex fidanzato. Se la frase precedente sembra confusionaria è perché confusionario è il *plot* stesso del racconto, il quale non tenta di svilupparsi in profondità, quanto in larghezza, anzi, in circoli che riportano sempre i personaggi verso se stessi, come nelle più riuscite *soap opere* di tutti i tempi.

Quello che caratterizza questi rapporti è il fatto che nessuno di loro sia in realtà spinto da un sentimento di amore, quanto invece di possesso o di personale attrazione. Tutti hanno un motivo per cercare l'altro, motivo che comunque elude i sentimenti: nella maggior parte dei casi si tratta di vendetta personale, come ad esempio quella provata da Shannon nei confronti dell'ex fidanzato, del fratello e di Evie, oppure un sentimento di venerazione, come quello di Manus e la narratrice per Brandy, o di possesso come quello di quest'ultima per Shannon e Manus. Viene evidenziata ancora una volta l'incapacità dei personaggi a relazionarsi seriamente fra loro poiché, considerando se stessi e gli altri solo come oggetti, perseguono solamente i propri desideri, spesso legati all'idea dell'immagine – idea che è ad esempio alla base del desiderio di Shannon di voler stare inizialmente con Manus in quanto anch'egli, come lei, di bell'aspetto - o al capriccio del momento. Come riassume felicemente Brosch, «With no intrinsic value ascribed to the characters, it does not come as a surprise that interpersonal relations are presented not only as meaningless, but as absurd»[776].

Questo tema non è nuovo e già nei testi precedenti abbiamo ritrovato la stessa superficialità, ma quello che qui si aggiunge è l'idea della venerazione e del possesso, che confermano la teoria del *brainwash* della società: nella venerazione che spinge Shannon a seguire e addirittura ad affermare di essere profondamente innamorata di Brandy, non si nasconde altro infatti che la venerazione per l'aspetto di questa, la quale, occorre ricordarlo, è la copia della sorella prima dell'incidente. Shannon è dunque in realtà fondamentalmente innamorata di se stessa e della sua immagine, riportando quindi, in un perfetto circolo vizioso, all'apparire come centro di tutta l'esistenza. La stessa idea del possesso delle persone, e del fare di loro ciò che si vuole, lo si era incontrato finora solamente in un senso negativo nei personaggi femminili della Santacroce di

[776] Brosch H., 'Individualism and Postmodernism in Bret Easton Ellis's *Less Than Zero* and Chuck Palahniuk's *Invisible Monsters'*, op. cit. «senza alcun valore intrinseco assegnato ai personaggi, non sorprende che le relazioni interpersonali siano presentate non solamente senza alcun senso, ma addirittura assurde» (trad. mia)

Desdemona, ma in questo caso Brandy non è paragonabile alle donne cattive e dittatoriali della Santacroce, essa stessa è infatti una vittima dell'apparenza, del voler apparire, e il suo possedere e tenere accanto a sé come oggetti Manus e Shannon viene vissuto con una sorta di innocente normalità, controllandoli e dirigendoli come personaggi indispensabili per la messinscena che recitano nelle diverse case e più in generale nell'intero viaggio, cosa impensabile da compiere da soli.

Le spoglie della famiglia

La stessa superficialità e finzione caratterizza anche qui i rapporti familiari, fin dall'inizio abbiamo infatti visto opere in cui le figure genitoriali erano distinte da una sostanziale indifferenza verso i figli, sostituita da un egocentrismo e da un interesse amplificato per la realizzazione di se stessi e la ricerca della felicità e soddisfazione personale. In questo caso però l'amore genitoriale viene sostituito da qualcosa di diverso, in linea con il racconto infatti i genitori di Shannon inizialmente, - almeno per quello che ci viene raccontato dalla narratrice - sono persone chiuse in una mentalità antigay e conservatrice, in linea con la moralità tradizionale, soprattutto il padre, chiuso nel suo ruolo di padre guardiano della morale e dell'etica della casa: «"We don't know what kind of filthy diseases you're bringing into this house, mister, but you can just find another place to sleep tonight"»[777]. Ma quella che egli presenta e insegna ai figli non è la moralità tradizionale, quanto quella di Patrick, dove accanto alla rigidezza contro l'essere omosessuali, coesiste la visione della legittimità di rubare o frodare pur di mantenere gli standard di vita e dove per le donne ha solo un suggerimento: «Be pretty for us»[778].

Nella famiglia qui presentata esistono quindi ancora quegli ideali che hanno creato Patrick Bateman, che contengono al loro interno le incongruenze tra un libero mercato e il patriarcato tradizionale, ed è proprio in questo coacervo di indicazioni contrastanti che si crea quella particolare dicotomia che caratterizza il rapporto tra fratello e sorella, alla cui base c'è la fondamentale differenza di ruolo che assumono nella casa. Come scrive Andersen, «looking at the collected comments of his sister, we can draw the assumptions that three factors made Shane the

[777] Palanhiuk Chuck, *Invisible Monsters*, op. cit., pag. 148. «"Noi non conosciamo questa specie di sporca malattia che ci porti a casa, signore, ma puoi trovare un altro posto in cui dormire stanotte"» (Trad. mia)
[778] Palanhiuk Chuck, *Invisible Monsters*, op. cit., pag. 96. «Sii carina per noi» (trad. mia)

favourite child; he was born first, he was good at sports, and he got to play the role of victim of unfortunate circumstances»[779]. Questo stato di cose però viene completamente a cambiare nel momento in cui Shane rivela la sua sessualità, fattore che, come continua Anders, «is incompatible with his parents' view of the world, casts him in the role of the Freud's Other; he is still the very same man he was prior to the information being revealed, but he has taken on something unknowable»[780]. Tutto ciò ovviamente non cambia il ruolo riservato a Shannon, la quale rimane nell'ombra, questa volta del ricordo del fratello[781], dopo la morte di quest'ultimo infatti l'unica cosa che cambia riguarda il ruolo che i genitori si sono ritagliati per loro stessi: entrambi, forse per sensi di colpa, o forse, molto più cinicamente, per seguire una moda che prende sempre più piede, assumono un'altra identità, o per meglio dire un altro ruolo, al quale si dedicano completamente, dimenticando tutto il resto, Shannon compresa: essi si rifugiano dentro il ruolo di genitori di un ragazzo gay morto di AIDS e si iscrivono all'associazione per genitori di ragazzi gay, «finding identity and personal fulfillment in the fight on the front lines for equality and personal dignity and equal rights for their dead son»[782].

Anche questo tema però, nonostante l'importanza dell'argomento, Palanhiuk fa in modo che non sia preso molto seriamente, e l'impegno dei genitori di Shannon e Shane non deve essere scambiato per vero interesse, quanto piuttosto per l'identificazione con un ruolo e con un'identità specifica[783] che li avvicini il più possibile all'immagine modello di genitori di ragazzo gay, magari perseguitati proprio per la loro causa. Eccoli allora sperare quasi in un attacco, in minacce e persecuzioni, trovandole anche quando non ci sono: «So I call, and my call goes out across mountains and deserts to where my father answers, and in my best ventriloquist voice, avoiding the consonants you really need a jaw to say, I tell him, "Gflerb sorlfd qortk, erd sairk. Srd. Erd, korts derk sairk? Kirdo!" Anymore, the telephone is just not my friend. And my father says, "Please don't hang up. Let me get my wife." Away from the receiver, he says, "Leslie, wake up, *we're being*

[779] Anders W., '*The Disturbing Victims of Chuck Palahniuk'*, Master thesis, ILOS Universitetet, Oslo Trykk, CopyCat Express, Oslo, 2012. «guardando ai commenti della sorella, possiamo indurre che tre fattori fanno di Shane il figlio preferito: è il primogenito, è bravo negli sport, e gioca il ruolo di vittima di sfortunate circostanze» (trad. mia)

[780] Anders W., The Disturbing Victims of Chuck Palahniuk, op. cit., «è incompatibile che la visione del mondo dei suoi genitori, assegnandogli il ruolo dell'Altro di Freud; egli è lo stesso uomo di prima di rivelare queste informazioni, ma diviene qualcosa di estraneo»

[781] Anders W., The Disturbing Victims of Chuck Palahniuk, op, cit.

[782] Anders Westlie, The Disturbing Victims of Chuck Palahniuk, op, cit.«Trovando la loro identità e realizzazione personale nella lotta in prima linea per l'uguaglianza, la dignità personale e uguali diritti per il figlio morto» (trad. mia)

[783] The delayed reactions of his parents towards Shane's supposed death at the hands of AIDS is to make him into the much preferred role of the victim, allowing the entire family unit to grow into this same role; Anders W., The Disturbing Victims of Chuck Palahniuk, op. cit.

hate-crimed finally." And in the background is my mother's voice saying, "Don't even talk to them. Tell them we loved and treasured our dead homosexual child." […] On the telephone, a two-hour drive from here, there's a toilet flush, then my father's voice, "You still talking to those lunatics?" And my mother, "*It's so exciting!* I think one of them says he's going to kill us."»[784]

In questa caratterizzazione dei genitori si trova un'altra differenza rispetto ai testi incontrati finora, dove infatti le famiglie risultavano separate, in cui ognuno dei genitori cercava una definizione personale in quanto singolo, e in generale lontano dal partner, in questo caso i genitori sembrano fare fronte unito, abbracciandosi sotto la stessa bandiera[785]. Questa differenza mostra al lettore come nella ricerca dell'identità non esista più alcuna differenza di genere, mostrando uomini e donne con simili prerogative e analoghe problematiche; allo stesso tempo mostra come la distruzione della famiglia non dipenda dall'allontanamento dei genitori uno dall'altro, e come le famiglie allargate non siano il vero problema della caduta dei valori familiari, così come spesso commentato e suggerito dalle voci più conservatrici, ma sia legato principalmente alla caduta delle relazioni e dell'Io, il quale, costretto alla ricerca di un'identità, perde di vista ogni altra priorità, addirittura qualsiasi altro affetto, creando nei figli una solitudine e una sorta di rancoroso allontanamento e disamoramento verso entrambi i genitori, visti ora con occhi cinici: «"You know," Manus pitches a glittering handful of napkin rings, "how your parents are sort of like God. Sure, you love them and want to know they're still around, but you never really see them unless they want something"»[786].

[784] Palanhiuk C., *Invisible Monsters*, op. cit., pag. 142. corsivo mio «Chiamo e la mia telefonata supera montagne e deserti fino a trovare la risposta di mio padre, e nella mia miglior voce da ventriloqua, evitando consonanti più di quello che la mia mascella permetta, gli dico, "Gflerb sorlfd qortk, erd sairk. Srd. Erd, korts derk sairk? Kirdo!". Il telefono non è più mio amico. E mio padre risponde "Per favore non attaccare, fammi chiamare mia moglie". Lontano dalla cornetta gride, "Leslie, svegliati, finalmente siamo vittime di crimini d'odio", e in sottofondo sento la voce di mia madre dire, "Non ci parlare. Digli che noi abbiamo amato e ci siamo presi cura del nostro figlio omosessuale", […] Al telefono, a due ore di macchina da qui, sento tirare la catena del bagno, poi la voce di mio padre "Stai ancora parlando con questi lunatici?", e mia madre "è così eccitante! Credo che uno di loro abbia detto che ci vuole uccidere"» (trad. mia)

[785] In *Invisible Monster*, differentemente che in *Fight Club*, non si trova la prevaricazione e la dominanza femminile all'interno della famiglia o della società, sebbene resti un certo influsso negativo della figura paterna, la quale in entrambi i casi, si è mostrata come figura di riferimento e influenza negativa all'interno della vita dei figli.

[786] *Ibid*, pag. 212. «"Sai", Manus giocherella con una manciata di anelli porta brillanti tovaglioli, "come i tuoi genitori siano una specie di Dio. Certo, li ami e vuoi sapere che ci sono, ma non li vedi mai se non quando vogliono qualcosa"» (trad. mia)

I want to break free

Palanhiuk con *Invisible Monster* tocca l'estremizzazione dell'oggettivazione dell'uomo, arrivando all'esaurimento dell'individuo come prodotto commerciale, oramai valutato alla stregua di cellulari, bambole o qualsiasi altro bene, a seconda delle necessità e velleità sociali del momento. Ma se fino a Patrick e ai suoi successori c'erano dei limiti a questa coercizione e al cambiamento richiesto, in questo testo tale limite sembra non esistere più, aprendo possibilità infinite a come sia possibile cambiare se stessi, finanche la propria sessualità, soprattutto se si ha l'aiuto delle sorelle Rhea[787] e il libro guida di Rona Barrett[788], come ha fatto Brandy, la cui trasformazione ha cancellato completamente Shane.

L'idea del cambiamento di sesso così come rappresentata, porta *Invisible Monster* e i suoi personaggi nel contesto del corpo post-umano, visto come mezzo per esprimere se stessi e quindi completamente malleabile, creando così una completa frattura tra l'identità, l'anima, se così la vogliamo chiamare, e il corpo, trattato con la stessa indifferenza che se si trattasse di qualcun altro. Cadendo questa unione tra anima e corpo l'approccio che si ha con la propria apparenza cambia totalmente, pronto ora a trasformarsi in base a quello che ci si sente di essere - almeno per il momento – dentro. In questa visione anche la sessualità diviene uno dei tanti aspetti da poter cambiare, con cui poter giocare, eliminando in questo modo come tradizione ormai obsoleta anche tutta la psicologia freudiana basata sull'identità sessuale, tanto che Shane non è l'unico ad avere preso tale decisione. Nel corso del testo si viene infatti a scoprire che anche Evie era originariamente un uomo, e di lei non è dato sapere se abbia deciso di cambiare sesso per motivi di orientamento sessuale o solamente per moda, per poter divenire, come poi è divenuta, una modella, esempio della perfezione estetica sociale.

Anche la sessualità diviene così, in un certo senso, parte della cultura coatta, senza più peso nella determinazione dell'Io quanto il colore dei capelli o le proprie forme. Ecco dunque Palanhiuk passare, dopo il confine del post-umano, anche il confine del "trans" gender, inteso letteralmente come l'andare oltre della differenziazione sessuale: eliminando comportamenti o etichette tipicamente maschili o femminili, ogni barriera è stata eliminata, portando tutto e tutti sullo stesso piano, condividendo desideri, sintomi e disturbi. Questo appiattimento e interscambiabilità di

[787] È interessante notare che ironicamente i nomi delle tre sorelle Rhea che aiutano Brandy a trasfrormare completamente se stessa coincidono con i nomi di tre disturbi e malattie, quali Die Rhea, Pie Rhea, Gon Rhea, quest'ultima la stessa malattia per la quale Shawn è stato inizialmente cacciato di casa al padre, fatto che ha dato poi il via alla sua sparizione e poi trasformazione.

[788] Cfr Palanhiuk, *Invisible Monster*, op. cit.

sentimenti e di emozionalità viene raffigurato nel testo attraverso Manus, il quale comincia ad avere delle crisi isteriche e altri disturbi che vengono attribuiti agli ormoni che Shannon gli dà di nascosto, facendo sì che ogni sua emozionalità, e addirittura ogni pensiero che si allontana dalla superficiale norma, venga indirizzato non più alla persona e alla propria individualità, ma meramente a uno scompenso ormonale, a qualcosa di meccanico che toglie qualsiasi dubbio su una possibile umanità rimasta[789].

Davanti a questa massificazione e standardizzazione fuggire o sfuggire ai *diktat* diventa praticamente impossibile, unica possibilità rimasta è andare contro ogni regola, dovess'anche significare l'autodistruzione, cercare di uscire da ogni previsione, divenire completamente imprevedibili, incalcolabili, impossibili da etichettare, senza più leggere la sceneggiatura, ma al contrario improvvisando contro di essa, cercando di interrompere la coreografia: «She says, "Don't do what you want." She says, "Do what you don't want. Do what you're trained not to want"»[790].

Paradossalmente quindi, per evitare a distruzione dell'Io bisogna distruggere se stessi, divenire indefinibili, cambiarsi completamente e definitivamente. Questo è esattamente quello che Brandy, fu Shane, è pronto a fare e che porta avanti con feroce determinazione; Shane è disposto a tutto pur di uscire dalla sua vita che lo vede già etichettato come gay, obbligandolo a viver una vita già predisposta, preferisce quindi inscenare la sua morte e divenire qualcun altro, assumendo una nuova identità e un nuovo corpo. Fare però questo passo non è facile, occorre infatti andare contro se stessi, contro le proprie convinzioni più profonde, senza timore di rischiare, sfidando al contrario le proprie paure, quelle che la società ha insegnato a temere: «Brandy tells me, "Do the things that scare you the most." […], "It's not that I really want to be a woman." She yells, "Wake up! […] I'm only doing this because it's just the biggest mistake I can think to make. It's stupid and destructive, and anybody you ask will tell you I'm wrong. That's why I have to go through with it." Brandy says, "Don't you see? Because we're so trained to do life the right way. To not make mistakes" Brandy says, "I figure, the bigger the mistake looks, the better chance I'll have to break out and live a real life"»[791]. Shane si rende infatti conto della finzione e della vuotezza della sua

[789] Cfr ad esempio nel caso delle cartoline quando i pensieri e le riflessioni di Manus sulla televisione e sul suo influsso negativo vengano dismessi da Shannon semplicemente come sintomi degli effetti collaterali degli ormoni.

[790] Palanhiuk C., *Invisible Monsters*, op cit, pag. 221. «Lei dice, "non fare quello che vogliono". Dice, "Non fare quello che vogliono. Fai quello che sei addestrata a non volere"» (trad. mia)

[791] *Ibid*, pag. 258. «Brandy mi dice "Fai le cose che ti fanno più paura", […] "non è che io voglia essere donna". Grida, "Svegliati!, o faccio solamente perché è il più grande errore che poso pensare di fare. È stupido e distruttivo, e a chiunque ti chieda ti dirà che è sbagliato. Ecco perché lo devo fare", dice. "Non vedi? Dato che sei così addomesticato a vivere la vita nel modo giusto. A non fare errori", dice, "Ho pensato, più grande sembra essere l'errore, miglior possibilità avrò di liberarmi e vivere una vita vera"» (trad. mia)

vita precedente, di come essa seguisse il corso predefinito, normale nel peggiore dei sensi possibili, e «I was so miserable being a normal average child. I wanted something to save me. I wanted the opposite of a miracle"»[792], perché solo questo, solo la brutalità della disgrazia riesce a rompere le maglie e le fila.

La scelta di Shane si scopre però essere una scelta incongruente, egli infatti, nonostante la sua decisione di divenire qualcosa che non vuole, scegliendo di somigliare alla sorella rimane comunque all'interno dei canoni, mostrando la profonda e incontrovertibile incapacità per l'individuo di scappare e di allontanarsi dalla società e dal suo "rumore bianco". La televisione d'altronde, nonostante non arrivi mai in primo piano, è un elemento costante e permanente nelle retrovie del testo; come afferma anche Brosch, «Not only do the characters watch a lot of television or, rather, let it play in the background, but they think of the world and themselves in television terms: "[Manus] says, 'Did you ever think about life as a metaphor for television?'"»[793].

La violenza palese di *Fight Club* viene in questo testo sostituita così da una forma di violenza meno evidente, forse, ma sicuramente molto più invadente: *Invisible Monster* non lascia infatti nessuno scampo, la ferocia presente non trova alcun limite, cercando come fine ultimo la distruzione, coniugata in tutte le sue forme. Fallito il progetto Mayhem e la rivoluzione di Tyler, si mette in pratica qui la vittoria finale della società e della sua opera di distruzione, a cominciare da quella dell'individuo, rimuovendo e cancellando qualsiasi residuo di umanità e di unicità pertinente il soggetto in favore di una omologazione e spersonalizzazione dell'Io, trasformando di fatto le persone nelle bambole con gli occhi di vetro di Angelica[794]. Nello stesso tempo l'individuo stesso è impegnato nella distruzione dell'Altro, sia esso uno sconosciuto, un amico, il proprio partner o addirittura un familiare. Ogni Altro è visto infatti solamente come possibile ostacolo al raggiungimento delle proprie egocentriche realizzazioni e rivale nella corsa al primo posto, esattamente come fu per Patrick e Paul, e tanto grande e forte è l'idea dello status da raggiungere che per esso si è disposti anche a distruggere se stessi. Nella corsa verso la perfezione sociale l'individuo è talmente soggiogato dalla società da rivoltarsi senza pietà anche contro se stesso,

[792] Ibid, pag. 282. «"ero così triste e miserabile nell'essere un bambino normale e nella media. Volevo qualcosa che mi salvasse. Volevo l'opposto di un miracolo"» (trad. mia)

[793] Brosch H., *Individualism and Postmodernism in Bret Easton Ellis's Less Than Zero and Chuck Palahniuk's Invisible Monsters*, op. cit., «Non solo i personaggi guardano moltissima televisione o, per meglio dire, la lasciano accesa di sottofondo, ma soprattutto pensano al mondo e a loro stessi in termini televisivi: "[Manus] dice, "Hai mai pensato alla vita come a una metafora televisiva?"» (trad. mia)

[794] Angelica è la protagonista del testo della Santacroe *Revolver* che verrà analizzato nel capitolo successivo.

cambiandosi, trasformandosi, sottoponendosi a chirurgie, trattamenti e sofferenti cure pur di riuscire ad essere adeguati al modello, o, paradossalmente, per sfuggire ad esso, esattamente come Brandy Alexander: «"I'm not straight, and I'm not gay," she says. "I'm not bisexual. I want out of the labels. I don't want my whole life crammed into a single word. A story. I want to find something else, unknowable, some place to be that's not on the map. A real adventure." A sphinx. A mystery»[795], e il modo migliore per uscire dalle etichette, per non essere più considerati parte del mondo, per poter essere finalmente liberi, è quello di uscire fuori dalle righe, fare l'inaspettato, sbagliare di proposito: «"But me," Brandy says, still in the bathroom doorway, still looking at her chipped nail polish, "I'm making the same mistake only so much worse, the pain, the money, the time, and being dumped by my old friends, and in the end my whole body is my story.[…] A sexual reassignment surgery is a miracle for some people, but if you don't want one, it's the ultimate form of self-mutilation. […] "being a woman is the last thing I want. It's just the biggest mistake I could think to make."»[796], per poter finalmente essere lasciato in pace. Ma questa scelta non porta Brandy verso la libertà: come ha capito fin dal'inizo Patrick, non esite una vera uscita, perché, come comprende anche Shannon, «It's because we're so trapped in our culture, in the being of being human on this planet with the brains we have, and the same two arms and two legs everybody has. We're so trapped that any way we could imagine to escape would be just another part of the trap. Anything we want, we're trained to want»[797], come perfette scimmiette spaziali da laboratorio, o meglio ancora come perfetti prodotti[798].

[795] Palanhiuk Chuck, *Invisible Monsters*, op cit, pag. 261. «"Non sono etero, e non sono gay", dice, "e non sono bisessuale. Voglio uscire dalle etichette. Non voglio la mia vita racchiusa in una singola parola. Una storia. Voglio trovare qualcos'altro, sconosciuto, un luogo che non è su nessuna mappa. Una vera avventura. Una sfinge. Un mistero"» (ttad. Mia). Interessante notare come di nuovo Palahniuk faccia riferimento al valore della parola come *nomen omen*, attribuendo ad essa il potere di fissare un'identità, di creare una storia e una persona. In questo senso però il potere della parola non proviene, come nella tradizione classica, dal potere del nominare, quanto da quello della scrittura scenografica e cinematografica.

[796] *Ibid*, pag. 259. «"ma io", dice Brandy ancora sulla porta del bagno, guardando ancora alle sue unghie con lo smalto rovinato, "sto facendo lo stesso errore, solo peggiore, il dolore, i soldi, il tempo, l'essere abbandonata dai miei vecchi amici, e alla fine il mio intero corpo è la mia storia. […]. Il cambiamento di sesso è un miracolo per alcuni, ma se non è quello che vuoi, è la forma più estrema di automutilazione. […] "essere una donna è l'ultima cosa che voglio. È semplicemente il più grande errore che mi è venuto alla mente"» (trad. mia)

[797] *Ibid*, pag. 259. «perché siamo intrappolati nella nostra cultura, nell'essere insito dell'essere umano di questo pianeta, con il cervello che abbiamo, esattamente come avere due braccia e due gambe. Siamo talmente intrappolati che ogni via d'uscita che possiamo immaginare non è altro che un'altra parte della stessa trappola. Tutto quello che volgiamo, siamo addestrati a volerlo» (trad. mia)

[798] Cfr a tal proposito anche Slade Andrew, quando afferma come «The practice of mutilation becomes sublime by being cultivated as a practice of redemption and survival», in "On Mutilation: The Sublime Body of Chuck Palahniuk's Fiction", in *English Faculty Publications*. Paper 35, 2009.

In questo stato delle cose è del tutto naturale che la vita perda ogni valore, in quanto oggetti privi di qualsiasi umanità tale valore non ha più ragion d'essere, soprattutto se non esiste più alcun sistema morale ed etico, e di responsabilità. Anche in questo caso quest'ultimo viene addossata alla società, colpevole, come anche nei testi precedenti, di non lasciare nessuna libera e possibile scelta: «"My point being," Brandy says, "is you can't escape the world, and you're not responsible for how you look, if you look beautiful or butt ugly. You're not responsible for how you feel or what you say or how you act or anything you do. It's all out of your hands," Brandy says. "The same way a compact disk isn't responsible for what's recorded on it, that's how we are. You're about as free to act as a programmed computer. You're about as one-of-a-kind as a dollar bill"»[799]. Riecheggiano qui le parole già ascoltate di Tyler, quando, rivolgendosi ai suoi discepoli, rammentava loro come nessuno è un *unique snowflakes*, quanto invece parte di una produzione di massa, oggetti di scambio e ormai prodotto comune; diviene allora molto interessante come Brandy paragoni l'individuo proprio alle banconote da un dollaro, merce di scambio per eccellenza e allo stesso tempo della più comune.

Io, invisibile

Essere una banconota da un dollaro, essere uguali a una moltitudine di gente significa sparire, perdersi nella massa, goccia invisibile nel mare, è anche in questo modo che può essere letta la scelta di Brandy di divenire la sorella, di trasformarsi in qualcuno che in quanto modella non ha più alcuna caratteristica personale e identificante particolare, divenendo quindi la scelta perfetta per allontanarsi da ogni etichetta, da ogni aggettivazione che lo possa caratterizzare come Shane, cancellando così del tutto ogni sua traccia dal mondo.

Dove Brandy cerca di scomparire dagli occhi del mondo divenendo qualcun altro, o per meglio dire, divenendo una delle tante, Shannon cerca di raggiungere lo stesso obiettivo eliminando il suo volto, divenendo un non-volto nascosto dai veli. Anche Shannon si sente prigioniera della bellezza, della corsa alla perfezione, e si rende conto che l'unico modo per uscirne veramente è quello di

[799] *Ibid*, pag. 218. «"Il punto è", dice Brandy" che non puoi scappare dal mondo, e non sei responsabile per il tuo aspetto, se sei bella o brutta. Non sei responsabile per quello che senti o quello che dici o come ti comporti o per nessuna cosa che fai. È fuori dal tuo controllo", dice. "nello stesso modo in cui un CD non è responsabile per quello che ha inciso sopra, ecco come siamo. Sei libera di agire tanto quanto un computer programmato. Sei unico tanto quanto un biglietto da un dollaro"» (trad. mia)

compiere un gesto drastico, che elimini del tutto ogni possibilità di ritorno, perché «The truth is I was addicted to being beautiful, and that's not something you just walk away from. Being addicted to all that attention, I had to quit cold turkey. I could shave my head, but hair grows back. Even bald, I might still look too good. Bald, I might get even more attention. There was the option of getting fat or drinking out of control to ruin my looks, but I wanted to be ugly, and I wanted my health. Wrinkles and aging looked too far off. There had to be some way to get ugly in a flash. I had to deal with my looks in a fast, permanent way or I'd always be tempted to go back»[800], di rientrare nella società e nelle sue richieste. La visione della bellezza assume quindi in questo testo dei contorni foschi, mostrando il lato oscuro della madaglia; come sottolinea Slade, in questa opera «[the] prescriptions of the beauty industries arrives to their monstrous end, where it loses all connection with nature and wherein everything is in transit, all terms subject to medico-technical reversal»[801], trasformandosi nel suo opposto, in una perfetta mostruosità.

Shannon, come Brandy, cerca di sfuggire alle etichette, e allo stesso tempo dalla coercizione della sua precedente vita, prigione dorata fatta di flash, fotografie e continua ossessione per l'apparenza, ricercando una libertà personale che sembra ormai quasi irraggiungibile se non attraverso gesti estremi e dolorosi: «I wanted the everyday reassurance of being mutilated. The way a crippled deformed birth-defected disfigured girl can drive her car with the windows open and not care how the wind makes her hair look, that's the kind of freedom I was after. […] Trapped in a beauty ghetto is how I felt. Stereotyped. Robbed of my motivation. In this way, Shane, we are very much brother and sister. This is the biggest mistake I could think would save me. I wanted to give up the idea I had any control. Shake things up. To be saved by chaos. To see if I could cope, I wanted to force myself to grow again. To explode my comfort zone»[802]. Questa sua scelta la

[800] *Ibid*, pagg 285-286. «la verità è che ero dipendente dall'essere bella, e no è una cosa da cui ti allontani facilmente. Essere dipendente da tutte le attenzioni, ho dovuto fare un taglio netto. Avrei potuto rasarmi i capelli, ma ricrescono. Anche calva, potrei essere carina. Calva, attirerei ancor più l'attenzione. C'era l'opzione di diventare grassa e alcolizzata in modo da rovinare il mio aspetto, ma io mi volevo brutta, ma salvaguardando la mia salute. Righe e vecchiaia sembravano troppo lontane. Ci doveva esser un modo per diventare brutte immediatamente. Ho dovuto risolvere il problema del mio aspetto in modo veloce e permanente, altrimenti arei stata tentata di tornare indietro» (trad. mia)

[801] Slade A., "On Mutilation: The Sublime Body of Chuck Palahniuk's Fiction", op. cit. «la percezione dell'industria della bellezza arriva al suo mostruoso estremo, dove si perde ogni contatto con la natura e dove tutto è transitorio, tutti possibili di una riversibilità medico-chirurgica» (trad. mia)

[802] Palanhiuk C., *Invisible Monsters*, op cit, pag. 286. «Volevo la rassicurazione quotidiana dell'essere mutilata. Nel modo in cui una ragazza sfigurata da un difetto di nascita può guidare una macchina con i finestrini aperti senza preoccuparsi del vento che le scompiglia i capelli, questa è la libertà che cercavo. […] Mi sentivo intrappolata nel ghetto della bellezza. Stereotipata. Derubata delle mie motivazioni. In ciò, Shane, siamo davvero fratello e sorella. Questo è il più grande errore che mi poteva salvare. Ho voluto abbandonare l'idea di avere un qualsiasi controllo.

trasporta in una sorta di terra di nessuno, in un non luogo di un'invisibilità palese: «her feeling is that other people want to say "Thank you for not sharing" in response to her hiding behind veils. Indeed, her mutilation makes her so unknowable that the only person to comment on it is a child; "Look Mom, look over there! That monster's stealing food!", a reaction that makes the other customers focus even harder on ignoring her existence»[803], riuscendo finalmente a trovare l'agognata libertà, in quanto «when no one can see your face, you suddenly become a person again»[804].

Con questo suo moto di rivolta la protagonista porta alla ribalta più di una critica verso la società. In primo luogo, come abbiamo già accennato, si ritrova nel testo, declinata in alcune delle sue diverse forme, la trasformazione in cui l'individuo s'imbatte all'interno della società, o per meglio dire così come viene percepita dall'autore, il quale caratterizza fin dall'inizio i protagonisti del romanzo come mostri creati dalla società e proprio per questo ormai invisibili ad essa come agli altri: novelli e abbelliti Frankenstein della chirurgia plastica, o alienati individui, tutti sono ormai invisibili al mondo in quanto essere umani, in quanto persone reali e uniche, capaci di alcun tipo di amore: «I'm an invisible monster, and I'm incapable of loving anybody»[805].

L'invisibilità acquisita da Shannon dopo l'incidente nasconde anche una diversa critica, finora rimasta negli altri testi completamente in ombra, ovvero quello sparire riservato alle donne che non riescono a raggiungere il modello, a coloro che non si presentano al mondo come immagine copia degli standard. Senza arrivare all'emarginazione delle eroine santacrociane, Palanhiuk parla in questo caso delle persone che si trovano nello stato di mezzo, le persone come le donne dei racconti di Nove, coloro che nella loro normalità si perdono nella regolarità della massa: «Most women know this feeling of being more and more invisible everyday»[806], perdendo nella loro anonimità la particolarità della loro esistenza e del loro essere, comunque irrimediabilmente compromesso dai *diktat* sociali. Questa situazione però Palahniuk ci tiene a precisare che non è peculiare solamente delle donne, ma che, per esser franchi, riguarda l'individuo in generale, uomo o donna che sia, perché in effetti, oggi, «Nobody really gets noticed, not any more»[807]: come davanti agli schermi degli *infomercial*, ognuno è troppo preso a cercare se stesso riflesso nelle

---

Smuovere le cose. Essere salvata dal caos. Per vedere se ce la potevo fare, mi son voluta forzare di crescere di nuovo. Di distruggere la mia zona di sicurezzza» (trad. mia)

[803] Anders W., The Disturbing Victims of Chuck Palahniuk, op. cit.

[804] *Ibid*, «quello che sente è che le altre persone vorrebbero dirle "Grazie per non condividere" in risposta al suo nascondersi dietro i veli. La sua mutilazione infatti la rende talmente irriconoscibile che le uniche persone a commentare sono i bambini; "Guarda mamma, guarda lì! Il mostro sta rubando del cibo!, una reazione che fa concentrare ancora di più gli altri clienti ad ignorare la sua esistenza» (trad. mia)

[805] *Ibid*, pag. 198. «Sono un mostro invisibile, incapace di amare qualcuno»

[806] *Ibid*, pag. 32. «sempre più donne ogni giorno sentono questo sentimento di essere invisibili» (trad. mia)

[807] *Ibid*, pag. 39. «oggi nessuno viene veramente notato» (trad. mia)

vetrine o le telecamere invisibili per prestare attenzione all'Altro, rendendo di fatto ognuno completamente invisibile.

L'invisibilità dell'individuo, metaforicamente legata all'indifferenza dell'altro, può essere però anche vista e letta come immagine della nullificazione dell'anima, in altre parole della morte dell'essere. Come fu per Treccine bionde allora l'essere vivi o morti non conta più nulla nella società di Palahniuk, nulla cambia infatti per l'individuo, divenuto solamente immagine fine a se stessa, concentrata solamente sull'attenzione dei riflettori e della tv, pronti a tutto per non perdere l'attenzione loro concessa: «All those people now with piercings and tattoos and brandings and scarification . . . What I mean is, attention is attention»[808].

Cibo in pillole

Per andare avanti nel mondo, vivi o morti che sia, bisogna comunque scendere a patti con l'ansia e con le sue conseguenze, e se finora le droghe legalizzate hanno avuto un ruolo non secondario nella scena dei testi analizzati, in *Invisible Monster* divengono essenzialmente l'unico alimento ingerito dai personaggi protagonisti: tutto nelle loro vite gira intorno agli ansiolitici e altri medicinali simili, i quali si trovano praticamente in ogni casa in cui entrano. Come nelle opere precedenti di Ellis e Santacroce i personaggi vivevano costantemente sotto l'influenza dell'alcol, anestetizzando il mal di vivere, qui sono gli ansiolitici che ricoprono la stessa funzione, aiutando i personaggi a passare attraverso il dolore fisico ed emotivo, cancellando allo stesso tempo qualsiasi pensiero che possa portare ad una dolorosa consapevolezza. Diviene quindi particolarmente ironico il sentire di Seth, il suo avvicinarsi alla verità nascosta del mondo e a pensieri più profondi e riflessioni sull'esistenza dell'uomo e di Dio, che si trasforma, nella sua indifferenza verso il genere umano, da padre indifferente di Tyler, a uno spettatore di un *reality show* su *web camera*, completamente distanziato e lontano dall'uomo e dalle sue vicessitudini: «"And if you believe that we really have free will, then you know that God can't really control us," Seth says. Seth's hands are off the steering wheel and flutter around to make his point. "And since God can't control us,"

[808] *Ibid*, pag. 53. «tutte queste persone con piercing, tatuaggi e cicatrici e scarnificazioni, quello che significa è che l'attenzione è l'attenzione» (trad. mia)

he says, "all God does is watch and change channels when He gets bored. […] Somewhere in heaven, you're live on a video Web site for God to surf"»[809].

Nel mondo dello spettacolo e del libero mercato non c'è non solo più posto, ma neanche più una funzione per l'idea di Dio, il quale diviene quindi una figura completamente astratta; con esso cade anche l'ultimo dei pilastri della morale e dell'etica tradizionale, lasciando l'uomo completamente in balia delle forze esterne, coniato e modificato da voleri più forti del suo, svuotato ormai di ogni originalità interna e incapace di completare se stesso, ma come ricorda Brandy a Shannon, questo non è un problema, perché dietro i lustrini, quando «her face becomes a neutral blank. "'Don't worry,' Brandy says. 'Other people will fill in the blanks'»[810].

[809] *Ibid*, pag. 80. «"E se credi che abbiamo veramente il libero arbitrio, allora sai che Dio no può controllarci", dice Seth. Le sue mani non sono sullo sterzo e si muovono enfatizzando il suo punto, "E siccome Dio non ci può controllare", continua" tutto quello che Egli fa è guardare e cambiare canale quando si annoia. […] Da qualche parte in paradiso, sei in diretta su un canale di un sito web fatto per Dio in cui navigare"» (trad. mia)

[810] *Ibid*, pag. 123. «la sua faccia i svuota. "Non preoccuparti", dice Brandy, "le altre persone riempiranno gli spazi bianchi"» (trad. mia)

CAPITOLO 6: L'INIZIO DI UN NUOVO MILLENNIO

2004, *REVOLVER*, SANTACROCE

Con le tre ragazze protagoniste della Trilogia dello spavento, la Santacroce ha portato il lettore nella spirale dell'orrore che è la vita dell'emarginazione. Questo viaggio, una volta giunto al termine, ha lasciato però il lettore con una domanda in sospeso: e se la scelta fosse stata diversa? Se la giovane Starlet avesse scelto la strada dell'omologazione, dell'inserimento nella società, la sua vita non sarebbe stata migliore?

A questa domanda viene a rispondere Angelica, protagonista di *Revolver*, romanzo pubblicato nel 2004 dalla Mondadori. Angelica è colei che ha scelto il *fit in*, di provare ad entrare e far parte dello spettacolo della società perbene: fiduciosa di potercela fare, di riuscire veramente a vivere il sogno della vita, essa si butta a capofitto nella società, cercando di divenire anche lei come le donne che appaiono in televisione, decisa a trovare anche lei un posto all'interno del mondo così come viene rappresentato sullo schermo, come quello dei Vip.

Anche Angelica, come le alte giovani santacrociane prima di lei, si sente diversa, sa di non essere parte del gruppo, di non stare dalla parte del giorno, e che la sua vita è offuscata da incubi e sogni di orrori che purtroppo non svaniscono con il mattino. Quello che Angelica vuole per se stessa è riuscire a liberarsi di questi incubi, così come cita l'epigrafe iniziale, rubando le parole a *The elephant man*, «Vorrei poter dormire come la gente normale», perché nella sua vita nulla sembra essere normale, e il sonno della tranquillità, per ora è solamente un miraggio, lontano, quasi impossibile. Ma Angelica non si arrende, non vuole arrendersi fin da subito al suo destino, vuole riuscire dove le altre non hanno nemmeno provato: «Il rispettabile. Questo ad affascinarmi del tutto. Non voglio più essere diversa. Le vedevo quelle donne con i figli. Il carrello. La pace dei sensi, un marito infilato nel fianco. Una fusciacca d'inserimento nell'esistenza […] in loro c'era quella cosa che a me è sempre mancata. Il sentirsi protetta. Azzerare inquietudini, fuori dai margini. Una vita plausibile. Dignità per la folla»[811], da dare alla folla in cambio di riconoscimento, lasciapassare per divenire una di loro.

Persa nel sogno delle cartoline di Demon, Angelica non si rende conto all'inizio della battaglia che l'aspetta, della difficoltà del cammino per divenire un individuo inserito nella società, essa ignora i

[811] Santacroce I., *Revolver*, Mondadori, Milano, 2004, pag. 29.

compromessi che dovrà fare con se stessa, e il sacrificio dell'Io e dell'abbandono del proprio essere: «M'illudevo sempre sarebbe successo qualcosa di bello. Io Cenerentola. Andare a un ballo. Scarpette di cristallo, […] Io volevo il sogno stesso. Quella cosa tutta morbida. Ne ho collezionati sempre tanti di quei sogni che vorrebbero riempirsi. Sogni vuoti. […] Sogni che attendevano il miracolo. Animarsi. Pensavo che prendendone uno grande li avrei sfamati finalmente. Lo vedevo gigante. Mi fissava da qualche parte lontanissimo. Imprendibile. Non bastava un solo salto degno dell'acrobata. Ne servivano duecento per raggiungerlo. Stava fermo collocato tra le stelle. Sarei riuscita prima o poi a strapparlo dallo spazio coi denti. Ci voleva l'esercizio. Superare con lo sforzo dei livelli. Afferrarlo e poi sorridere. Tenerlo stretto tra le braccia e sentirmi la quiete tutta dentro. Mangiarlo fino all'ultimo e poi iniziare a vivere»[812].

Il suono della disillusa speranza

Come in tutte le altre opere della Santacroce il ritmo, la modulazione dell'emozionalità e del sentimento del testo, vengono portate al lettore attraverso il suono delle parole, crando quella musicalità del testo che lo trasporta direttamente nel cuore delle protagoniste. In *Revolver* ritroviamo questa stessa funzionalita del linguaggio e, benchè non si arrivi agli eccessi trovati nella Trilogia dello spavento, anche qui la brevità delle frasi e la loro crudezza, unita ai coprolalismi e alla scarnità di un linguaggio che arriva dritto al punto, mostrano la freddezza e la mancanza di emozionalità che accompagna la disillusione del racconto in *flash back* di Angelica, della sua delusa speranza, del fallimento che la trascina di nuovo fino in fondo, lasciandola vuota di un vuoto che fa male. Con rassegnazione e talvolta rabbia Angelica racconta al lettore la sua vita, di come onestamente essa abbia provato a cambiare, a dare un senso e pienezza alla sua esistenza.

[812] Santacroce I., *Revolver,* op. cit., pagg. 14, 20.

Il vuoto dell'assenza

Prima infatti di trovare una via d'accesso alla società, Angelica sente dentro di sé un vuoto e una solitudine che provengono da lontano, che affondano le loro radici in una famiglia invisibile di cui non si è mai sentita parte, che si è liberata di lei senza nessuno scrupolo o rimorso di coscienza: «Mio padre. Mia madre. Non c'erano e basta. A nove anni i miei genitori m'hanno parlato d'un viaggio lunghissimo. All'estero. Ho associato quelle due parole. Il futuro era l'estero. […] Loro ci andavano. Andavano a prenderlo. Dicevano stiamo partendo per un futuro migliore. L'avrebbero trovato in quel luogo. In quell'estero che prendeva il mio posto. […] li avevo davanti. Genuflessi. Due stronzi. Le mani a tenermi. […] Mi scivolavano addosso. Mi spostavano da un'altra parte. Lontano. Portavano il gatto con loro. […] Lui non riuscirebbe a fare senza. Ne soffrirebbe diceva mia madre. […] Guardavo la mia famiglia ribaltata per terra. […] Non volevo mi lasciassero sola. Nonostante fossero sempre distratti. Nonostante non m'amassero mai abbastanza. Nonostante fossi per loro una figlia arrivata in un brutto momento. Nonostante spesso li sentissi distanti. […] Nonostante mi mancassero sempre tantissimo. Nonostante sapevo che desideravano a volte io non ci fossi. Nonostante mi trascurassero per i loro bisogni. […] nonostante tutto l'elenco dei fatti ho pensato che sarei crepata all'istante se mi avessero chiuso la porta»[813].

Quella porta però si chiude, lasciandola indietro con una zia malata di sclerosi multipla e un'assistente sociale, facendola sentire non desiderata e non amata, gettando su di lei l'ombra dell'abbandono e del rifiuto. Angelica si trova quindi fin da bambina a cercare di sopravvivere, tentando di non sentire quel nodo alla gola fatto di nostalgia e di mancanza: «Pensavo alle cose brutte quando mi mancavano moltissimo. M'impegnavo per distrarmi dalla voglia. La voglia di riaverli. Di riavere una famiglia»[814]. Quest'atto d'abbandono da parte dei genitori influenza la vita di Angelica sotto molteplici aspetti, come da un lato infatti crea un forte senso d'inadeguatezza e di scarsa autostima, dall'altro distorce anche la visione del rapporto madre-figlia, togliendo ad esso ogni significato che sia affettivo e d'intimità: «Ma poi le figlie per le madri cosa sono. Sono un attaccapanni su cui appendere le proprie menzogne. Un prolungamento della propria carne. Delle alunne a cui insegnare come genuflettersi davanti alla catastrofe dell'essere donne. Una creatura che le somiglia. Una copia su cui proiettare i bei tempi mai avuti. Un duplicato su cui proiettare le proprie sconfitte. […] un bastone per le disgrazie. La tappa per sentirsi feconde. Un passatempo

[813] *Ibid*, pagg. 73-74.
[814] *Ibid*, pag. 128.

simile al cruciverba. Qualcosa che deve essere fatto per sentire di avere una famiglia. Un ostacolo per spassarsela nella giovinezza. Una medaglia d'appuntarsi sul petto. Il contenitore in cui mettere i sogni. I sensi di colpa. Un bersaglio da colpire col sentimento. Ogni volta un pugno allo stomaco. Tutto questo col punto di domanda a concludere»[815].

Una forma da riempire

Tutto nella vita di Angelica sembra riecheggiare il vuoto e l'assenza di vita che essa sente dentro di sé: la zia paralitica, la casa in cui vive, vuota e senza luce, finanche il suo lavoro; Angelica lavora infatti in una fabbrica, «Incollavo occhi di plastica alle bambole. Gli donavo sguardi immobili […] Li sognavo quegli occhi. M'assomigliavano. Come me non vedevano niente»[816]. Quello sguardo immobile, quella opacità degli occhi delle bambole, è la stessa che Angelica trova nei suoi, in entrambi i quali vede e riconosce la rassegnazione e il non essere. In essi Angelica trova anche la sua cecità davanti al mondo, il suo vuoto interno dato dalla mancanza di una speranza per un futuro, se non proprio della mancanza del futuro stesso. Quello che Angelica ancora non sa è che anche dall'altra parte del muro, anche all'interno della società, gli occhi delle bambole saranno gli unici occhi che potranno vederla, e che ai suoi stessi occhi verrà chiesto di divenire immobili, finti e opachi come quelli delle bambole, gli occhi di Treccine bionde, incapaci di vedere, spenti e privi di ogni luce interiore. Ma Angelica per ora conosce solo il suo di vuoto, un vuoto di vita che cerca di colmare attraverso gli altri*:* «Mi scaraventavo dentro la vita degli altri. Mi fottevano tutti. Ospitavo nel mio corpo chiunque. L'ho sempre fatto. Farmi occupare dai maschi. Buttare fuori me stessa»[817], poiché Angelica solo attraverso il sesso trova il modo per alimentare e provare delle emozioni, delle sensazioni che la facciano sentire viva, che attutiscano il vuoto che sente essere il suo corpo: «Avevo gli amanti. Mi servivano per sopravvivere. Li chiamavo i catturati nelle passeggiate. Mi vestivo come una troia da catalogo […] Mi ero convinta che solo così riuscivo ad esistere. Cercavo l'esaltazione del corpo. […] l'anima foderata di carta. Ero nata solo per quello.

[815] *Ibid* pag. 64.
[816] *Ibid*., pagg. 15, 17.
[817] *Ibid*., pag. 18.

Quello che sono. Una donna da sbattere. Non sono una donna. Sono un ovetto dentro una ciotola»[818].

Diversamente dalle altre protagoniste Angelica però nel sesso non annienta se stessa, al contrario le sensazioni fisiche riescono a farla sentire viva, presentandosi come unico cibo per la sua anima affamata. Nell'esaltazione del corpo, nella sessualità e nell'essere scelta dagli uomini Angelica inconsciamente trova anche il palliativo per il suo senso di inadeguatezza, un momento in cui essa riesce a sentire qualcuno vicino, riesce ad essere vista e sentita dal resto del mondo, creando così un ponte che la collega a se stessa e all'esterno del mondo. Se però il sesso da un lato l'aiuta a sentirsi viva, dall'altro questo suo regalarsi, come un oggetto da offrire e da buttare un attimo dopo, la fa sentire sporca, senza alcun valore, abbassando ancor di più la sua autostima, spingendola sempre più verso il cercare di dimenticarsi, di cancellare se stessa, i suoi bisogni e le sue sofferenze. Questo desiderio di annullamento viene in *Revolver* affidato completamente all'alcool, sostanza nella quale Angelica, insieme a Veronica-culo-da-favola, annega se stessa e il suo male interiore[819]. L'alcool, insieme al tabacco, diviene il suo compagno fin dall'adolescenza, quando il silenzio e l'assenza della sua famiglia cominciano a farsi sentire in modo più profondo e deleterio.

Un salto nel vuoto

Il sogno di Angelica, la sua voglia di uscire dalla sua miseria e di cominciare a vivere è troppo forte per poter essere annullato nell'alcool, «Poi una notte l'ho fatto. Pensarmi. Dire ora basta. Io devo andarmene, […]. Vattene adesso. Prova a risorgere. Dai che puoi farcela. Sei così immensa»[820]. Da questo momento in poi Angelica cerca e scruta con impazienza il momento adatto, *l'input* per dare il via al cambiamento della propria vita, quel qualcosa capace di darle il coraggio di lasciarsi tutto e tutti alle spalle e di entrare in un mondo nuovo. Quando finalmente incontra Gianmaria il suo sogno sembra realizzarsi, sembra riuscire finalmente ad uscire dall'ombra ed entrare nella società, quella accettata, quella per bene, quella della luce del giorno; egli infatti proviene da quel mondo

[818] *Ibid*., pagg. 14, 19.
[819] Cfr Santacroce I., *Revolver*, op. cit. pag. 23.
[820] *Ibid*., pag. 14

ed è la chiave per Angelica per dare a se stessa una seconda *chance* di vita: da e con lui cerca e trova l'appiglio, la mano a cui aggrapparsi e da cui farsi accompagnare dall'altra parte. Con Gianmaria si instaura da subito un rapporto particolare, non basato sull'amore, ma sulla gratitudine per quell'atto di affetto e di considerazione, il primo ricevuto nella sua esistenza: «Se ne stava distinto in disparte. […] Lo sguardo un po' dolce annebbiato dalla timidezza. Un attaccapanni su cui appendeva se stesso. […] lui m'ha tirato su il corpo. […] L'ha fatto con grazia. Quasi fossi di cristallo che un niente può rompere. […] E in quel momento ho capito che c'era dell'altro per una donna. […] e ho pensato che era quello il mio sogno grandissimo. Stavo stretta nelle sue braccia. Un angelo a sollevare la derelitta. Io sul suo petto. […] e anche se quell'uomo non mi piaceva mi piaceva moltissimo. E anche se non l'ho mai amato l'ho amato in maniera intensissima»[821].

Accanto a lui Angelica sente la paura svanire, sente di non doversi più difendere dalla vita, «Non dovevo avere più paura di niente. Andavo a salvarmi»[822]. Tutto acquista i colori e gli odori finalmente del sogno che ha sempre desiderato: una casa, una famiglia, essere parte di una società e di un mondo che finora aveva solamente spiato dalle finestre e novella al gioco, Angelica ce la mette tutta per dimostrare a Gianmaria e a se stessa di avere tutte le carte in regola, di essere degna del privilegio ottenuto: si trasforma così in una perfetta casalinga, imitando nei gesti quello che ha imparato dai film e dalle pubblicità[823]. Finalmente tutto sembra acquisire un senso e uno scopo, ognuno e ogni cosa assume il proprio ruolo recitandolo con dovizia di particolari. Come lei anche Gianmaria, fedele al suo ruolo di eroe, la fa sentire la protagonista di uno di quei film d'amore del grande schermo, e Angelica vive l'inizio della sua nuova vita sentendosi l'eroina di un film ancora da scrivere: «Ti prego rimani con me questa notte. Colpo di scena. La platea in silenzio. Fumi bassi sul palco. Un applauso»[824], e lei osa sperare e pregare che il miracolo accada, e che lui la tenga con sé: «Non mi abbandonare gli ho detto. […] diventerai la mia donna. Incredibile. Luci della ribalta. M'ha sussurrato la frase magica. Una soap opera. Credo d'averti cercata da sempre»[825].

Il linguaggio utilizzato per descrivere questi momenti richiama e fa riferimento al grande schermo e alla finzione cinematografica con un duplice intento: mentre infatti da un lato questo ricalca

[821] *Ibid*., pag. 24.
[822] *Ibid*., pag. 26.
[823] Cfr ad esempio Santacroce, *Revolver*, op. cit. pag. 30.
[824] *Ibid*., pag. 7
[825] *Ibid*., pag. 8

l'idea di Angelica della vita come un grande film d'amore, sottolineando quindi la presa del potere dell'iper-reale sull'immaginario degli individui, dall'altro lato lascia trapelare la falsità della scena, della finzione che è la società contemporanea, la quale vive ad imitazione del cinema piuttosto che il contrario.

L'incantesimo interrotto

La magia di Gianmaria e della sua casa però comincia presto a svanire e gli occhi, una volta abituati alle luci della ribalta, cominciano a notare le imperfezioni, la realtà che si cela dietro il trucco della rappresentazione sociale. Gianmaria stesso inizia a perdere il suo lustro, e la novità della vita con lui lascia il posto ad uno scenario di vuota routine, che nulla ha più dell'invitante aspetto che aveva guardandola dal di fuori: «Del principe azzurro che credevo dopo appena un mese era rimasto qualche accenno. Dopo due nessuna traccia. Dopo tre non era più un uomo ma una pianta»[826].

Gianmaria, lontano dall'essere l'eroe che Angelica si aspetta, è in realtà un uomo vuoto, completamente mercificato, uno di quegli individui interamente irretiti dalle televendite e dalla *routine* costruita intorno a queste; caduta la scintillante corazza, Gianmaria non si mostra in grado di poter offrire nulla ad Angelica, né comprensione, né amore, per lui Angelica diviene infatti qualcosa di scontato, una parte del mobilio, un qualcosa che entra nella sua vita come tutto il resto, come un oggetto che dopo un po' perde il suo fascino e viene relegato ad uso decorativo o utilitario, portando Angelica a chiedersi se in realtà egli «forse cercava una domestica», oppure il dettaglio femminile e coniugale che mancava nel quadro della sua vita "perfetta" così come disegnato per lui dalla madre.

Quest'ultima si presenta nel testo come l'antitesi della madre di Angelica, onnipresente nella vita del figlio, ma deleteria allo stesso modo, la suocera di Angelica infatti, con la sua presenza, oscura e soffoca completamente la personalità del figlio, sovrapponendosi ad esso: «Di lui tutto aveva deciso la partoriente […] Gianmaria somigliava fisicamente a quella donna. Identica forma. Se l'era disegnata addosso. Ne aveva disegnato i contorni appoggiandolo contro se stessa»[827]. Ciò comporta che Gianmaria, offuscato dalla società quanto dalla madre, diventi un guscio vuoto, incapace di pensare da solo e di amare, perso dietro la tv e il ruolo da ricoprire. Questo senso del

[826] *Ibid*., pag. 36.
[827] *Ibid*., pag. 31.

dovere sociale, inteso come dovere nel rispettare le regole e gli *standard*, fanno sì che egli diventi monotono, uguale a se stesso e intrappolato in una consuetudine che lo porta a fare tutti i giorni le stesse cose, andare ogni domenica nello stesso ristorante ed ordinare ogni volta le stesse cose[828], mostrando al mondo una vita perfetta, ma in realtà ormai priva di qualsiasi significato.

Nonostante tutto però Angelica per paura di tornare nell'abisso oscuro e lontano dalle luci del giorno e dalla società, preferisce allora "barare", provandoci fino in fondo, cercando di non arrendersi alla realtà della sua disfatta, al crollo del suo sogno, fino al punto da cercare di convincersi di essere felice, riempiendosi il cuore della «*voglia di sentirsi contenta*»[829], sperando che basti. Pur di non arrendersi Angelica tenta anche di seguire le orme e gli insegnamenti della suocera, nella quale, invece di trovare una seconda madre, trova un ostacolo e un nemico, essa infatti mostra verso Angelica non un volto materno, quanto una sfida come donna, non riuscendo ad accettare la sua presenza accanto al figlio e non riconoscendo Angelica come donna degna della loro famiglia, interrogandola costantemente sulle sue capacità, cercando di dimostrarle la sua inferiorità. Fin dal momento in cui Gianmaria l'ha «esibita alla sua mamma», questa guarda ad Angelica con diffidenza, col punto di domanda, facendo di tutto per farla sentire come una scelta sbagliata, spingendo la protagonsita a dare prova di sé, che «mi faceva sentire un'intrusa incompetente. […] Dovevo convincere tutti. Provare la mia innocenza. La mia competenza tra le pareti domestiche. Dovevo apprendere comportamenti da brava ragazza»[830]. Ma il compito si presenta più difficile del previsto e la via è resa ancora più ardua dal continuo giudizio della suocera, la quale cerca e riesce a metterla in un angolo, a vanificare ogni suo sforzo attraverso i suoi implacabili occhi.

All'interno del testo si scopre così una seconda chiave di lettura critica nei confronti della società contemporanea: l'adeguatezza - nel caso della suocera - o inadeguatezza - come per Angelica - nei confronti della società sembra essere infatti misurata sulle proprie doti come casalinga, pronta e capace a prendersi cura della casa quanto del marito: cucinare, pulire ed essere bella sembrano essere le uniche tre regole da seguire e le tre funzioni primarie richieste alle donne della società contemporanea, mostrando una ristrettezza di vedute e una resistenza dei ruoli prestabiliti legati alla vecchia tradizione patriarcale. Nonostante le lotte e l'avanzamento sociale, la donna viene ancora vista, o almeno così viene percepito dalla Santacroce, ancora principalmente come

[828] Cfr ad esempio Santacroce I., *Revolver*, op. cit. pag. 31.
[829] *Ibid*., pag. 40, corsivo mio.
[830] *Ibid*., pagg. 34-35.

casalinga: malgrado le differenze, nessuna delle donne presenti nel romanzo esce fuori da questo *clichè*, il quale sembra applicarsi non solo alle donne di vecchia generazione – come possono essere quelle di età consona alla suocera -, ma anche alle donne più giovani, fino alla generazione di Angelica stessa. Di questo abbiamo due indizi: il primo lo si ritrova in Angelica stessa, quando per dimostrare a Gianmaria di non essere da meno delle altre donne, si preoccupa soprattutto di mostrarsi una perfetta casalinga; il secondo indizio lo si trova invece nelle brevi e fugaci rappresentazioni delle altre donne della sua età, come ad esempio la moglie del vicino di casa, anch'essa ridotta a parlare solamente dei prodotti e costi. La Santacroce si pone così in rapporto dialettico e contrapposto alla visione di Palanhiuk, asserendo come l'idea della donna sia ancora legata ai vecchi ruoli patriarcali, mostrando dunque un retaggio culturale che, nonostante le lotte e rivendicazioni femminili, viene mantenuto vivo dalla società stessa, sottolineato, in modo non del tutto subliminale, in molta della pubblicità televisiva, in cui la donna viene, nonostante abbia una carriera, comunque vista e riconosciuta come colei che porta sulle proprie spalle la cura della famiglia e della casa. Accanto dunque alla caduta della famiglia patriarcale rimane l'idea dei ruoli familiari legati al passato, i quali però si uniscono alla mercificazione e all'estrema individualizzazione della società, creando un corto circuito nel processo di individuazione dell'identità personale, diviso tra due obiettivi diametralmente opposti tra loro, contribuendo così all'accentuazione della schizofrenia jamesoniana.

Da sola in due

In tutte le opere della Santacroce si trova un elemento che è sempre presente nelle vite delle protagoniste come un aiuto e un appiglio nei momenti di maggiore sofferenza, ovvero l'amicizia. Come Demon e Davi, anche Angelica e Veronica condividono il sogno di poter andare via, di crearsi un'altra vita e in un altro mondo: «Spiavamo la vita degli altri. le coppie che s'abbracciavano. I bambini in braccio alle mamme. I baci della buonanotte. Cercavamo dolcezza. Cose belle tra montagne di lotta»[831]. Ma cosa accade nel momento in cui Angelica decide di provarci veramente a raccogliere quel sogno? In questo testo, in cui vengono a galla le verità e le risposte alle domande rimaste in sospeso negli altri testi, anche il concetto di amicizia viene messo alla prova. Ma l'amicizia esiste davvero? In un mondo così intrinsecamente individualista è possibile ancora

[831] *Ibid*., pag. 20.

trovare delle amicizie? O si è ormai condannati alla solitudine? La risposta, sebbene sembri semplice, in questo caso non lo è. Angelica infatti, come negli altri casi, si trova a riporre tutta la sua amicizia - e la speranza di avere qualcuno con cui potersi confidare - in Veronica, ma l'amicizia non riesce a sopravvivere il passaggio "dall'altra parte": nel momento in cui Angelica entra nella società, l'amicizia sembra spezzarsi, perdere le proprie fondamenta; questo perché essa si basa sulla reciproca comprensione, sullo specchiarsi nelle simili sofferenze, e quando Angelica cambia casa e quartiere, Angelica e Veronica sembrano non riuscire più a comunicare. Questo distacco e questa distanza mentale ed emotiva cominciano a farsi sentire nel momento in cui Angelica smette di cercare Veronica, e soprattutto comincia a mentirle, cercando di non farle capire il suo fallimento e la sua sofferenza. Questo tentare di nascondersi all'altra, questo non voler far vedere la verità racchiude tutta l'essenza della distruzione dei rapporti intimi tra le persone: nel momento in cui entrambe le ragazze si trincerano dietro l'immagine, dietro un'apparenza irreale, non fanno altro che riproporre in piccolo la stessa messa in scena sociale del grande spettacolo, distruggendo anche questo rapporto come, in grande scala, ogni altro rapporto interpersonale tra gli individui.

I frantumi di un sogno

Per Angelica però la luce, se entra finalmente dalle finestre della sua casa, dall'altra sembra uscire dalla sua vita e dalla sua anima e quello che sembrava un sogno e una realizzazione si svela pian piano essere una prigione, che la incatena senza respiro e senza tregua da tutti i lati: «Volevo provare ad andarmene. Volevo provare ad esistere, cercavo un'esistenza migliore. Diversa. Coi fiocchi. I merletti. Ho trovato la stessa identica stronza battaglia. Da potente bomba atomica. Da corazza sopra il petto. Da guerriera lancia frecce. Da suicidio»[832].

Angelica davanti a questo si sente sempre più incapace a vivere e sopravvivere, ad adattarsi, e si rende conto che in nessun luogo, in nessuna delle due prospettive essa può essere veramente libera, che anche questo mondo, da lontano così scintillante e libero, in realtà nasconde le sue catene, alle quali alla fine non si può sfuggire: «Ho già il destino col guinzaglio. Il collare intorno al collo. Sono il cagnolino della sorte»[833], la quale questa volta prende le forme della società

[832] *Ibid*., pag. 15.
[833] *Ibid*., pag. 56.

perbenista, quella di Gianmaria e la suocera, «quel perbenismo da carciofini sott'olio. Quel teatrino da piazza. Quelle continue menzogne»[834] che nascondono la verità dietro un velo scintillante.

La forza di questa scoperta, unita allo sforzo di svuotarsi, di annullare l'anima e arrendersi al nulla pur di appartenere alla società perbene, portano Angelica in una spirale sempre più profonda di disagio mentale, fino alla malattia vera e propria, mentale e fisica. Essa comincia infatti a soffrire di allergie ai prodotti per le pulizie, facendo sì che la malattia assuma i contorni metaforici del rifiuto fisico che inizia a provare per le restrizioni sentite come persona e come donna nello stretto ruolo di casalinga, divenendo nello stesso tempo anche il primo sintomo del suo rigetto per quell'ambiente ostile e riduttivo della sua libertà di essere: «Lentamente l'avvertivo quanto stavo rifiutando quell'ambiente»[835].

Scusi, dov'è l'uscita?

Comincia così a cercare delle vie di fuga, come ad esempio quelle che lei chiama le sedute tabagiste con la sua vicina: come quando era piccola, Angelica si rifugia nelle sigarette fumate una dietro l'altra, la sua piccola e prima forma di ribellione, e a questa ritorna, sedendosi nella casa della vicina per ore a fumare sigarette senza fine. Il momento di rottura, di vera perdita di equilibrio Angelica l'ha, paradossalmente, proprio alla morte della zia tanto odiata, simbolo della sua vita precedente, oscura e senza scampo. Ma è proprio la perdita di questa che significa per Angelica la perdita dell'ultimo legame che essa aveva con il suo passato, con colei che era e con la sua identità: ora Angelica è veramente sola, senza più alcun legame con nulla e con nessuno, senza più una forma tangibile del proprio passato. Davanti alla morte della zia, al trauma della sua perdita e contemporaneamente alla realizzazione di quanto in realtà non sia riuscita a liberarsi, Angelica sente forte un moto di rabbia e di ribellione verso lo *status quo*, e come allora si era ribellata contro la sua vita, vuota e priva di significato, ora si ribella a questa specie di prigione dorata, dove ormai nulla più sembra scintillare. La goccia che fa traboccare il famoso vaso sembra essere proprio l'indifferenza che Gianmaria e sua madre dimostrano davanti alla perdita di Angelica: dopo il viaggio in macchina fino al funerale, con tanto di panini e la finta mestizia, nel viaggio di ritorno i due già smettono le maschere di condoglianze, mostrando come «si tornava a

[834] *Ibid*., pag. 65.
[835] *Ibid*., pag. 46.

rivivere, a far finta di farlo. Una farsa continua. Fanculo mille volte e poi il seguito. Un torrente di vaffanculo schiumosi. Ribelli»[836], rivolti contro Gianmaria e quella vita in invisibili ma poderose catene che questi significano. Davanti all'impossibilità di sfuggire alla vita '*normale'* il desiderio di Angelica di riuscire a sparire diviene sempre più grande, sempre più forte, trasformandosi in sintomi e disturbi emotivo-psicologici. Comincia tutto con una crisi di nervi che la porta a restare in cucina per tre giorni, a cucinare senza sosta, e senza un apparente motivo, mele cotte: «Lo desideravo con tutta me stessa. Diventare una mela con i semi nel centro. Farmi sbranare dai denti. […] scivolare nel buso. In una gola a cilindro. Cadere dentro lo stomaco. Rientrare nel centro. Nel liquido amniotico. Nel caldo. Nel limbo. Restare nel buio»[837].

In questo desiderio della giovane protagonista si trova tutta l'insicurezza, tutta la solitudine e la tristezza dell'abbandono dei genitori, rinnovato ora nella morte della zia, enfatizzato dall'impossibilità per Angelica di trovare un senso di appartenenza o di conforto in Gianmaria, e tantomeno nella suocera, ingrandendo a dismisura il suo dolore, e la sua solitudine, portandola verso crisi di panico sempre più frequenti. Ovviamente nella vita perfetta di Gianmaria non c'è posto per crisi di panico, o per disturbi psicologici o dell'ansia, e di conseguenza comincia a non esserci più spazio nemmeno per Angelica: «s'era verificato questo cortocircuito a condannarmi»[838], a rovinare la facciata della famiglia da volantino pubblicitario, scompigliando la scena e sconvolgendo i personaggi: si era sposato una ragazza dopotutto apposto, e «s'è trovato d'improvviso quell'estranea»[839] da curare, da scambiare di nuovo con la sua innocua Angelica.

Diagnosi e sentenza

La malattia di Angelica diviene così ufficializzata, ma attraverso gli occhi e le lenti di chi è già all'interno: il dottore applica regole conformi a quello che viene richiesto dalla società, trovando in lei un qualcosa che non va, e anche se non riesce a definirlo chiaramente, la definisce '*strana'*, sente che Angelica non è conformata, in lei c'è qualcosa di diverso. Questa diversità però, esattamente come accadde a Zeno, viene vista come sintomo di una malattia, di un qualcosa che

[836] *Ibid*., pag. 51.
[837] *Ibid*., pag. 52.
[838] *Ibid*., pag. 54.
[839] *Ibid*., pag. 54.

non va; ecco dunque Angelica parente stretta di Cosini, etichettata da una società che non è in grado di vedere la propria malattia. La protagonista però, rispetto al suo antenato d'inizio secolo, vive i suoi sintomi in maniera molto più forte e davanti al dottore si rifiuta di parlare, convinta che le possano essere prescritti elettroshock o simili, come accadeva settant'anni fa per problemi simili ai suoi[840]. Quello che però Angelica accetta volentieri sono gli psicofarmaci che prontamente il dottore prescrive, accettata droga per qualsiasi problema o disturbo d'ansia, che viene a ricoprire un ruolo centrale nella vita di Angelica, per essa infatti le pillole divengono un'abitudine, un qualcosa che entra a far parte stabilmente della sua vita esattamente come l'alcool, aiutandola a dimenticarsi.

Se i problemi di Angelica portano scompiglio nella vita di Gianmaria, ancor più vengono visti con insofferenza dalla suocera, la quale «m'osservava con una specie di disgusto. Come si guarda un fallimento»[841] da tenere lontano dagli occhi della gente e dalla scena sociale, troppo lontana dalla normalità per poter essere mostrata alla gente. Ecco allora che cercano di tenerla in casa, imbarazzati dal suo comportamento, da quello che potrebbe dire o fare. Angelica infatti, forte della sua diagnosi, si lascia andare a tutta la sua sofferenza, a tutto il suo malessere e a tutta la sua insofferenza per la finzione sociale che cercano di imporre sulla sua volontà, non riuscendo a comprendere come sia proprio la coercizione la causa scatenante di tutta l'ansia della protagonista. Si veda ad esempio come la suocera continui a spingerla a riprendere a cucinare per Gianmaria, insistendo affinché Angelica prepari un bel minestrone fresco. Dietro queste pagine, sotto riferimenti che sembrano casuali, torna così la critica della scrittrice verso la società contemporanea, che trova una palese espressione non solo nelle parole di Angelica, ma soprattutto nel comportamento della suocera, nella quale si nota completa incapacità di comprensione e di approfondimento psicologico: per lei esiste solamente ciò per cui è stata programmata, e seguire il copione senza uscire dai ranghi sembra essere l'unica soluzione per lei per ritrovare calma ed equilibrio. In questo modo la suocera si presenta molto simile a quei personaggi distopici di Orwell o Huxley completamente soggiogati e indottrinati dalla società, aspetto questo che viene sottolineato in modo molto indiretto anche dai continui riferimenti della

[840] In questo specifico elemento si potrebbe ritrovare, oltre che ad una sintomatologia dei disturbi di Angelica, un riferimento letterario all'opera di Susanna Keyser, *Girl Interrupted*, nella quale, attraverso il racconto autobiografico del proprio internamento, viene portata avanti una fortissima critica sociale verso le donne e le disparità di giudizio allora esistenti, le quali portarono Susanna, come molte altre ragazze, all'interno di istituzioni per motivi comportamenti ritenuti del tutto normali per i ragazzi. Confronta in particolar modo con le ultime pagine del testo della Keysen.

[841] Santacroce, *Revolver*, op. cit. pag. 55.

suocera ai minestroni, emblema della casalinga e dell'immagine che la suocera ha della donna e della famiglia. Quello del minestrone è un simbolo che la Santacroce non sceglie a caso, esso viene utilizzato infatti dai mezzi di comunicazione di massa come ulteriore conferma del modello, si vedano ad esempio le pubblicità dei vari minestroni: in tutti si ha una famiglia felice, in armonia, senza problematiche e con tutti i genitori al proprio posto, chi in ufficio e chi a casa. Angelica tenta inizialmente di adeguarsi a tale immagine, la stessa su cui la suocera ha costruito se stessa, distaccandosi da chi compra i surgelati, sentendosi 'vera' e fresca come il proprio minestrone, senza però riuscire a vedere la corda che la tiene attaccata alla famiglia del minestrone della Valle degli Orti.

L'angoscia per la coercizione della quale Angelica si sente vittima assume sempre più i contorni di una vera e propria malattia, con sintomi che riportano ai disturbi sempre legati all'ansia, nel testo Angelica, in una spirale verso il basso, oltre alla perdita talvolta del senso di realtà, comincia pina piano ad avere cambiamenti repentini di umore che la portano ad un susseguirsi di sentimenti contrastanti fra loro, i quali seguono il ritmo frammentato di suoi pensieri[842], che le rammentano costantemente il fallimento del suo sogno, memento costante che alla sofferenza e alla prigionia non c'è scampo.

Uno specchio animale

Come nei testi precedenti, anche qui la protagonista è accompagnata da un animale che simboleggia il tema centrale dell'opera, e dove in *Luminal* abbiamo trovato un pipistrello, animale tipico della notte, e come tale spesso guardato con disgusto senza nemmeno averlo mai osservarlo, così in *Revolver* Angelica si accompagna ad una piccola scimmia: un giorno, uscita dallo studio dello psichiatra, Angelica passa davanti a un negozio di animali e vede in vetrina, dietro un vetro che diviene quasi uno specchio, questa piccola scimmia, impulsivamente entra e la prende, o, come dice Angelica stessa, la salva, salvando allo stesso tempo se stessa: «Io stavo in mezzo a quelle scimmie. Nella giungla delle imprigionate senza mamma, l'accarezzavo la più piccola. Mi sembrava mi volesse. Mi sembrava mi dicesse adesso prendimi. Mi sembrava me da piccola quando volevo essere stretta tra le braccia. Non aveva paura la toccassi. Nello specchio ero riflessa. Tra le scimmie salticchianti. […] le avrei salvate tutte. […] Io che non ho mai salvato

[842]Cfr ad esempio *Ibid*., pagg. 143-144.

nessuno. Io che io sempre cercato salvezza, io l'ho fatto. Portarla fuori dal negozio. In quel momento ho salvato la zia. Veronica-culo-da-favola. Me stessa. L'avrei chiamata Souvenir. Il souvenir della mia angoscia»[843].

Con il parallelo tra Angelica e la scimmia, la Santacroce ribadisce ancora una volta la sua critica alla massificazione, alla creazione di quelli che già Tyler ha chiamato le *space monkeys*, esemplificate in questo caso da Angelica e soprattutto di Souvenir, il cui salvataggio da dietro una vetrina diviene il salvataggio non solo di se stessa, della zia o di Veronica, tutte appartenenti allo stesso mondo di emarginazione e di squallore, ma anche di Gianmaria e della suocera, unendo tutti gli individui sotto la stessa coercizione, sia essa declinata come emarginazione o la perfetta pantomima dall'altra.

Prova numero due

Consapevole di questo circolo vizioso, e forte della ormai etichetta-condanna di donna malata datale dallo psichiatra, Angelica dà voce a tutta la sua sofferenza, chiedendo aiuto e mostrando le radici del proprio malessere con sintomatologie altamente metaforiche. Si veda ad esempio la sua performance nella scuola di danza. In questo episodio si ritrova la Angelica bambina e il desiderio egocentrico tipico dell'età infantile, la scuola di danza rappresenta infatti nell'immaginario della giovane protagonista tutto quello che essa non ha avuto: l'attenzione e la cura da parte della madre, l'approvazione per la sua bravura e l'essere positivamente al centro dell'attenzione di una platea plaudente. Questo scenario, così come dipinto nella mente della giovane, si contrappone allo scenario reale della sua infanzia, privo della figura materna, e quindi dell'approvazione e di tutto ciò che ne consegue, al quale si aggiunge la mancata attenzione da parte della zia così come dell'assistente sociale che ad essa presta cure. Nel momento in cui adulta Angelica si presenta alla scuola di danza con la sua personale danza epilettica, nella quale scatena e lascia uscire allo scoperto tutti i sentimenti e le emozioni che essa sente concentrandoli in movimenti che proprio per la forza del sentimento divengono estenuanti ed estremizzati, essa cerca l'attenzione indiscussa, riscatto per la sua infanzia passata nella completa indifferenza. IN quel momento, attraverso la sua danza, Angelica compie anche un altro passo verso l'Altro, aprendosi ad esso e mostrandoglisi in tutta la sua nudità emotiva, attraverso un ballo che essa sente maestoso e

[843] *Ibid*., pag. 57.

bellissimo proprio perché vero e sentito. In questo momento la realtà di Angelica si sdoppia: nella sua mente le persone riescono finalmente a vederla, a capire il senso della sua danza, e il suo diviene un gran trionfo, quel momento di plauso e d'apprezzamento che non è mai riuscita ad ottenere finalmente la circonda e la avvolge[844]; nella realtà esterna invece questa sua visione non è condivisa dal resto delle madri e dalle persone presenti nella scuola di danza: chiuse nel loro mondo e nel loro modo di vedere, Angelica appare loro come una donna pazza, un pericolo per le bambine e per la società intera.

Ritenta, sarai più fortunato

Il desiderio di tornare indietro che abbiamo trovato nell'episodio delle mele, così come nella scuola di danza, si esplica in tutta la sua profondità e in tutta la sua forza nel momento in cui Angelica incontra Matteo, «il ragazzino bellissimo con in mano la palla. […] m'è sembrato un raggio di sole che asciuga la pioggia. […] bellezza. Freschezza. […] Purezza. […] Temevo scappasse. Capisse. Sentisse quanto avevo bisogno di un dettaglio di vita decente. […] La voglia. La vita. La corsa. Lo slancio. Entusiasmo vittoria. Lo sguardo. Sorriso. Pienezza. Spensieratezza. […] Di tutto. Io niente»[845]. In lui e con lui Angelica cerca la sua innocenza perduta, l'infanzia che non ha mai avuto e l'accettazione. Questo ragazzino undicenne rappresenta e porta con sé l'essenza di una vita semplice, di un animo pulito e della speranza per un futuro; in altre parole egli rappresenta tutto quello che Angelica non ha mai avuto, o che ha perduto ancor prima di riuscire ad averlo. Attraverso di lui Angelica cerca la redenzione, cerca di pulire la sua anima, e affinché ciò accada Angelica sente che deve farsi accettare e piacere da questi: lui è il giudice finale che potrà salvarla o condannarla in eterno, con davanti a lei la speranza del bambino, dietro «l'annientamento». Ecco allora Angelica cercare di tornare bambina, tornare a quei giochi e a quei comportamenti che le sono stati tolti e proibiti, come giocare a palla con lui, e nel momento in cui Matteo le tira la palla Angelica si sente improvvisamente viva, con «davanti qualcosa di straordinario. Me stessa»[846] prima di perdersi, un bagliore della bambina che era e che è morta troppo presto.

[844] Cfr Santacroce I., *Revolver*, op. cit. pag. 107.
[845] Santacroce I., *Revolver*, op. cit. pag. 69.
[846] *Ibid*., pag. 70.

Matteo diviene così la chiave per poter rivivere quel passato e cambiarlo, e Angelica non si può permettere errori né tantomeno un attimo da perdere. Quella di Matteo diventa però presto un'ossessione, calamita e centro di tutta la sua attenzione e di tutta la sua giornata, ogni momento viene vissuto in funzione del vincere l'approvazione di Matteo e a questo fine non solo Angelica cambia i suoi atteggiamenti, ma anche i suoi modi di pensare e di sentire, sovrapponendo bisogni e sentimenti di una trentenne con quelli di una bambina, aumentando così il suo disagio e la sua mancanza di controllo: «I conflitti. Da sola non riuscivo a contenerli. Mi dicevo adesso smettila. Sei grande. Sei impazzita lo capisci. Smettila. Sei impazzita. Sei grande»[847]. Ma le parole servono e significano poco quando dietro c'è una solitudine e un malessere grande come quello di Angelica, un malessere talmente grande da prendere il sopravvento, da divenire un desiderio di essere e di unirsi a lui talmente grande da portarla a fermarlo sulle scale e baciarlo con forza: «Ti desidero così tanto da non volermi. Voglio essere te. Solo te. Voglio prenderti il posto. […] Dammi un po' delle tue labbra. … Dai bacia questo ranocchio. Trasformami, fammi entrare. Stare dentro»[848], dentro di lui nel senso di dentro la sua vita, dentro la sua anima in modo da potersi fondere con esso e abbandonare se stessa per sempre, in cambio di un'anima nuova. Matteo fin da subito per Angelica è stato questo: «Il riscatto. Riprendermi quello che m'avevano tolto senza che me ne accorgessi. […] Io avrei voluto essere lui. Prendergli il posto»[849]. Ma ovviamente questo non è possibile, e davanti ad un nuovo fallimento Angelica reagisce con cattiveria contro se stessa, mascherandola da affronto al mondo esterno: «Altro che corse nei prati … Io ero nata per altro»[850], ovvero per notti brave di alcool e sesso con sconosciuti, per le ore notturne, per l'indicibile che si nasconde in esse. Sull'onda di questo pensiero Angelica esce furtivamente di casa e va in discoteca, dove torna ad essere la ragazza facile, da usare per del sesso veloce in macchina e di cui scordarsi il giorno dopo; ma per Angelica questo ritorno alla sua vecchia vita ha un duplice e opposto sapore: dolce nel vedersi e sentirsi finalmente, almeno per una volta, anche se per i motivi sbagliati, al centro dell'attenzione, voluta, invidiata dalle altre donne, regina di una momento solamente suo; amaro, nel rendersi conto di essersi persa di nuovo, di aver scelto per ripicca di tornare indietro, di essersi di nuovo abbandonata alla sua necessità di essere amata lasciando che altri usino il suo corpo e il suo bisogno. Per punirsi quella notte Angelica, una volta

[847] *Ibid*., pag. 72.
[848] *Ibid*., pag. 173.
[849] *Ibid*., pag. 123.
[850] *Ibid*., pag. 131.

tornata a casa, comincia a bere del detersivo, per eliminare quel senso di sporco che sente oscurare la sua anima.

L'arresa

Questo episodio apre in Angelica la porta dell'accettazione dell'impossibilità per lei di riuscire ad adeguarsi alla finzione della vita sul palcoscenico, dell'impossibilità di rinunciare a se stessa fino in fondo; unica via d'uscita diviene allora quella di farsi cacciare via, mostrando al mondo quello che esso non vuole vedere, scompaginando gli schemi, alterando ruoli e comportamenti: una sera, sulla strada verso il solito ristorante, Angelica fa fermare la macchina, fa salire a bordo degli autostoppisti e ha rapporti sessuali con uno di essi davanti agli occhi sgranati di Gianmaria. Questo atto, questa degradazione dell'Io che Angelica mette in scena davanti al marito se da un lato mostra l'indomabilità dell'indole di Angelica, dall'altro riporta a un diverso tipo di degradazione: agli occhi della giovane protagonista alla fine non esiste infatti molta differenza tra la prostituzione fisica verso gli sconosciuti e quella morale di Gianmaria e del resto della società perbene, e tra i due alla fine Angelica preferisce il regalare il suo corpo agli altri, perché benché moralmente sbagliato, quest'atto lascia in lei intatto il suo essere e il suo sentire: questi uomini chiedono solamente il suo corpo, mentre la società si spinge oltre e pretende soprattutto la sua anima.

Alla fine del suo viaggio nella società Angelica, nel fare i conti con la realtà, si rende conto che il sogno che ha coltivato per anni non è altro che una chimera sognata, un'immagine finta, da rivista satinata, la quale non mostra la morte emotiva che si nasconde dietro la pagina. Per Angelica non c'è dunque nessuna speranza di riuscire a trovare la propria libertà, e tantomeno possibile è riuscire a cambiare, a gettare via se stessi dopo aver cercato per tanto tempo di salvarsi, di rivivere ricominciando da zero, anzi, da Matteo: «La trentenne devastata dalla voglia di rifarcela, di rivivere i suoi anni. Quelli ingenui e tenerezza. Alla fragola e pistacchio. Mai assaggiati. Mai donati. Mai vissuti. Mai mangiati. Almeno uno. Solo messo. Almeno un angolo. Un centimetro. L'essenza. Almeno quello. L'accenno di uno scarto. […] masticato. Rovinato. Fatto a pezzi»[851]. Questa era stata la sua vera richiesta a Matteo, «dai insegnami a ritornare dove ho perso. Dai insegnami a ripulire da questo grasso sporco la mia mente. A fanculo questo cazzo di schifezza. Siete in quell'inizio mai assaggiato. Non sapete nulla della fine che conosco. Del mio letto con la tenda.

[851] *Ibid*., pag. 173.

Della zia sempre viva e moribonda. […] Delle notti soffocanti. Dell'abbandono del mio papà. Della mia mamma. Dell'essere sola tra la folla. Dell'essere folla dentro il corpo. […] In questo non amore per chiunque perché ho disimparato a illudermi. […] Perché non mi desidero per niente e avrei voluto essere te stesso e perdermi del tutto. Dimmi adesso cosa faccio. Dimmi adesso quale alternativa disarmante può allettarmi. Quale sentimento può far nascere quella cosa rossa che ora batte solo per spavento. Di sapermi già alla fine. Di sapere che l'inizio mi è stato sottratto senza grazia da una dirompente consapevolezza»[852]. Ma Matteo non ha potuto aiutarla, i loro mondi sono troppo diversi: «Sono dall'altra parte diversissima. Due estremità che non si lasciano. E lo so che non riuscirò a dimenticarti perché nasco dal tuo opposto. Una condanna. Sei la rappresentazione della mia mancanza»[853]. Inutile dunque tentare ancora, meglio gettare dignitosamente la spugna e ritornare da dove si è venuti, cercando di sopravvivere, arrendendosi all'evidenza che «questa vita è un revolver che ti devasta la faccia»[854], rimanendo in un angolo dietro le quinte: «Posso solo guardarti mentre vivi la mia vita e stare ferma. Solo questo»[855], mentre pian piano le luci dei riflettori si spostano, riportando Angelica e le sue lacrime nel buio del retroscena.

[852] *Ibid*., pagg. 174-175.
[853] *Ibid*., pag. 175
[854] *Ibid*., pag. 121.
[855] *Ibid*., pagg.174-175.

2010, *IMPERIAL BEDROOM*, BRET EASTON ELLIS

Nel 2010, dopo molte domande, risposte, evoluzioni, involuzioni e declinazioni dei cambiamenti avvenuti nell'individuo e nella società negli ultimi vent'anni[856], Ellis chiude il cerchio con *Imperial bedroom*, testo che in qualche modo tira le somme riportando sulla scena un Clay cresciuto, ma non essenzialmente diverso, in una Los Angeles contemporanea, guardando e sovrapponendo un passato e un presente che fin troppo hanno da spartire. Nel guardare a se stesso e coloro che lo circondano, Clay si rende conto dell'involucro vuoto, plastificato e bloccato in un perenne passato-presente in cui si è trasformato il mondo che ha lasciato vent'anni prima e con lui tutti i vari personaggi, egli incluso. Di *Less than zero* Ellis però non riprende solamente i personaggi e il contesto: riaprendo un discorso iniziato vent'anni prima con il precedente romanzo, lo scrittore usa periodi lunghissimi con poca punteggiatura ad evidenziare i momenti più confusionari del testo, descrizioni topografiche e ambientali molto dettagliate anche degli interni di locali e case, cosi come di persone e oggettistica, descrizioni che sebbene minuziose non raggiungono il limite dell'ossessione così come trovato in *American Psycho*.

Tu Ieri, Io Oggi E Lui Da Sempre

Che i personaggi di Ellis creino un filo di continuità tra i vari romanzi non è una novità, in questo testo si aggiunge però un qualcosa di diverso, un nuovo sincretismo che introduce un livello metaletterario che lega i testi con lo scrittore e parte della sua vita; come nota anche Engley «In an unexpected narrative twist, Ellis has the characters in Imperial Bedrooms aware of both the publication of Less Than Zero and the Brat-Pack film version released in 1987. The effect of this metafictional turn is seismic. Clay, the disengaged and seemingly affectless narrator of Less Than Zero, is dramatically redrawn in Imperial Bedrooms as a depraved, nearly evil Hollywood screenwriter»[857].

[856] Stessa operazione è compiuta in un certo senso da Aldo nove con *La vita oscena*, pubblicato nel 2010, in cui l'autore ritorna su tematiche di autodistruzione e della ferocia della vita guardando, attraverso gli occhi del protagonista adolescente, oltre al fallimento degli ideali e della vita dei genitori, alle conseguenze della società dei consumi, con cui, soprattutto attraverso i temi noti della ricerca di un piacere sessuale e degli abusi di sostanze stupefacenti, l'autore torna proporre personaggi autodistruttivi e ormai completamnte frammentati, persi in un'attesa e una ricerca di un'inesistente via d'uscita.

[857] Engley R., The Nothing that Emerges: Žižek and Baudrillard as Readers of Bret Easton Ellis, The University of Rhode Island, *International Journal of Zizzek studies*, ISSN 1751-8229 Volume Ten, Number One. «in un'inaspettata svolta

In *Imperial bedroom* infatti, fin dalle prime battute, Clay fa riferimento allo scrittore e al testo stesso di *Less than zero* come di un libro scritto "dallo scrittore" su di loro e sull'estate del 1985, portando così se stesso nella realtà e allo stesso momento ponendo Ellis nella finzione, soprattutto se si conta il fatto che Clay nel frattempo è divenuto uno scrittore. Si eliminano così metaletterariamente i confini tra i due piani, continuando un intreccio tra i suoi romanzi che crea l'impressione di un mondo intero di cui Ellis sembra scrivere solamente i diversi capitoli. L'illusione della sovrapposizione-separazione tra i vari livelli metaletterari crea un particolare effetto, come se i due Clay narratori siano in realtà persone diverse[858]; questa scelta stilistica evidenzia la divisione interna di Clay già notata di *Less than Zero*, la quale diviene effettiva solamente con *Imperial Bedroom*. In *Less than zero*, tale divisione esisteva già *in nuce* tra il Clay attaccato all'essere e incapace di lasciarlo andare - che alla fine decide di lasciare Los Angeles e abbandonare Blair -, e il ragazzo biondo e pallido che cerca di restare a far parte del gruppo, colui che ha già capito le ineluttabili aspettative sociali, e che, incapace di avvicinarsi agli altri, perde Blair e la sua unica occasione di riunire le due metà. Nel testo è proprio quest'ultima che diviene la chiave di volta dell'intero racconto e ponte principale tra i due romanzi come tra i due protagonisti narratori, ma soprattutto immagine dell'ultima *chance* di Clay di rimanere in contatto con l'essere e le proprie emozioni, portando alla luce la battaglia tra le due metà del moderno Medardo: «the writer would never fully return her love because he was too lost in his own passivity to make the connection she needed from him, and so she had turned to me, but by then it was too late, and because the writer resented that she had turned to me I became the handsome and dazed narrator, incapable of love or kindness»[859], sciogliendosi l'uno dentro l'altro, facendo scomparire completamente una delle due metà. L'idea del *disappear* nata in *Less than Zero* viene così ripresa e portata avanti da Ellis anche in questo testo, in cui molteplici sono i riferimenti che a questa idea vengono fatti. Qui però il *desappear* assume contorni diversi, declinandosi anche in differenti

narrativa, Ellis ha all'interno di Imperial Bedroom a conoscenza della pubblicazione di Less Than Zero e della versione filmografica del 1987. Gli effetti di questa svolta metanarrativa è sismica. Clay, l'incurante e indifferente narratore di Less than Zero, è drammaticamente riportato in *Imperial Bedroom* come un depravato, quasi malvagio sceneggiatore hollywoodiano» (trad mia)

[858] Vedi ad esempio il modo in cui Clay si riferisce al narratore di *Less than Zero*, come un personaggio tra il gruppo di allora, amico e allo stesso tempo rivale di un tempo, del quale si chiede come possa conoscere dettagli della sua vita e degli episodi del tempo mai condivisi tra loro. L'onniscienza del narratore viene quindi messa in discussione trasformandolo in un personaggio come gli altri.

[859] «lo scrittore non ricambierà mai completamente il suo amore perché troppo perso nella sua passività per creare la connessione di cui lei ha bisogno, e così lei è venuta da me, ma era già troppo tardi, e dato che lo scrittore ci è rimasto male che lei è venuta da me, io sono diventato il bellissimo e stupefatto narratore, incapace di amare o di dolcezza» (trad. mia)

forme, per tornare comunque sempre verso la critica alla società e alla sua caratteristica di far sparire le persone per far nascere oggetti e maschere, ad esempio il *desappear here*[860] può infatti essere visto e interpretato come il dissolversi nella società, lasciando spazio al vuoto del protagonista biondo e pallido che rimane a Los Angeles: «That's how I became the damaged party boy who wandered through the wreckage, blood streaming from his nose, asking questions that never required answers. That's how I became the boy who never understood how anything worked. That's how I became the boy who wouldn't save a friend. That's how I became the boy who couldn't love the girl»[861].

Il ritorno di un vuoto

L'assenza che caraterizza *Less than Zero* si oppone alla presenza all'interno di *Imperial bedroom*: il ritorno di Clay infatti riporta in essere una mancanza, riempiendo, almeno apparentemente, un vuoto lasciato e creato all'interno di Clay in *Less than Zero*. Quello che torna nel romanzo in analisi non è infatti il ragazzo rovinato, *damaged*, quanto invece quella parte di sé che aveva deciso di andare via, quella parte che, come i personaggi tondelliani, cercava un luogo diverso e libero, e che torna donando al lettore la sua verità non solo sul passato, ma anche sul presente. Il ritorno di Clay non è per un ritorno *in toto* del giovane adolescente che aveva lasciato Los Angeles vent'anni prima, quanto un cresciuto Clay che è riuscito in qualche modo a riunire le due parti svuotandosi un po', cedendo al compromesso sociale di perdere se stessi in cambio di una vita all'interno della società. Quella che viene proposta nel testo è dunque una presenza che fa da contrappasso al completo vuoto di Clay in *Less than Zero*, presenza però di un'assenza interiore, del vuoto che pian piano ha lasciato che fosse scavato al suo interno, come scrive Engeley infatti, «If *Less Than Zero* is all about subtraction, or "how to disappear completely," *Imperial Bedrooms* is about appearing

[860] Fra le diverse declinazioni dell'idea della sparizione si può includere anche il riferimento fatto da Clay alle nuove ragazze che si presentano come startlets. Di queste infatti, notando la straordinaria ed eccessiva magrezza asserisce come stiano sparendo. "I don't know what's happening," he says. "These girls are disappearing." Anche qui la critica alla società non sottolinea solo "l'orrore" dei modelli estetici, al limite dell'anoressia, che essa "impone" – con tutte le problematiche psicologiche e fisiche che ne sono derivate- ma equipara la sparizione del corpo, il suo assottigliamento fisico, ad un assottigliamento interiore, emotivo quanto esistenziale. «"What do you mean?" the producer asks. "Too thin».

[861] Ellis, B.E., *Imperial bedroom*, Picador, London, 2011, pag. 4; «e così è come sono divenuto il ragazzo danneggiato da feste che passeggiava attraverso le macerie, con il sangue che gli colava dal naso, chiedendo domande che no avevano bisogno di nessuna risposta. Così è come sono diventato il ragazzo che non ha mai capito come nulla funzionasse. Ecco come sono diventato il ragazzo che non ha voluto salvare un amico. Ecco come sono diventato il ragazzo che non ha saputo amare una ragazza» (trad. mia)

and emergence. There is a marked presence in the shadows of the L.A. of *Imperial Bedrooms*. The appearance of the void is littered throughout the novel, as characters, cars, and paranoia emerge quite literally out of the darkness of the perceptible field»[862]. Clay infatti non è riuscito a mantenere vive le proprie emozioni fino in fondo, la vita ha preso il suo pegno, tanto che «while Clay becomes an even more alienating and detestable character in *Imperial Bedrooms* (becomes more of a something), he still emerges, in the end, as a nothing. Despite the plot, the expansion of character and action, despite all the "something," what again emerges in Ellis is nothing. As Blair notes talking about Clay's face at the end of *Imperial Bedrooms*, "You don't look like anything has happened to you . . . and you are so pale" »[863], come se il tempo per lui si fosse fermato, e fosse esattamente lo stesso vuoto che aveva paura di sparire.

Tornando in scena, il protagonista di *Imperial Bedroom* guarda al Clay di *Less than Zero* analizzandolo con occhio critico, mostrandone i lati più superficiali e vuoti che già allora si mostravano *in nuce*: «He was simply someone who floated through our lives and didn't seem to care how flatly he perceived everyone or that he'd shared our secret failures with the world, showcasing the youthful indifference, the gleaming nihilism, glamorizing the horror of it all»[864].

La verità dell'uomo del sottosuolo

Ellis crea in questo modo un dialogo a tre tra i due Clay e il lettore, ricostituendo una sorta di uomo del sottosuolo invertito, in cui la parte tenuta nel sottosuolo, la più viva e più completa, parla non *alla* sua parte di superficie, vuota ed oscura, quanto *della* parte oscura, vincitrice nel mondo della società liquida. Attraverso questo dialogo, o per meglio dire tramite la possibilità di poter finalmente tornare a parlare e rivelare la propria verità divenendo protagonista finalmente

[862] Engley Ryan, 'The Nothing that Emerges: Žižek and Baudrillard as Readers of Bret Easton Ellis', in *International Journal fo Zizek Studies,* Vol 10, No. 1, pag. 9. «se in Less than Zero si parla di sottrazione, o "come sparire completamente", in Imperial Bedroom si parla di apparire ed emergere. C'è una presenza marcata nelle ombre di LA di Imperial Bedroom. L'apparenza del vuoto è disseminato attraverso il racconto, in quanto personaggi, macchine e paranoia emergono quasi letteralmente fuori dal buio del campo del percepibile.» (trad. mia)

[863] Ryan Engley, *Ibid,* «mentre Clay diventa sempre più un personaggio alienato e detestabile in Imperial *Bedroom* (diviene qualcosa in più), egli comunque emerge, alla fine, come un nulla. Nonostante il plot narrativo, l'espansione dei personaggi e dell'azione, nonostante tutti i "qualcosa", ciò che emerge in Ellis è il nulla. Come nota Blair parlando del viso di Clay alla fine di *Imperial Bedroom* "Guardando il tuo viso sembra che non ti sia successo nulla, …e sei così pallido"» (trad mia)

[864] Ellis, B,E., *Imperial bedroom,* op. cit., pag. 5; «Lui era semplicemente qualcuno che ha fluttuato attraverso le nostre vite e sembrava che non gliene importasse di quanto insipidamente egli percepisse ognuno o che lui condividesse i nostri segreti fallimenti con il mondo, mettendo in vetrina la giovane indifferenza, lo scintillante nichilismo, rendendo affascinante l'orrore del tutto» (trad mia)

della propria vita, il narratore trova il modo di potersi riscattare e riprendersi quanto egli sente che gli fu rubato: «This partly had to do with my wanting to become a writer as well, and that I had wanted to write that first novel the author had written after I finished reading it--it was my life and he had hijacked it»[865].

Quest'idea dell'usurpazione, dell'*hijacking*, assume un duplice livello di lettura: la vita è stata infatti rubata a Clay due volte, la prima, metaletterariamente, nel momento in cui il narratore di *Less than Zero* ha scritto un romanzo sulla "sua" vita rubandogli la storia, la seconda, metaforicamente, nel momento in cui Clay, vittorioso del suo *fit in* nella società, ha in un certo senso rubato la vita del narratore, privandolo della possibilità di vivere un'esistenza diversa da quella che è stata, inserita nella società, svuotata di ogni significato sull'altare dell'apparenza e dell'appartenenza.

Il narratore di *Imperial bedroom* crea così un distacco tra quello che è stato narrato allora e la verità che si nasconde dietro al testo; attraverso questo particolare artificio, che porta in scena all'interno del testo la precedente narrazione, come nota La´szlo, «the incongruity of information suggested by Clay does not undermine, but serves to maintain the plausibility and continuity between the ''original'' and the sequel: whoever ''wrote'' the first novel, sets out to provide a critical reading of it from a distance of 25 years. Ellis reads Ellis, Imperial bedrooms comments on and concludes Less than Zero, and although the author(s) are designated outside these fictional universes, literary fiction and ''reality'' seem to be commensurate with one another: Ellis's fiction poses as ''real'' to comment on fiction (that poses as and ultimately renders ''reality'')»[866].

Il cinema buonista

Questo fatto diviene ancora più evidente nel momento in cui Clay guarda alla trasposizione cinematografica di *Less than Zero*, la quale sembra essere stata svuotata ulteriormente di ogni

[865]Ellis, B. E., *Imperial bedroom,* op. cit., pag. 6; «Questo in parte ha a che fare con il mio voler diventare uno scrittore, e con il fatto quando ho finito di leggere il primo romanzo dello scrittore ho capito che quello era il romanzo che io avrei voluto scrivere – era la mia vita e lui me l'ha rubata» (trad. mia)

[866] La´szlo´ B., 'Transgression in the works of Bret Easton Ellis: the case of Imperial bedrooms', in *Sa´ri Neohelicon*, 2015, pagg. 481–490. «l'incongurenza d'informazioni suggerita da Clay non diminuisce, ma serve a mantenere la plausibilità e la continuità tra l'"originale" e il seguto: chiunque abbia "scritto" il primo romanzo, ha voluto provvedere a una lettura critica Di esso a 25 anni di distanza. Ellis legge Ellis, *Imperial Bedroom* commenta e conclude *Less than Zero*, e sebbene gli autori siano nominati fuori dall'universo narrativo, la finzione letteraria e la "realtà" sembrano essere commensurate una con l'altra: la finzione di Ellis si pone come "reale" nel commentare sulla finzione (che si pone come realtà e alla fine la rende tale)» (trad. mia)

significato, tanto da portare Clay a scagliarsi contro di essa fino al punto di definirla una bellissima bugia: «The movie was very different from the book in that there was nothing from the book in the movie. Despite everything--all the pain I felt, the betrayal--I couldn't help but recognize a truth while sitting in that screening room. […] The book was blunt and had an honesty about it, whereas the movie was just a beautiful lie»[867].

In questo suo porsi in modo altamente critico verso la versione cinematografica si trovano, oltre al noto problema dell'impossibilità di traduzione di un testo in un'altra forma d'arte senza tradirne l'essenza, anche altri elementi che vengono portati avanti dall'autore che confermano e sottolineano la sua critica sociale. In primo luogo, ritorna il tema dei mass media, soprattutto quello cinematografico che, con il suo potere di persuasione e i suoi modelli, attraverso le sue censure e i suoi filtri riesce a continuare a nascondere la verità alle masse, eliminando l'orrore descritto in nelle pagine del libro: «The reason the movie dropped everything that made the novel real was because there was no way the parents who ran the studio would ever expose their children in the same black light the book did. The movie was begging for our sympathy parents who ran the studio would ever expose their children in the same black light the book did. The movie was begging for our sympathy whereas the book didn't give a shit»[868].

Gli adattamenti cinematografici infatti, attraverso le mani esperte degli sceneggiatori, artefici e conoscitori dell'iper realtà e del potere delle immagini, continuano a proporre un tracciato rassicurante, a mostrare una strada in cui trovare rifugio, in cui, nonostante tutto, alla fine, il bene trionfa sul male, come i più triti *cliché*: «this because in the book Julian Wells lived but in the movie's new scenario he had to die. He had to be punished for all of his sins. That's what the movie demanded. (Later, as a screenwriter, I learned it's what all movies demanded)»[869].

---

[867] Ellis B. E., *Imperial bedroom,* op. cit., pag. 7; «Il film era molto diverso dal libro tanto che non c'era nulla del libro nel film. Nonostante tutto – tutto il dolore che ho provato, il tradimento – Io non ho potuto fare a meno di riconoscere una verità mentre ero seduto nella sala cinematografica. […] Il libro era brusco ed onesto, mentre il film era solamente una bellissima bugia» (trad. mia)

[868] Ellis B. E., *Imperial bedroom,* op. cit., pag. 8; «la ragione per cui il film ha tralasciato qualsiasi cosa che lo rendesse reale è perché nessun genitore che dirige lo studio cinematografico avrebbe esposto i suoi figli alla stessa luce nera del libro. Il film supplicava la nostra simpatia mentre al libro non gliene fregava un cazzo» (trad. mia)

[869] Ellis B. E., *Imperial bedroom,* op. cit., pag. 9; «questo perché nel libro Julian Wells ha vissuto mentre nel nuovo scenario cinematografico doveva morire. Doveva essere punito per tutti i suoi peccati. Questo è ciò che voleva il film (Più tardi, come sceneggiatore, ho imparato che questo è quello che i film richiedono)» (trad. mia). Interessante notare che Clay, in quanto sceneneggiatore, offre un punto di vista interno al modo in cui i mass media mediano e trasformano la realtà in modo da obliare i tratti che si vogliono tenere nascosti in favore di una trasmissione di modelli "perfetti".

Il personaggio stesso di Clay viene non solo cambiato nel film, ma addirittura utilizzato come «the movie's moral compass, spouting AA jargon, castigating everyone's drug use and trying to save Julian»[870]. Diviene qui palese, soprattutto a chi conosce *Less than zero*, come nel film si tenti di dare un'interpretazione completamente fuorviante del romanzo, alterandone il senso profondo e annullando il messaggio che voleva portare, nascondendo e cancellando del tutto le crude verità narrate nel testo originale. La cosa non deve però sorprendere, come ci ricorda giustamente Engeley, «for Baudrillard, our culture is the result of a belief in and acceptance of the simulacrum. This inheres nothing less than the loss of reality. Simulation comes into play as it "is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal". When the original is covered, we have lost it for good (and the illusion it offered that kept us in touch with it). So for Baudrillard, the existence of Imperial Bedrooms—and its reordering representation of Clay—means we have lost the original. Imperial Bedrooms covers the cracks in the Less Than Zero story that were opened up by the misrepresentational film. Since Imperial Bedrooms in many ways rewrites the original, it means that the original is forever marked in a way that it heretofore had not been»[871].
Il grido di verità di Clay rimane quindi anacronistico rispetto al suo tempo, inascoltato e superato, addirittura non compreso, come vedremo, dagli altri personaggi; quello che importa, l'unica verità che si può prendere come vera è quella rappresentata dall'iper realtà, in questo caso protetta dalla versione cinematografica di *Less than Zero*, sicuramente più nota e unico riferimento per la società.

Si fanno i conti

Imperial bedroom, proprio in quanto seguito di *Less than zero,* comincia in *medias res*, e come un buon rientro, inizia con il conto di chi manca, di chi ha incontrato sul suo cammino una morte più o meno violenta «So many people died last year: the accidental overdose, the car wreck in East

[870]Ellis B. E., *Imperial bedroom,* op. cit., pag. 7; «il compasso morale del film, declamandosi uno degli Alcolisti Anonimi, punendo chiunque faccia uso di droghe e cercando di salvare Julian» (trad. mia)
[871]Engley R., "The Nothing that Emerges: Žižek and Baudrillard as Readers of Bret Easton Ellis", op. cit., «per Baudrillard la nostra cultura è il risultato delle credenze e dell'accettazione del simulacro. Cosa che appartiene alla perdita della realtà. La simulazione gioca un ruolo in quanto questa è la "generazione di modelli di un reale senza origine o realtà: un iper reale". Quando l'originale viene coperto, lo abbiamo perduto del tutto (e l'illusione che esso offre che ci ha tenuti attaccati ad esso). Così, per Baudrillard, l'esistenza di Imperisl Bedroom – e la nuova rappresentazione di Clay – significa che abbiamo deperso del tutto l'originale. Imperial bedroom copre le crepe di Less than Zero che sono state aperte dalla falsa rappresentazione del film. Dato che Imperial bedroom in più di un senso riscrive l'originale, esso significa che l'originale è per sempre segnato in un modo che non è stato fino a questo momento». (trad. mia)

Hampton, the surprise illness. People just disappeared»[872], esattamente come altri sono *desappeared* internamente, in un esercito di incoscienti "treccine bionde". La morte degli ex amici sembra comunque non scuotere Clay, come se fosse cosa normale trovare una morte violenta talvolta legata ad abusi di droghe, mentre suscita un curioso interesse negli altri personaggi, interesse che a prima istanza può essere scambiato per preoccupazione per l'Altro, ma a più attenta analisi si scopre che essa non è altro che mera paura che possa accadere anche a loro: essere uccisi come animali in un vicolo, o torturati in modi che fin troppo ricordano le pagine più cruente di *American Psycho*. Nessuno è infatti pienamente al sicuro, ma una cosa è certa, come vuole il cinema, dietro ad una morte del genere c'è sempre un motivo che smaschera la cattiva coscienza di chi si chiede, spaventato, come è potuto accadere.

Alla panoramica sulle persone ritrovate al suo rientro, si unisce anche quella legata ai luoghi, tristemente sempre uguali a loro stessi: «The producer wants to meet someone at the party in Bel Air, it's business in Bel Air, his presence in Bel Air is supposed to prove something about his status, and my eyes wander over to the boys barely old enough to drive swimming in the heated pool, girls in string bikinis and high heels lounging by the Jacuzzi, anime sculptures everywhere, a mosaic of youth, a place you don't really belong anymore»[873], un luogo dunque dove poter far finta di essere ancora giovani, dove giocare ad un ruolo avuto nel passato e troppo pirandellianamente umoristico per lasciarlo andare.

L'eterno presente

Di nuovo dunque Clay fa i conti tra il presente e il passato, notando con amarezza come nonostante siamo passati più di vent'anni, tutto accada ancora intorno agli stessi luoghi, e dov'anche questi hanno cambiato indirizzo, il senso di vuoto rimane lo stesso; l'unico cambiamento sembra essere avvenuto in lui, Clay infatti, differentemente agli altri, si rende conto del passar del tempo, di essere divenuto troppo vecchio per continuare il gioco dell'inseguimento di modelli atemporali e irrealistici. Gli altri personaggi sono invece completamene ciechi a questa

[872]Ellis B. E., *Imperial bedroom,* op. cit., pag. 15; «così tante persone sono morte l'anno scorso: l'overdose accidentale, l'incidente d'auto in East Hampton, le malattie improvvise. Le persone semplicemente spariscono» (trad. mia)
[873] Ellis B. E., *Imperial bedroom,* op. cit., pagg. 17-18; «il produttore voleva incontrare qualcuno alla festa a Bel Air, ci sono affari in Bel Air, la sua presenza si presuppone prova qualcosa circa il suo status, e i miei occhi sorvolano sui ragazzi appena maggiorenni nuotare nella piscina, ragazze in bikini, tanga e tacchi alti semisdraiate sulla Jacuzzi, sculture di anime ovunque, un mosaico di giovinezza, un luogo dove in realtà non appartieni più» (trad. mia)

verità: intrappolati nel *fit in*, i loro occhi sono incapaci di guardare e di vedere al di là del modello, del sogno di essere o di rimanere esattamente come la società vuole, come un attore o un'attrice del film del secolo. Eccoli dunque continuare, dopo creme e trattamenti, a rivolgersi alla chirurgia plastica, a comportarsi esattamente come vent'anni fa, senza essere di fatto mai voluti cambiare, senza essere cresciuti o aver preso alcuna consapevolezza. Questo effetto Peter Pan riflette però non solamente la volontà dei personaggi di non voler uscire dal giro, ma anche in un certo qual modo la loro incapacità di crescita: nel loro vuoto infatti, nella loro costruzione, non c'è spazio per alcuna consapevolezza dell'Io e quindi di conseguenza di crescita. Questa soluzione di discontinuità tra il presente e il passato, in altre parole la morte della storia, è lo stesso effetto che è stato analizzato e spiegato da Bauman: con la perdita di ogni responsabilità, di ogni filo che possa unire i vari istanti e le varie vite, il passato si annienta in una serie di continui presenti che intrappolano la vita degli individui, esattamente come è accaduto ai personaggi di questo testo.
Questo eterno presente che Clay trova al suo rientro sembra disorientarlo, perché lo riporta in un passato mai passato e dal quale credeva di essere riuscito a fuggire e il suo senso di non appartenenza viene così amplificato: se già allora infatti in Clay esistevano dubbi sul suo vero far parte di Los Angeles e i suoi personaggi, ora quella domanda sembra aver trovato una tacita risposta negativa, manifestandosi nell'incomprensione e nell'incomunicabilità che paralizza ogni scena e conversazione, tanto che spesso Clay, nel parlare con gli altri, d'improvviso afferma, «I'm suddenly unsure about everything»[874]. Unica certezza rimane quella di rifugiarsi nell'alcool, dove poter continuare a nascondere se stessi e le proprie paure e debolezze, cercando ancora di far parte del contesto, di sentirsi come gli altri, per mettersi in sintonia con l'ambiente. Come fu in *American psycho* e nei testi precedenti l'alcool non rappresenta la via di fuga occasionale, ma, così come gli antidepressivi, è parte della quotidianità dei personaggi, compagno e sostegno nei momenti più difficili ed impegnativi.

Un velo di tristezza

Negli ambienti e più in generale nella Los Angeles di *Less Than Zero* il sentimento predominante era la paura e la voglia di riuscire, la corsa estatica verso un modello e soprattutto l'individualismo e la vittoria dell'Io sull'Altro, mentre, in contrasto con tutto ciò, nel cuore di Clay predominava un

[874] Ellis B. E., *Imperial bedroom,* op. cit., pag. 18; «improvvisamente non sono più sicuro di nulla» (trad. mia)

senso di distacco e di interna incertezza, legata ad una voglia traboccante di fuggire. In questo testo invece il sentimento che sembra avvolgere l'intera narrazione e dare sapore al racconto è la profonda tristezza, irradiata e sentita non solamente dal protagonista, ma anche dagli altri personaggi, intrappolati nell'incoscienza di continuare a recitare una parte e incapaci di lasciare il palcoscenico, anche quando ormai la loro parte è finita, ricreandosi come nuovi esempi di un umorismo pirandelliano dove l'avvertimento del contrario porta con sé un senso generalizzato di profonda tristezza: «Sadness: it's everywhere». Questa sembra avvolgere tutto, piegando a sé qualsiasi altra emozione, privandola di ogni forza e vitalità: «and the fear builds into a muted fury and then has no choice but to melt away into a simple and addictive sadness»[875] che si unisce nel protagonista ad una cinica freddezza e disacco nel guardare al mondo che lo circonda, trasformandosi a volte in un senso di paura che lo attanaglia all'improvviso. Diversamente che in *Less than Zero,* ora, questa sensazione di leggero panico diviene più profonda e si lega a diversi fattori: se infatti rimane in lui la paura, ora come allora, di perdersi nella folla delle masse di consumati consumatori divenendo un vuoto corpo, unita all'ambivalente timore di non trovare un proprio posto all'interno della società, si aggiunge ora paradossalmente un nuovo terrore, quello di essere già divenuto come loro, di aver perso, senza accorgersene, se stesso, di appartenere ad un luogo, ad un mondo che in realtà, nel suo profondo, non riesce a riconoscere e a stimare.

So cosa hai fatto

In base a quanto detto finora assume un significato completamente diverso anche il suo senso di persecuzione, il «feeling of being followed» che tenta fallimentarmente di ignorare, a causa anche dei continui messaggi anonimi che riceve e in cui gli ricordano come possa essere visto ovunque e in qualsiasi momento. Sebbene Clay tenti di giustificare e trovare una spiegazione a questo fantasma che sembra leggere nella sua anima, dandogli il volto del ragazzino morto ex proprietario della sua casa, in fondo egli sa di mentire a se stesso: «I keep ignoring the texts from the blocked number telling me I'm watching you. I tell myself the texts are coming from the dead boy whose condo I bought. It's easier that way»[876]. Questo fantasma infatti sembra essere sì un giovane

[875]Ellis B. E., *Imperial bedroom,* op. cit., pagg. 33-34; «e la paura diventa furia e poi non ha altra scelta che disciogliersi in una semplice e dipendente tristezza» (trad. mia)

[876] Ellis B. E., *Imperial bedroom,* op. cit., pag. 33; «continuo ad ignorare i messaggi dal numero bloccato che mi dicono "ti sto guardando". Mi dico che questi messaggi provengono dal ragazzo morto da cui ho comprato l'appartamento. È più facile in questo modo» (trad. mia)

adolescente, ma non sconosciuto, bensì il Clay diciannovenne, morto interiormente nel corso di questi anni. Tornando a Los Angeles Clay sembra fare i conti con la realtà, e guardare a se stesso senza più filtri ne menzogne: davanti alla realtà di Los Angeles Clay non può nascondersi più; ecco così spiegati i sensi di colpa, espressi in modo molto nascosto, che Clay sembra sentire per la vita – vuota e senza un vero significato – che ha vissuto: «"It's just another movie", "Maybe for you." , "What does that mean?", "Maybe for others it's something else," Julian says. "Something more meaningful"»[877].

Un gran bel film

Che la vita si sia ridotta a un film scritto da sceneggiatori più o meno abili è una consapevolezza che Clay non condivide con nessuno degli altri personaggi, per i quali le regole della società non nascondono nessuna insidia per gli individui. I punti di osservazione sul reale aprono quindi nel testo una dialettica di opposti, dove se da una parte si riescono a vedere le bugie e le finzioni, dall'altra vengono avvertite solamente come codici non compresi e regole del gioco: «"Everyone lies.", "Hey," he says softly. "It's just a code.", "No. Everyone lies." I stub the cigarette out, "It's just another language you have to learn"»[878].

Questa consapevolezza non aiuta Clay ad inserirsi nella società: oggi come allora egli rimane in disparte, distaccato, ma se vent'anni fa questo era il risultato di una confusione interiore riguardo la strada da prendere nella propria vita, di una volontà di un sentire, di chiudersi in una non emozionalità che già caratterizzava il personaggio, oggi questo distacco verso gli altri e verso i luoghi trova le sue radici nella consapevolezza della finzione, dell'irrealtà del tutto, che, svuotando di significato ogni atto, porta naturalmente a una relazione con l'Altro basata sull'indifferenza e la mancanza di ogni partecipazione emotiva. Clay rimane quindi distaccato in qualsiasi situazione si trovi, facendosi scivolare addosso ogni dialogo, ogni avvenimento, perfino, come visto, la morte o la rovina dei suoi amici di allora, ormai dati dal protagonista per persi: svuotati di significato essi vivono come in un circolo vizioso senza riuscire ad uscire fuori dai loro *cliché*, se non, in alcuni casi,

[877]Ellis B. E., *Imperial bedroom,* op. cit., pag. 22; «"è solamente un altro film". "Forse per te", "cosa significa?", "Forse per gli altri è qualcos'altro", dice Julian, "qualcosa con più significato"»

[878] Ellis B. E., *Imperial bedroom,* op. cit., pag. 23; «"tutti mentono", "Hey", dice piano, "è solo un codice", "No. Tutti mentono". Spengo la sigaretta, "è solamente un altro linguaggio che devi imparare"» (trad. mia)

per cadere sempre più in basso. Si prenda ad esempio Blair, la quale ha continuato per la sua strada, a vivere come sempre senza veramente cambiare, mentre Rip diviene esempio lampante, insieme a Julian, del fondo: Julian, segnato profondamente dalla traumatica esperienza passata, come spesso accade in questi casi, da vittima diviene carnefice, prendendo il posto del suo aguzzino dirigendo un servizio di prostituzione con giovani adolescenti. Rip invece diviene prova vivente dell'estremo a cui, quasi patologicamente, la costruzione e la modificazione del corpo può arrivare a mezzo della chirurgia plastica: «I don't recognize Rip at first. His face is unnaturally smooth, redone in such a way that the eyes are shocked open with perpetual surprise; it's a face mimicking a face, and it looks agonized. The lips are too thick. The skin's orange. The hair is dyed yellow and carefully gelled.[…] It's almost defiantly grotesque. He's on drugs, I'm thinking. He has to be on drugs to look like this. […] The girl has had so much work done that she looks deformed»[879], esattamente come Rip. L'aiuto chiesto alla chirurgia non fa dunque distinzione di genere e, come per i personaggi di *Invisible Monsters*, anche qui troviamo corpi ormai irriconoscibilmente modificati, stravolti e ricostruiti fino al limite del grottesco, fino a non sembrare neanche più reali.

Il predominio dell'iper realtà e delle sue deformazioni dunque, se in *Less than Zero* annunciava la sua pericolosità, cominciando a conquistare persone e cose, è in *Imperial bedroom*, vent'anni dopo, che si mostra in tutta la sua forza e in tutta la sua vastità, conquistatrice vittoriosa del contesto quotidiano, marcando con la sua falsità qualsiasi cosa e persona, e se nel testo di Palanhiuk Shannon chiedeva che le fosse mostrato qualcosa che non fosse falso, qui Clay davanti alla evidente sconfitta del reale, con triste accettazione, ha compreso che chiedere della verità è ormai inutile, tanto vale rassegnarsi all'idea che ogni limite tra realtà e finzione è ormai totalmente e inesorabilmente superato: «I couldn't tell if the indifference was real or faked. He was planning a career. This was a necessary step. It was just another character he was playing in the bedroom on the fifteenth floor of the Doheny Plaza that night. The BlackBerry on the nightstand that kept flashing, the fake tan and the waxed asshole, the dealer in the Valley who never showed up, the

[879]Ellis B. E., *Imperial bedroom,* op. cit., pag. 31; «all'inizio non riconosco Rip. La sua faccia è innaturalmente levigata, rifatta in modo che i suoi occhi sembrano essere spalancati di sorpresa; il suo viso sembra mimare un viso, e sembra essere in agonia. Le labbra sono troppo spesse. La pelle è arancione. I capelli sono tinti di giallo e pieni di gel applicato con cura. […] è quasi insolentemente grottesco. È sotto effetto di droghe, penso. Deve essere fatto per avere un aspetto del genere. […] la ragazza è talmente rifatta che sembra deforme» (trad. mia)

drunken complaints about the Jaguar that had to be sold-- the details were so common that it could have been anyone»[880].

Questa frase riassume il punto focale della critica di Ellis, in poche ed essenziali parole infatti egli descrive la vita di un personaggio, - bada bene, e non di una persona – da lui conosciuto, dai tratti così tristemente comuni da essere intercambiabile con qualsiasi altro, conosciuto o sconosciuto che sia. La somiglianza fisica che Ellis aveva raccontato in *Less than Zero* e in *American Psycho* passa i confini della somiglianza personale per divenire conformità di vita. Similmente la stereotipata esistenza di Jack prima di incontrare Tyler si unisce così allo scontato aspetto di Patrick Bateman, creando un effetto di continuo *déjà vu* che ricorda magari proprio una scena vista nell'ultimo film uscito nelle sale. La scelta di Los Angeles diviene quindi ancor meno causale: è questa infatti la città per antonomasia legata al cinema, al successo, alla vita da star del sogno americano regalato dai film a cui somigliano gli amici di Clay, fatta di ville, ragazze giovani e bellissime, locali alla moda e bella vita; capitale insomma per eccellenza dell'allestimento e della messa in scena. Ecco allora non sorprendere il fatto che le ragazze che Clay incontra sembrano vivere costantemente su un set cinematografico, senza uscire mai dal ruolo loro assegnato, altro dato non nuovo nei romanzi di Ellis, ma se in Patrick veniva mostrato come patologico, in queste ragazze diviene un tratto di normalità, tanto da non riuscire a concepire di poter vivere altrimenti.

A barbie girl in a plastic world

Esempio per tutte è Rain, emblema delle ragazze della generazione liquida che aspirano a divenire delle star: *starlet* paradigma di tutte le altre, di tutti quei corpi in mostra davanti ad una telecamera, dove: «it doesn't matter if any intelligence actually exist because it's really about the look, the idea of a girl like this, the promise of sex»[881]. Questa fatua promessa non viene utilizzata solamente come espediente per ottenere l'ambita parte in un film, è parte stessa della vita di Rain, anche mentre gira tra gli ospiti in una festa, in un momento di vita "vera" e quotidiana.

[880]Ellis B. E., *Imperial bedroom,* op. cit., pag. 39; «non sapevo dire se fosse vero o falso. Stava preparandosi la carriera. Questo era un passo necessario. È solamente un altro personaggio che sta recitando nella camera da letto al quindicesimo piano del Doheny Plaza stasera. Il Blackberry sul comodino che continua a lameggiare, l'abbronzatura finta e il culo depilato con la ceretta, ilo spacciatore nella Valley che non è mai venuto, i lamenti ubriachi per la Jaguar che è stata venduta – i dettagli erano talmente comuni che avrebbe potuto essere chiunque» (trad. mia)

[881] Ellis B. E., *Imperial bedroom,* op. cit., pag. 51; «non importa se esiste alcuna intelligenza perché quello che importa è l'apparenza, l'idea di una ragazza come questa, l promessa del sesso» (trad. mia)

Ellis sovrappone completamente il piano cinematografico e quello sociale, mostrando come per entrambi valgano ormai gli stessi parametri, e soprattutto come l'idea "of a girl like this" abbia preso il posto della concretezza della stessa. L'idea e la promessa di Rain non riportano infatti solamente ad una sostanzialità e primarietà dell'immagine, ma assumono un secondo significato che fortifica il pensiero di Ellis: quelle che l'autore fa pronunciare alla giovane sono parole tipiche dell'illusione pubblicitaria, che si basa appunto sulla promessa di un sogno, trasformando anche Rain, come Shannon, in un prodotto commerciale. Rain però, come detto in principio di paragrafo, non è unica, non è un'eccezione, ma è la regola, una delle tante presa a caso tra la folla, tutte talmente simili che se guardate attentamente visi e corpi si confondono tra loro fino al punto di svanire l'una nell'altra: mutevole corpo in unico vuoto. I sogni di Rain, la sua vita, i suoi pensieri e il suo aspetto sono gli stessi di altre centinaia di ragazze: «Listening to her I realize that she's a lot of girls, but which one is talking to me?»[882]. Questa domanda ha in realtà due risposte, simili ma in realtà profondamente diverse, la moltitudine che si nasconde dietro a Rain infatti non è solamene esteriore, fatta da tutte le altre giovani aspiranti partecipanti al *jet set* del mondo, ma è anche e soprattutto interiore, composta dalle molteplici Rain, delle tante maschere e identità che formano la giovane, facendo di essa null'altro che una moltitudine di ruoli e maschere, da saper utilizzare al momento e nel modo giusto.

Rain è in fondo mera e pura immagine *par eccellance*, di lei nulla è reale, nemmeno il nome:

«"Rain," I say. "That's not your real name.", "Does it matter?", "Well, it makes me wonder what else isn't real.", "That's because you're a writer," she says. "That's because you make things up for a living.", "And?", "And"--she shrugs--"I've noticed that writers tend to worry about things like that.", "About what?", She gets into the car. "Things like that"»[883].

La preoccupazione di Clay per la realtà, per la distinzione tra il reale e il fittizio sembra dunque non essere condivisa con gli altri personaggi, per i quali non significa nulla la parola *vero*: l'unica realtà è quella che appare, dietro l'immagine non c'è nulla da cercare, la superficie diviene bastevole a se stessa e agli altri. Ecco quindi che Rain guarda al suo desiderio di andare oltre, di alzare i veli, come ad una eccentrica particolarità, magari una deformazione professionale nata dalla voglia,

[882]Ellis B. E., *Imperial bedroom,* op. cit., pag. 42; «ascoltandola ho capito che è come tante altre ragazze, ma quale di queste mi sta parlando?» (trad. mia)

[883]*Ibid,* pagg. 42-43. «"Rain", le dico "questo non è il tuo vero nome", "Ha qualche importanza?", "beh, mi fa chiedere cos'altro non sia vero", "è perché sei uno scrittore", mi risponde, "è perché tu crei cose per vivere", "e quindi?", "e quindi, - dice alzando le spalle – "ho notato che gli scrittori tendono a preoccuparsi di cose del genere", "di quali cose?", lei entra in macchina "cose come queste"» (trad. mia)

intellettuale e filosofeggiante degli scrittori, di preoccuparsi delle cose effimere e stravaganti come può essere la verità.

L'incapacità di Rain di riuscire a comprendere e concepire la tridimensionalità e la profondità delle cose e delle persone è talmente ampia da influenzare il suo linguaggio, dal quale spariscono parole e concetti ora identificati con un vaghissimo 'things like this'. Questa è una delle differenze fondamentali che fanno sentire Clay solo, che lo tengono lontano dalle altre persone e che fanno sì che i suoi rapporti con gli altri non riescano a superare un livello di conoscenza superficiale nonostante il suo desiderio di instaurare con Rain una relazione più intima e profonda. Il disinteresse della giovane non dipende però solamente dalla vistosa differenza d'età, nella vita e nella mente della ragazza infatti non c'è posto per un rapporto intimo fine a se stesso, tutto è uno scambio, è basato su un dare per avere, che sia questo fama, una scena in un film, o la possibilità di un provino.

Do ut des

Rain non è l'unica ad articolare in tale forma i propri rapporti, all'interno del testo infatti tutti i personaggi condividono la stessa idea riguardo le varie relazioni interpersonali: Rain, Julian, Rey, Kelly e tutti gli atri basano i loro rapporti sul commercio, del corpo o della propria posizione, lasciando ormai completamente fuori ogni sentimento, eliminato non solamente nei rapporti ma, sembrerebbe, dall'animo stesso degli individui, poiché ormai visti come un *surplus* non necessario se non addirittura un ostacolo al raggiungimento del proprio scopo: «her eyes always drained of intent, programmed not to be challenging or negative. This is someone trying to stay young because she knows that what matters most to you is the youthful surface. This is supposed to be part of the appeal: keep everything young and soft, keep everything on the surface, even with the knowledge that the surface fades and can't be held together forever--take advantage before the expiration date appears in the nearing distance»[884].

Questa consapevolezza e questo atteggiamento divengono innate nella società liquida: per gli individui contemporanei, come abbiamo visto, non esiste differenza tra superficie e profondità,

[884] *Ibid,* pag. 54; «i suoi occhi sono sempre vuoti di intenti, programmati a non essere provocatori o negativi. Questa è una persona che cerca di rimanere giovane perché sa che quello che conta di più è la superficiale apparenza di gioventù. Questo dovrebbe essere parte del fascino: tenere tutto giovane e soffice, tenere tutto in superficie, anche la consapevolezza che la superfice cade e non può essere mantenuta insieme per sempre – approfittane prima che la data di scadenza appaia nelle vicinanze» (trad. mia)

esiste solamente un piano e la bidimensionalità ha ormai soppiantato qualsiasi ricordo della tridimensionalità della persona, qualsiasi profondità ed empatia. La bidimensionalità non è qualcosa che è stato portato solamente dall'iper realtà, ma proviene essenzialmente dalla commercializzazione dell'Io e dalla scomparsa della visione di questo come un *unicum* intero ed essenziale. Nel mondo del commercio, in cui i ruoli costituiscono la nuova multipla identità delle persone, per poter fare buoni affari bisogna sapersi distaccare e guardare ad ogni avvenimento, incontro e occasione, cercando di trarne tutti i benefici possibili: come ha infatti insegnato il mercato, e come ha mostrato Bauman, ogni occasione va colta al volo, facendo di tutto pur di non lasciarsela scappare, perché ogni lasciata è persa, e per ogni perdita la responsabilità ricade solamente sulla persona. Ogni mezzo diviene dunque lecito pur di vincere, pur di riuscire a raggiungere il proprio scopo, perché l'importante risiede esattamente nel risultato, ecco allora come i valori tradizionali ed etici cadano completamente, sostituiti da una rivisitazione del famoso detto per il cui il fine giustifica i mezzi, in cui ciò che conta è il risultato, senza più alcuna forma di lealtà o di onestà.

Se DeLillo ha spiegato il fenomeno dell'iper realtà attraverso la famosa metafora del fienile più fotografato d'America, in questo testo è l'episodio del ritrovamento del video della morte di Kelly che spiega, in modo molto più crudo e cinico, la totale fine di ogni senso di relazione e di empatia, di un mondo dove tutto ormai si gioca solamente sulla plausibilità dell'immagine: «Rumors of a video of Kelly Montrose's "execution"--that it had been circulating on the Web and seen by "reliable sources"--spreads within the community early one morning in the first week of January. There was supposedly a link somewhere that led to another link but the first link had been pulled and there's nothing to find except people on various blogs debating the video's "authenticity"»[885].
Nel momento in cui viene ritrovato il corpo di Kelly, ma soprattutto nel momento in cui il video comincia a diffondersi tra le persone, la reazione di disgusto e paura nei confronti di questo non viene dalla crudezza e dalla tortura in esso mostrata, quanto invece dalla preoccupazione se esso sia autentico o meno. Bisogna comunque stare attenti, l'interesse non è infatti per la verità in sé, quanto invece per capire se sia un pericolo anche per gli altri. Kelly infatti è uno di loro, non troppo dissimile dagli altri membri della stessa classe sociale, e nel momento in cui ognuno di essi si può

[885] *Ibid,* pag. 66; «voci sul video della morte e dell'esecuzione di Kelly Montrose – che circola sul web e visto come una "fonte affidabile" – si diffonde nella comunità una mattina presto la prima settimana di gennaio. Si suppone ci sia un link da qualche parte che riporta a un altro link ma il primo link è stato rimosso e non c'è nulla se non persone su diversi blog che discutono l'"autenticità" del video» (trad. mia)

rispecchiare e "trasformare" nell'altro, ecco che la morte, o meglio la tortura di uno, diviene possibilità di morte per tutti gli altri: qualsiasi sia il movente della morte di Kelly esso può divenire movente per l'omicidio degli altri, limando ancora la differenza tra i vari personaggi. In questo esempio viene portato all'estremo anche un concetto molto più vasto: nella società contemporanea, nei piccoli e chiusi universi di cui essa è costituita, ogni avvenimento assume rilevanza solamente in base al grado di ripercussione che essa può avere sul singolo. Nell'etica contemporanea dunque le azioni vengono analizzate e vengono redarguite come negative solamente se comportano o possono comportare influenza e ripercussioni su colui che giudica; ecco allora che atti quali il mentire o l'ingannare perdano ogni traccia di colpevolezza, ma soprattutto come il giudizio divenga completamente soggettivo, basato solamente sull'interesse personale. Comincia così a decadere anche un altro fondamentale aspetto della società ovvero quella del bene comune e della *res pubblica*.

Io ho paura

La morte della società e del senso di comunità va dunque, per Ellis, di pari passo con la morte dell'Io, e con la sua sostituzione di molteplici ruoli e maschere. I personaggi di Ellis divengono tutti una sorta di "treccine bionde", morti che continuano a ballare mossi dagli invisibili fili della società, marionette senza più alcun barlume di umanità o di vita propria, completamente inconsapevoli della loro morte: «Could she locate the moment she went dead inside? Does she remember the year it took to become that way? The fades, the dissolves, the rewritten scenes, all the things you wipe away--I now want to explain these things to her but I know I never will, the most important one being: I never liked anyone and I'm afraid of people»[886]. In queste parole finali Ellis, come spiega Engeley, «crystalize this aesthetic and reveal something so *real* about the character of Clay: "The fades, the dissolves, the rewritten scenes, all the things you wipe away—I now want to explain these things to [Blair] but I know I never will, the most important one being: I never liked anyone and I'm afraid of people". We cannot doubt the sincerity in these lines, and sincerity

[886]*Ibid.,* pag. 178; «lei era in grado di individuare l'esatto momento in cui era morta dentro? Si ricorda quanti anni ci sono voluti per divenire così? La facciata, le dissolvenze, le scene riscritte, tutte le cose cancellate – ora le voglio spiegare queste cose ma so che non lo farò, la cosa più importante rimane una: non mi è mai piaciuto nessun e ho paura delle persone» (trad mia)

implies a depth of character—not a blank surface»[887] alla quale è inutile cercare di spiegare o di far capire concetti ormai alieni. Clay rimane così un personaggio al confine, per metà appartenente a un gruppo sociale, ad una società alla quale però, in fin dei conti, non appartiene e di cui non riesce a condividerne i valori intrinsechi. La sua solitudine, nonostante siano passati vent'anni, non riesce ad andare via, e nel mondo adulto, così come in quello adolescenziale, Clay continua a sentire verso gli altri una sottile paura. Ma paura di cosa? La stessa che abbiamo riscontrato inizialmente nel testo, e che solo ora viene svelata anche in un'altra delle sue vesti, forse la più importante, ovvero la paura delle persone. Questa si motiva in diverse ragioni, dove forse la più importante, e in un certo senso riassuntiva di tutto il resto, parla di una paura che viene dall'impossibilità di fidarsi dell'altro: se l'individuo è morto e di lui non restano solamente che maschere, come posso fidarmi? In cosa si può dare fiducia? Fidarsi è dunque impossibile: senz'animo il corpo che ci si trova davanti è capace di qualsia tradimento, di qualsiasi azione, senza potersi aspettare un minimo di comprensione, solidarietà o di rispetto. Sicuramente, si dirà, ci saranno altre eccezioni come Clay, ma, tra tutte queste maschere uguali a se stesse, come poter riconoscere un volto? Patrick ha insegnato che dietro la maschera di perbenismo si può nascondere il più crudele degli assassini, che la malattia, la patologia e l'alienazione trovano rifugio e terreno fertile dietro qualsiasi individuo, anche il meno sospettabile. La Los Angeles di Clay non è molto dissimile, nella sua formazione e nella sua posizione di rappresentante del grande sogno americano, alla Manhattan di Patrick. Si può dunque dare torto a Clay e alla sua paura?

[887] Engley R., "The Nothing that Emerges: Žižek and Baudrillard as Readers of Bret Easton Ellis", *op. cit.,* «cristallizza questa estetica e rivela qualcosa fondamentalmente reale del personaggio di Clay: "La facciata, le dissolvenze, le scene riscritte, tutte le cose cancellate – ora le voglio spiegare queste cose ma so che non lo farò, la cosa più importante rimane una: non mi è mai piaciuto nessun e ho paura delle persone". Non possiamo dubitare della veridicità delle sue parole e la sincerità implica una profondità del personaggio – non una superficie vuota» (trad. mia)

Conclusioni

Le fasi storiche, come quelle letterarie, non hanno un inizio preciso o una fine databile definita, e così, come per la storia prendiamo delle date o degli avvenimenti come spartiacque di un certo periodo, in questo studio, forse pretenziosamente, prendiamo come data di fine di questa parabola letteraria il 2010 ed *Imperial Bedroom*. Di questi vent'anni presi in considerazione si è guardato ad un fenomeno molto particolare, ovvero quello della letteratura eccessiva e estremistica, dalle tinte forti, talvolta volgari, spesso ironiche, ma sempre rivolte a denunciare uno stato di fatto, un cambiamento sociale che ha implicato un cambiamento all'interno della vita dell'individuo e di se stesso.

Ovviamente questo studio non pretende di porsi come studio esaustivo di ogni testo che sia stato scritto e che può esser riportato a queste tematiche, e molti sono i testi che sono stati tralasciati, italiani quanto internazionali, che mostrano come questo fenomeno abbia valicato i confini, aprendo ad una cultura globale, in un dialogo dialettico che interessa non solamente l'Europa o il Nord America, ma che trova i suoi riflessi anche in Australia e in Africa[888]. Al di là del pulp e delle scene cruente, questo fenomeno letterario, questa parentesi letteraria eccessiva ed estrema è stata in realtà una parentesi altamente riflessiva che, con toni non sempre pacati, ha guardato alla società contemporanea e dei fenomeni sociologici legati alle trasformazioni economiche e sociali radicali portate dalla globalizzazione, la quale, vista come positiva o negativa che si voglia, a comportato la formazione di nuove comunità e del senso identitario dell'individuo, alterandone lo stile di vita.

[888] Qui ad esempio si trovano i testi di un giovane scrittore, K Sello Duiker, il quale nei suoi testi, toccati a volte da realismo magico, racconta la sua esperienza personale e il suo sentire la vita nelle periferie di Cape Town e Johannesburg, andando a raccontare non solamente l'emarginazione e la degradazione del luogo, ma che guarda con particolare interesse alla costruzione dell'Io e della propria identità tra decolonizzazione, omosessualità, globalizzazione e le notti trasgressive e violente di Johannesburg. I personaggi di Duiker sono giovani senza una rotta, tipicamente liquidi e che, come molti dei personaggi santacrociani, si trovano al ai confini dell'esistenza, sempre in bilico tra il vivere e il sopravvivere (come la difficile condizione di lotta per la sopravviveenza interiore, sentita fortemente dallo scrittore, lo abbia portato al suicidio a soli 26 anni). Ovviamente nei testi di Duiker ci sono anche altri fattori che hanno portato alla dis-identità, come ad esempio il problema della decolonizzazione, per molti versi ancora in corso, della cultura sudafricana, la quale si trova a vivere un momento di passaggio e di riconfigurazione. Ma, la stessa cosa non può essere detta anche delle culture europee? L'in between di cui parla Homi Baba, questo stato di essere metà tra culture diverse, non è infatti tipico solamente degli stati ex coloniali, o, come nel caso del Sudafrica, uscente da un regime basato sulla separazione delle culture e delle etnie, ma anche degli stati entrati in una globalizzazione che ha eroso le stesse barriere cultuali. In questo senso quindi, paradossalmente, i testi di Duiker possono divenire ancor più emblematici di una situazione di mancanza di strutture, di identità e di riferimenti per una costruzione dell'Io che diviene sempre più incapacitante e potenzialmente distruttiva.

Questo processo, come visto, non nasce comunque improvvisamente negli anni Novanta, ma cresce pian piano nel corso del tempo, trovando un linguaggio ed uno stile personale che nasce e muore con esso, continuando a cercare quasi una risposta all'implicita domanda del "come abbiamo fatto a finire così?"

Non bisogna lasciarsi ingannare dalle apparenze, non tutto però è perduto, e a ricordarcelo ci sono altri testi, in cui, sebbene venga mostrata la stessa jamesoniana schizofrenia e le stesse problematiche dis-identitarie, l'ironia e la leggerezza con cui vengono presentati mostrano che una speranza di salvezza ancora esiste, o per lo meno la capacità di adattarsi, di sopravvivere di riuscire ad andare avanti. Si pensi ad esempio al testo *Alice chi*, di Francesca Celi[889] dove si racconta la tragicomica ricerca di lavoro da parte di una giovane copywriter, oppure, senza meno ironia Escluso il cane di D'Amicis[890], dove l'alienazione e la somatizzazione del mal d'animo trova una forma altamente ironica di esprimere se stessa: il protagonista infatti, avvocato, soffre d'incontinenza da stress, creando non pochi problemi al personaggio, soprattutto se invischiato nel caso in cui sotterfugi, inganni e menzogne sono all'ordine del giorno. Accanto a testi come questi, altamente ironici, ci sono poi altri testi che, senza toccare il fondo della Santacroce, e senza l'ironia di Celi o d'Amicis, guardano alla realtà e alle sue problematiche con occhio serio e analitico, come nel caso di *La solitudine dei numeri primi*[891], di Giordano, dove si entra nelle vite normali, rivelando come la tragedia, il trauma e la sofferenza si nasconda a volte dietro le più ingannevoli apparenze di normalità[892].

In questi testi l'analisi, o meglio l'autoanalisi del personaggio acquista sempre più spazio, aprendo le porte ad un nuovo genere letterario che nei primi anni del nuovo millennio ha trovato molto spazio, ovvero l'autobiografia. Nei primi anni del Duemila si assiste infatti in Italia come all'estero al prolificarsi di autobiografie di persone afflitte da problemi psicologici alquanto diffusi, quali disturbi dell'ansia, come Sindrome Ossessivo compulsiva, Schizofrenia e disturbi alimentari, in particolar modo anoressia e bulimia[893]. Quest'ultima tematica benché tralasciata all'interno di questo studio, trova spazio e importanza all'interno della letteratura sia degli anni Novanta che

[889] Celi, F, *Alice chi?,* Ute Libri, 2012. In questo breve testo la scrittrice mette in mostra le difficoltà di affermazione nel mondo del lavoro, le quali divengono immagine delle difficoltà di asserzione dell'Io nella società da parte di una gioventù che si vede sempre di corsa alla ricerca di una carriera e di una vita, districandosi tra manie personali e sociali tipiche di questa nuova normalità, alla ricerca di uno spazio proprio nel mondo.
[890] D'Amicis C., *Escluso il cane,* Minimum Fax, Roma, 2006
[891] Giordano P., *La solitudine dei numeri primi*, Mondadori, Milano, 2008.
[892] Simile cosa di può dire per *Non ti muovere* di Mazzantini M. (Mondadori, Milano 2002).
[893] Vedi ad esempio Gamberale C., *Una vita sottile,* op. cit., Elisa Fagiolo, *Il peso dei una libellula*, op cit.

successivi; dell'elemento del disturbo alimentare ad esempio, si trova qualche accenno nei testi della Santacroce e in *Imperial Bedroom*, ma diviene centrale solamente dalla fine degli anni Novanta e soprattutto dal Duemila in poi, con il proliferare dei testi autobiografici, i quali, sebbene portino in sé una profonda critica sociale, non si presentano mai in forme estreme e violente, limitandosi a denunciare freddamente e con occhi analitico una situazione di disagio diffusa. Mi riferisco ad esempio al testo di Maria Hornbacher *Wasted*[894], in cui trova spazio non solo un racconto crudo e senza abbellimenti della malattia e degli anni in cui è giunta vicina alla morte, ma anche delle varie cause e concause, che se da un alto investono famiglia e individualità personale, dall'altro vedono coinvolta anche la società e quegli standard fisici a cui abbiamo fatto riferimento.

Questo senso di venire allo scoperto, questa nuova forma autobiografica e narrativa prende posto alla letteratura estrema e di protesta, definita come neo-neo-realismo; ma perché diviene importante la storia ordinaria di ognuno, da dove viene l'urgenza di questo raccontare e del guardare all'Altro? molteplici potrebbero essere i motivi e i significati di questo nuovo fenomeno. in primo luogo viene messo in evidenza come sia cambiato il senso della malattia, sembra infatti esserci una nuova accettazione di essa, vista non più come un qualcosa da cui nascondersi, di cui sentirsi in colpa, così come Foucault ci ha mostrato è stata la mentalità per secoli, quanto invece un mostrare, da vittime della società, le conseguenze delle sue colpe, divenendo così uno dei tanti, rientrando e ricreando in un certo senso un senso di comunità capace di eliminare la solitudine non solo del cittadino liquido, ma anche tipica del malato. Oltre a ciò dietro lo scrivere di se stessi si può vedere ancora la voglia di protagonismo già incontrata in alcuni racconti di Nove, quell'idea che solo attraverso la notorietà si diviene reali, la stessa che ha portato, negli ultimi anni al *boom* dei *social media* e dei *reality show*. In questo senso l'autobriografia si allinea perfettamente con il senso di protagonismo e la proiezione delle vite comuni, base dei *reality show*, presentandosi dunque come social media letterario, in cui ognuno di nuovo cerca l'affermazione di se stesso e della propria vita.

In generale dunque si potrebbe dire che negli anni presi in considerazione, e nelle evoluzioni successive, si nota un generale una doppia filosofia letteraria, dove gli animi sembrano porsi in modo critico verso la società, con un netto senso di rifiuto, oppure presi nel tentativo di farne parte, cercando il proprio spazio e la propria rivincita e asserzione personale. La scelta della letteratura estremista e pulp non è stata comunque casuale, gli scrittori presi in considerazione

[894] Hornbacher M., *Wasted. A Memoir of anorexia and bulimia*, Random House, New York, 1998.

infatti hanno ritenuto che in una società invasa da un rumore bianco assordante, l'unico modo per riuscire a far sentire la propria voce fosse quella di una letterature di forte impatto, capace, in una società in cui le politiche del terrore prendono sempre più piede, di portare sulle scene una paura ancora più forte, qualcosa cosi spaventosamente estremo, da riuscire a catturare qualche sguardo e magari ad aprire gli occhi.

Nell'introduzione è stata posta una domanda, all'apparenza molto semplice e che rimbalza nel testo nei diversi romanzi, alla quale, in chiusura di studio, si risponde, invece che con un'affermazione, con un'altra domanda, di fatto simile alla prima, lasciando in qualche modo con la sensazione di un qualcosa di sospeso, della mancanza di una risposta al dubbio: "Ma insomma, questa società è proprio così mal ridotta? siamo veramente senza speranza?" Guardando a questi testi, e a quelli degli anni successivi non sembra esserci per nessuno una via d'uscita, se non quella dell'adattamento e della sopravvivenza, di cercare di vivere al meglio lo stato di alienazione e di follia più o meno contenuta, entrando, come Jack Gladney, all'interno delle masse di consumatori o in altre forme di nuove comunità, dove poter ritrovare una qual forma di identità collettiva in cui potersi riconoscere. Questo studio non propone alcuna soluzione, così come non propongono soluzione i testi analizzati: la via d'uscita sognata da Ellis e ricecata da DeLillo non vengono trovate; quello che si trova sono solamente suggerimenti, diversi stratagemmi e personali scelte che tali vogliono rimanere. Sicuramente nell'intero panorama editoriale degli ultimi anni, da qualche parte, si è alzata e si alza ancora una voce capace di guardare a tutto ciò che di positivo questa società ha da offrire, capace di dare una soluzione, di riconoscere la nuova libertà e le nuove possibilità che la nuova liquidità offre, vedendo in essa la capacità estrema di adattamento e di scorrevolezza, impossibile da fermare e da arginare, come un tumultuoso fiume in piena.

BIBLOGRAFIA

Articles de périodiques

- Baumesister e Maurauen, 'Identity as adaptation to social, cultural and historical contex', in *Journal of adolescence*, No. 19, 1996
- Benhaib S, 'Epistemologies of Postmodernism: a rejoinder to Jean-François Lyotard', *New German Critique n.3. Modernism and Postmodernism*, Autumn 1984
- Beninger H., *Personalization of mass media and the growth of pseudo-community*, in Communication Research, Vol 14(3), Giugno 1987
- Bennet R., 'The death of Sisyphus: Existentialist literature and the cultural logic of Chuck Palahniuk's fight club', in *The international journal of existential literature*, 2005
- Bernaerts L., Herman L. and Vervaeck B., *Narrative Threads of Madness*, in *Style* Vol. 43, No. 3, Madness in Fiction, Autunno 2009
- Calabrese C., 'Minimalismo e il romanzo di Ellis, "meno di zero"', in *Rivista "Pietraserena*", Lastra a Signa, Firenze, 1998
- Chin D., 'From Popular to Pop. The Arts in/of Commerce: Mass Media and the New Imagery', in *Performing Arts Journal*, Vol. 13, No. 1, Gennaio, 1991
- Clark, M. J., 'Faludi, Fight Club, and Phallic Masculinity: Exploring the Emasculating Economics of Patriarchy', *Journal of Men's Studies,* vol. 11, 2002
- Clarke J. and Ellis B. E., 'Interview with Bret Easton Ellis', *Mississippi Review,* Vol. 27, No. 3, Interviews, Primavera – Estate, 1999
- doCarmo S., "Subjects, objects, and the postmodern differend in don Delillo's white noise", *Lit: Literature Interpretation Theory*, N. 11, Vol 1, 2000
- Donnarumma R., Policastro G., Aviani G., (a c. di) "Ritorno alla realtà. Otto interviste a narratori italiani" *Allegoria* 57 Anno XX, terza serie, gennaio - giugno 2008
- Donnarumma R, 'Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi. Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi', in *Allegoria*, 2008
- Engley R., The Nothing that Emerges: Žižek and Baudrillard as Readers of Bret Easton Ellis, The University of Rhode Island, International Journal of Zizzek studies, Volume 10, No 1
- Foster H. (ed), 'The ecstasy of communication', in *The Anti-Aesthetic, Essays On Postmodern Culture*, Baypress, Port Townsend, Washington, 1983.
- Friday, K., '"Generation of Men Without History": Fight Club, Masculinity, and the Historical Symptom', *Postmodern Culture,* vol. 13, no. 3, 2003
- Garboli C., 'Meglio buoni che vecchi', *l'Unità*, 7 maggio 1996
- Giroux H. A, 'Private Satisfactions and Public Disorders: *Fight Club,* Patriarchy, and the Politics of Masculine Violence', *JAC* 21.1, *2001*

- Grasso, “Aldo Nove, la tv spazzatura diventa romanzo”, in *Corriere della Sera* 26 Luglio 1998
- Grayson E. M., ‘Stirrings Still’, *The International Journal of Existential Literature,* Fall/Winter 2005, Volume 2, Numero 2. 2005
- Kavadlo J., ‘The fiction of self-destruction: Chuck Palanhiuk, closet moralist’, in *Stirring Still, The International Journal Of Existential Literature*. Fall/winter 2005, vol.2 no.2
- Kelemen Michaela, Peltonen Tuomo, ‘Ethics, morality and the subject: the contribution of Zygmunt Bauman’ e ‘Michael Foucault to ‘Postmodern business ethics’’, in *Scandinavian Journal of Management*, No. 17, 2001
- Lee, T., ‘Virtual Violence in Fight Club: This Is What Transformation of Masculine Ego Feels Like’, *Journal of American and Comparative Cultures,* vol. 25, 2002
- Love R., ‘Bret Easton Ellis: Psycho Analysis’, Rolling *Stone*, 4 Aprile 1991
- Mendieta E., "Surviving American Culture: On Chuck Palahniuk." *Philosophy and Literature* 29, 2005,
- Miss Manners On Office Etiquette, Fortune Magazine, 6 novembre, 1989,
- Nadotti M., ‘’An Interview with Don DeLillo’, in *Salmagundi* 100, 1993
- Palandri E., ‘Altra Italia’, in *Panta*, n. 9, 1992
- Pasolini P. P., *Gli italiani non sono più quelli*, *Corriere della Sera*, 10 giugno 1974
- Pettus., ‘Terminal Simulation: "Revolution" In Chuck Palahniuk's "Fight Club", *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, Vol. 6, No. 2, *Changing Picture Settings*, Autunno, 2000
- Rosenblatt R., Mailer, recensione di *American Psycho* nel *Vanity Fair*, Marzo 1991
- Rosenblatt Roger, ‘Snuff This Book! Will Bret Easton Ellis Get Away With Murder?’, New *York Times*, 16 Dicembre 1990
- Rossi M., *Forme del delirio e psicopatologia*, Raffaello Cortina, Milano, in Ferraro A.M., "Disidentità: una sola moltitudine o solo molta solitudine?", in *Plexus*. Anno 2011, n. 7, novembre 2011
- Signorile N., ‘Letteratura e post human’, La Gazzetta del Mezzogiorno, 9 agosto 1998
- Slade A., "On Mutilation: The Sublime Body of Chuck Palahniuk's Fiction", in *English Faculty Publications.* Paper 35, 2005
- Stanghellini G. ‘Una Società ad Orologeria. Una modesta proposta’, *Plexus* 7 Novembre 2011.
- Tondelli P. V., ‘Gli scarti’, *Linus*, giugno 1985
- Tuss, A., ‘Masculine Identity and Success: A Critical Analysis of Patricia Highsmith’s The Talented Mr. Ripley and Chuck Palahniuk’s Fight Club’, *The Journal of Men’s Studies,* vol. 12, 2004

- Ventura E., 'Il corpo, la letteratura e il male', nella rubrica Recensioni e critica del sito di critica letteraria *Ti con Zero*, http://www.ticonzero.name/.
- Vidyalakshmi A.C, 'Quest for Identity, Desire and Dreams – the Resistance to the Consumerist Ideology', in *Fight Club, a Psychoanalytic Study The Criterion: An International Journal in English*, Vol. IV. Numero V, Ottobre 2013
- Weatherill R., 'The Psychical Realities of Modern Culture', *British Journal of Psychotherapy*, vol. 7(3), 1991
- Weekes K., "Consuming And Dying: Meaning And The Marketplace In Don DeLillo's White Noise", *Lit: Literature Interpretation Theory*, N.18 Vol 4, 2007
- Welsh I., 'American Psycho Is A Modern Classic', *The guardian*, 10 gennaio 2015
- Wilcox L., 'Baudrillard, Delillo's White Noise, And the end of heroic narrative', *Contemporary Literature, Vol. 32, No. 3*, 1991
- Yardley J., 'American Psycho' Essence Of Trash, *The Washington Post,* 27 Febbraio, 1991

Ouvrages, chapitre d'un ouvrage collectif

- Bauman Z., 'From Pilgrim to Tourist – or, a short history of identity', in S. Hall, P. Gay (eds) *Question of Cultural identity*, Sage, Londra, 1996
- Bauman Z., 'Tourist and Vagabonds: Or, Living in Postmodern Times', in *Identity ans Social Changes*, ed. David Joseph E., Transaction Publishers, New Brunswick e Londra, 2000
- Cartmell D., 'Avanguardie e consumo, standardizzazione e trasgressione, linguaggio della pubblicità e ricerca', in *Pulp fiction, Consuming culture across the literature/media divide*, Londra, Chicago, Pluto Press 1996.
- Cohen R., Ellis B. E., 'Answers Critics of *American Psycho*', New York Times, 6 Marzo 1991
- Conley J., 'The poverty of Bret Easton Ellis', in A*rizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, Volume 65, Num 3, Autunno 2009
- Conti E., 'Nonluoghi della pianura padana. L'occhio 'risemantizzante' in Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli', in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, Vol. 37, No. 2, Maggio/Agosto 2008
- Cornel B., 'Don DeLillo's White Noise: The Natural Language of the Species', College *Literature,* Vol. 23, No. 2, 1996
- Gillian A., Hallamore C. A., *Trends of contemporary Italian Narrative, 1980-2007*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2007
- La´szlo´ B., 'Transgression in the works of Bret Easton Ellis: the case of Imperial bedrooms', in *Sa´ri Neohelicon* , 2015
- LeClair T., 'Closing the Loop: White Noise', in *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*. by the Board of Trustees of the University of Illinois, 1987

- Lithernad K., 'Cultura giovanile e consumismo in *Fluo* e *Destroy* di Isabella Santacroce', in *Il romanzo contemporaneo. Voci italiane*, a cura di Pellegrini Franca e Tarantino Elisabetta, Troubador Publishing, Leicester 2006
- Matienzo M. A., 'The ethnology of nowhere, everywhere: Marc Augé's *Non-places* as an analytical tool for supermodern ahistory and transience', In *Ethnology Of Nowhere*, 2004.
- Pellizzi F., *I barbari, la letteratura e i nuovi media* (1990-2007), CAHIERS D'Études italiennes, II, 2010
- Stearns P., 'Consumerism in World History, the Global Transformation of Desire', in *Quest for Identity, Desire and Dreams – the Resistance to the Consumerist Ideology in Fight Club*, a Psychoanalytic Study, London and New York: Routledge, 2001

Congrès

- Graciotti A., *Altri libertini e l'epica dell'immediato Come Tondelli rifonda l'"arte di narrare" tramite la "scrittura emotiva"*, Seminario Tondelli, dodicesima edizione, Correggio, Palazzo dei Principi, 15 dicembre 2012

Thèses

- Anders W., '*The Disturbing Victims of Chuck Palahniuk'*, Master thesis, ILOS Universitetet , Oslo Trykk, CopyCat Express, Oslo, 2012
- Bernardi C., 'The 'pulp' generation between avant-garde and tradition(s): legacies, gender and youth culture in the narrative of Silvia Ballestra, Rossana Campo and Isabella Santacroce', tesi di dottorato presso l'Università di Bath, Gennaio 2009
- Bio M., *Letteratura postmoderna e comunicazione pubblicitaria, problemi teorici e analisi testuali,* Dottorato Di Ricerca Alma Mater Studiorum, Università di Bologna Letterature Comparate Ciclo XIX Relatore Prof. Federico Bertoni
- Bratos F., *Capitalismo cannibale: media, marche e merci nella narrativa italina degli anni novanta*, tesi magistrale AA 2009-2010, Rel: Prof Romano Luperini, Università degli studi di Siena, Lettere Moderne
- Brosch H., *Individualism and Postmodernism in Bret Easton Ellis's Less Than Zero and Chuck Palahniuk's Invisible Monsters***,** Universität Mannheim, 3. Mai 2012, Anglistisches Seminar HWS 2011/2012 Amerikanische Literatur - und Kulturwissenschaft, Dozent: Prof. Dr. Ulfried Reichardt Forschungsseminar "Varieties of American Individualism"

TESTI

- Alexander P., Dowson M. C., Ichharam M., editori, *Globalization and new identity, a view from the middle*, Jacana Media, Johannesburg, 2006

- Amendola G., *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2003
- Augé M., *An anthropology for contemporaneous worlds*. Stanford, Stanford University Press, 1999.
- Baudrillard J., *Amérique,* Bernard Grasset, Parigi, 1986
- Baudrillard J., *Simulacra and simulation*, trad. Sheila Faria Glaser, University of Michigan, 1994.
- Baudrillard J., *The ecstasy of communication*, New York, 1993 (Titolo originale Jean Baudrillard J, *L'autre par lui-même : habilitation*, Paris, Galilée, 1987)
- Bauman Z, *Homo consumens. Lo sciame inquieto dei consumatori e la miseria degli esclusi*, Centro Studi Erikson, Milano, 2007
- Bauman Z., *Consuming life,* Polity Press, Cambridge, 2007
- Bauman Z., *Life in fragment,* Blackwell, New Yersey, 1995
- Bauman Z., *Modernity and* Ambivalence, Cornell University Press, United Kingdom, 1991
- Bauman Z., *Work, consumerism and the new poor,* Open University Press, Berkshire, United Kingdom, 1998
- Bhabha H., *The location of culture*, Routledge, Londra, 1994
- Carnero R, *(Ri) leggere Tondelli*, Interlinea, 1998
- Carnero R, *Lo scrittore giovane: Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Giunti, Milano, 2018
- Ceserani R., *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997
- Codeluppi V.(a c. di), *La sfida della pubblicità*, FrancoAngeli, Milano, 1994
- Codeluppi V., *Il biocapitalismo. Verso lo sfruttamento integrale di corpi, cervelli ed emozioni*, Bollati Boringhieri, Milano, 2008
- Davis J. E., *Identity and social change*, Transaction Publisher, Londra, 2000
- Featherson M., *Undoing Culture, Globalization, Postmodernism and Identity*, SAGE, London, 1995
- Feathersone M., *Body modification*, London, SAGE, 200
- Featherstone M., *Consumer Culture & Postmodernism*, SAGE, London, 1991
- Ferraro, A.M., Lo Verso, G., *Disidentità e dintorni. Reti smagliate e destino della soggettualità oggi*, Franco Angeli, Milano, 1998
- Giovannetti P., *La letteratura italiana moderna e contemporanea*, Carocci editore, Roma, 2001
- Hobsbawm E. J., *Il Secolo breve: 1914-1991*, Rizzoli, Torino, 2014

- Jameson F., *Marxism and form*, Princeton University Press, United Kingdom, 1974
- Jameson F., *Postmodernism Or The Cultural Logic Of Late Capitalism,* Verso, London, New York, 1991
- Jansen M, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2002.
- La Porta F., *La nuova letteratura italiana: travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999
- Lucamante S., *Isabella Santacroce,* Firenze, Cadmo, 2002
- Lucamante S., *Italian Pulp fiction, the new narrative of the Giovani Cannibali writers*, Londra, Rosemont Publishing, 2001
- Marchesini R., *Post human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002
- Mondello E, *In principio fu Tondelli: letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Novanta,* Il Saggiatore, Milano, 2007
- Mondello E., *La narrativa italiana degli anni novanta*, Meltemi, Roma, 2004
- Pellegrini F, Tarantino E, *Il romanzo contemporaneo. Voci italiane*, Troubador Publishing, Leicester, 2006
- Pezzarossa F., *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, Lexis, CLUEB, Bologna, 2000
- Sinibaldi M., *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Donzelli editore, Roma, 1998
- Tondelli P. V., *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Bompiani, Milano, 2001
- Tourain A., *Libertà, uguaglianza, diversità*, Il Saggiatore, Milano, 1998

LETTERATURA

- Brizzi E., *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Transeuropa, Massa, 1994
- Brolli (ed), *Gioventù cannibale*, Mondadori, Milano, 1996
- Carroll L., *Alice nel Paese delle Meraviglie Attraverso lo specchio*, Garzanti, Milano, 2008
- Celi F., *Alice Chi?*, Ute Libri, Milano, 2012
- D'Amicis C., *Escluso il cane,* Minimum Fax, Roma, 2006
- Delillo D, *Cosmopolis*, Simon & Schuster, New York, 2003
- DeLillo D., *White Noise*, Penguin Books, London, 2009

- Ellis B. E., *American Psycho*, Vintage Contemporaries Vintage Books, New York,
- Ellis B. E., *Less than Zero*, Picador, London, 1986
- Ellis B.E., *Imperial Bedroom,* Picador, London 2011
- Fagiolo E., *Il peso di una libellula*, Associazione Terre Sommerse, 2011
- Gamberale C., *Una vita sottile*, Venezia, Marsilio, 1999
- Ginsberg *Howl and Other Poems*, City Lights Bookstore, 1956. In Italia, pubblicato all'interno della raccolta *Jukebox all'Idrogeno*, tradotto da Fernanda Pivano, Mondadori, Milano, 1965.
- Giordano P., *La solitudine dei numeri primi*, Mondadori, Milano, 2008
- Giovannini F., Tentori A., *Cuore di pulp, Antologia di racconti italiani*, Viterbo, Stampa Alternativa, 1997
- Hornbacher M, *Wasted. A Memoir of anorexia and bulimia*, Random House, New York, 1998
- Houllebecq M. di *Les particules elementaires*, Flammarion, Paris, 2012.
- Janowitz T., *Una santa moderna n.271*, in *Slaves of New York*, Crown Publisher, New York, 1986
- Mazzantini M., *Non ti muovere*, Mondadori, Milano 2002
- Nove A. *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese…*, Einaudi, Torino, 2006
- Nove A., *La più grande balena morta della Lombardia*, Einaudi, Torino, 2004
- Nove A, *Superwoobinda,* Einaudi, Torino, 1998
- Palahniuk C, *Damned*, Jonathan Cape Publisher, London, 2011.
- Palahniuk C, *Survivor*, W. W. Norton & Company, New York, 2003
- Palahniuk C., *Fight Club*, Norton, New York, 2005,
- Palahniuk C., *Invisible Monster*, Vintage Book, London, 2003
- Santacroce I, *Lulu Delacruoix*, Rizzoli, Milano, 2010.
- Santacroce I, *V.M.18*, Feltrinelli, Milano, 2007
- Santacroce I., *Destroy*, Feltrinelli, Milano, 1996
- Santacroce I., *Fluo. Storie di giovani a Riccione,* Castelvecchi, Milano, 1995
- Santacroce I., *Revolver*, Mondadori, Milano, 2004
- Santacroce, *Luminal*, Feltrinelli, Milano, 1998
- Santacroce, *Zoo*, ……

- Tondelli P.V., *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano, 2000
- Veronesi S., *Caos calmo*, Bompiani, Milano, 2005