

NARRATIVA AMERICANA AVANT-POP

L'Avant Pop è una nuova sensibilità, o meglio, è la *nuova insensibilità*.

Verso la fine degli anni '60, coniato per la scrittura che ammirava come esemplare della propria epoca la definizione di "letteratura dell'esaurimento", John Barth individuava in Borges l'autore che più di ogni altro aveva dimostrato come fosse ancora possibile per un artista "trasformare la definitività del nostro tempo in materiale e in risorse per la sua opera".¹

Che cosa si dovesse intendere con 'definitività' non può essere stabilito con precisione poiché, secondo lo stesso Barth, questa condizione estrema era per l'appunto oggetto di una 'sensazione' – tanto diffusa da essere quasi un comune sentire – stando alla quale il romanzo in particolare, e la letteratura narrativa in genere, se non addirittura "ogni parola stampata", avevano "esaurito le proprie possibilità" in quel dato momento storico: "Se storicamente il romanzo muoia o continui a vivere mi pare irrilevante; ma se diversi scrittori e critici *sentono* tutto ciò apocalitticamente, questa opinione diventa un fatto culturale di considerevole importanza, come la *sensazione* che la civiltà occidentale stia per morire".² Inoltre, di fronte alla sensazione pervasiva riguardo all'"esaurimento di certe forme e di certe possibilità", determinato dalle normale contingenza storica dell'arte e

della cultura, Barth proponeva se stesso quale esempio di autore di "romanzi che imitano la forma del romanzo di un autore che imita il ruolo dell'Autore".³

Con questo genere di affermazioni Barth sembrava così avallare la tesi di teorici del postmodernismo, quali Alter e Hassan, secondo i quali la scrittura postmoderna avrebbe accentuato gli elementi di autoriflessività già propri del modernismo, indirizzandoli verso una narrativa sempre più autoreferenziale e autodecostruttiva, il cui parassitismo ipermimetico nei confronti della tradizione letteraria avrebbe finito con il trasformare in un abisso incolmabile la distanza critica tra letterario e sociale, già tipica del rapporto di reciproca negazione tra esponenti del movimento modernista e società borghese di fine Ottocento e primi Novecento.

Dodici anni dopo il breve saggio intitolato appunto *La letteratura dell'esaurimento*, Barth smentirà questa interpretazione delle sue parole attribuendola ad un equivoco che, se assecondato, avrebbe, a suo dire, effettivamente reso la letteratura postmoderna "niente più di una pallida ultima decadente propaggine del modernismo, interessante al massimo come sintomo".⁴

Anche Ihab Hassan, dal canto suo, cercherà poi di scongiurare il fraintendimento in base al quale il prefisso 'post'

era stato interpretato come denotazione di una “linearità temporale che implica ritardo, persino decadenza, aspetti che nessun postmodernista sottoscriverebbe”.⁵ La sua tardiva precisazione non toglie però che l’aver precedentemente definito la letteratura postmoderna a partire da un duplice “timbro di silenzio” – ossia la valenza “negativa del linguaggio autodistruttivo, demoniaco, nichilista” e la correlata tensione verso una “auto-trascendenza sacramentale” – aveva portato Hassan a sviluppare un’attesa escatologica, inequivocabile indizio di una temporalità che si percepisce come degradata; Hassan aveva infatti sperato nel giorno in cui “dopo che l’autoparodia, l’autosovversione e l’autotrascendenza, l’orgoglio e la repulsione dell’antiarte avranno fatto il loro tempo, l’arte possa dirigersi verso un’immaginazione redenta, commensurata al mistero pieno della coscienza umana: né più né meno”.⁶

Ora sembra proprio che il tempo di redenzione in cui Hassan aveva sperato sia giunto, e sia giunto grazie all’Avant Pop, un orientamento artistico letterario che esordisce proprio con un epitaffio del Postmoderno. Come apertamente e provocatoriamente dichiarato dai suoi teorici più radicali, l’Avant Pop nasce infatti nel corso di una niente affatto malinconica veglia funebre per il Postmodernismo: “Now that Postmodernism is dead and we’re in the process of finally burying it, something else is starting to take hold in the cultural imagination and I propose that we call this new phenomenon Avant-Pop”.⁷

Certo, leggendo questo proclama sembrerebbe che, in accordo con lo

schema mitico apocalisse / palingenesi, sempre cifrato nella trama dialettica dei rapporti tra avanguardia e tradizione, l’AP si limiti a compiere un’ennesima rivoluzione nel processo ciclico e ripetitivo di innovazione artistica. Salvo che questa rinascita non segna un nuovo inizio ma, più pragmaticamente, una diversa strategia di elaborazione della fine. La differenza tra i due orientamenti culturali e letterari andrà infatti, a nostro avviso, individuata ed apprezzata innanzitutto su di un piano strategico, prima che storico, estetico, antropologico od ontologico, laddove il nuovo movimento disegna una traiettoria che può essere descritta in termini nicciani quale slittamento strategico dal nichilismo incompiuto a quello compiuto.

L’analisi della realtà storico-sociale che sta alla base del PoMo e dell’AP è infatti la medesima, a cambiare è soltanto l’atteggiamento nei confronti di quella realtà. Non a caso, entrambi gli orientamenti condividono la lettura che della tarda modernità viene data dalla teoria critica, in una linea che va da Adorno a Jameson, interpolata con la diagnosi dei teorici della postmodernità apocalittica. La realtà che lo scrittore AP si trova a dover fronteggiare è infatti la stessa descritta da F. Jameson nel suo celebre saggio sul Postmoderno quale logica del tardo capitalismo, logica caratterizzata da “una prodigiosa espansione della cultura nel campo sociale, al punto che tutto nella nostra vita sociale – dal valore economico e dalla pratica del potere statale alla struttura profonda della psiche – è diventato culturale in un’accezione nuova e non ancora teorizzata”.⁸

La nuova accezione con cui gli esponenti del movimento AP teorizzano questa mutata realtà è poi quella della iperrealtà: la crescita esponenziale della tecnologia, del sistema dei media e dei flussi di informazione, avrebbe obliterato ogni residua naturalità del mondo, colonizzato definitivamente i territori della interiorità individuale e, simultaneamente, sovradeterminato ogni porzione di realtà con un accumulo di segni mediatici privi di referente certo, dati informatici e immagini digitali prive di ancoramento analogico, che avrebbero finito per rendere i simulacri del reale l'unica realtà attingibile.

Siamo dunque ancora nella zona effervescente e spettrale in cui, secondo la ben nota teoria di Jean Baudrillard, alla logica realista del passaggio dal virtuale al reale, è subentrata "la logica iperrealista di dissuasione del reale attraverso il virtuale".⁹ È ancora la situazione descritta dal filosofo francese, che non a caso è uno dei riferimenti del movimento AP, in termini di "sciopero degli eventi":

*L'evento prodigioso, quello che non si misura né dalle cause né dalle conseguenze, quello che crea la propria scena e la propria drammaturgia, non esiste più. La storia si è poco a poco ristretta al campo probabile delle sue cause e dei suoi effetti, e più recentemente ancora al campo dell'attualità, dei suoi effetti "in tempo reale". Gli eventi non vanno più al di là del loro senso anticipato, della loro programmazione e diffusione. Solo questo sciopero degli eventi costituisce una vera e propria manifestazione storica, questo rifiuto di significare alcunché, o questa capacità di significare una cosa qualsiasi.*¹⁰

Siamo dunque ancora, e forse per sempre, nel tempo della "illusione della fine". Secondo Baudrillard, infatti, le condizioni che impediscono che "si produca quella sorta di condensazione, di cristallizzazione significativa degli eventi che prende il nome di storia, quella sorta di dispiegamento coerente delle cause e degli effetti che chiamiamo 'reale'", genererebbe non la fine della storia ma l'illusione della sua fine, cioè la condanna ad un presente eterno, in cui la continua risignificazione pleonastica del reale attraverso la revisione cannibalica e necrofaga del passato, definitivamente irripetibile e inattingibile proprio perché "tempo dell'evento", non farebbe che alimentare in eccesso la nostra fine, il nostro eterno finire.

Ma, risalendo a ritroso nella diagnosi sulla cancrena culturale del nostro secolo, i teorici dell'AP condividono anche le ragioni polemiche dell'estetica della negatività di Adorno, cioè il sospetto verso l'industria culturale contemporanea, la critica al circolo arte e consumo, e l'antagonismo rispetto ad una società dei consumi e degli scambi ancora percepita, spesso con sfumature paranoide consapevolmente enfatizzate, come sistema di controllo, mistificazione e manipolazione. Eppure dell'eredità adorniana gli esponenti dell'AP rifiutano in toto il negativismo estetico, la cui tesi fondamentale sosteneva che l'opera d'arte, sebbene prodotto di lavoro sociale, si qualificherebbe proprio in quanto si oppone "all'esistenza empirica attraverso il movimento della forma".

Si badi bene però che la separazione dal mondo empirico prescritta dal-

l'estetica negativa di Adorno, in nome di un'autonomia dell'arte che ne fa un gesto eminentemente sociale proprio in quanto nega tutti i vincoli sociali, è abbandonata dall'AP non per mancanza di spirito antagonista ma perché, più radicalmente, non si riconosce più l'esistenza di un mondo empirico. Da qui discende anche il mutato atteggiamento intellettuale ed esistenziale che, abbandonato il precetto dell'autonomia – e con essa ogni speranza in quella felicità che l'arte secondo Adorno non cessava di promettere e non poteva cessare di inseguire invano – si emancipa dal purismo che identificava nel piacere estetico il più indubitabile indicatore della inautenticità e della sottomissione al potere, sacrificando così agli dei del modernismo ogni prestazione comunicativa e simbolica della prassi artistica.

Proprio in questo rifiuto dell'ascetismo negativista di matrice modernista si produce sia lo slittamento differenziante rispetto al postmodernismo, sia la nuova carica vitale che è il carattere proprio dell'AP. È infatti in questo punto preciso che il programma del PoMo, tracciato all'insegna di un bilancio mortuario dell'estinzione di tutte le istanze fondamentali della modernità culturale, viene abbandonato quale espressione di quell'*esprit de resentissement* diagnosticato da Baudrillard nei termini di "un lavoro degli eredi, il cui risentimento nei confronti del defunto è senza fine".¹¹

Ma pur condividendo la diagnosi di Baudrillard, o forse proprio per questo, gli scrittori AP sembrano volersi spingere oltre, sciogliendo risolutamente la pro-

gnosi sulla nostra malattia storica", per realizzare, in un sussulto di vitalismo nicciano, proprio il sogno delirante dello stesso Baudrillard, il quale, convinto della sterile impotenza dei tentativi attuati dalle "strategie multiple per ridare incanto ai valori, alle culture, alle differenze" – strategie in cui tutta l'energia del potere a nostra disposizione verrebbe sterilmente spesa nella "resistenza alla nostra stessa fine, di cui non abbiamo né il godimento né la vertigine" – auspicava una "gigantesca notte del 4 agosto, una grande notte dei Diritti dell'uomo" in cui l'umanità intera rinunciassero a resistere alla propria fine "come gli aristocratici rinunciarono un tempo ai loro privilegi, e in cui la rinuncia assumesse i tratti dell'eccesso".¹²

"Cosa può succedere che sappia strapparci allo stanco rimuginare della nostra cultura?" si chiedeva Baudrillard dopo aver manifestato il proprio *cupio dissolvi* evocando un altro 4 agosto rivoluzionario. Ciò che è successo è esattamente l'AP come strategia artistico letteraria di godimento pieno dell'eccedente di produzione della modernità culturale, prassi di consumo edonistico delle forme di vita moderna in via di dissolvimento. L'AP, almeno per come lo pubblicizzano i suoi fautori, sembra infatti essere esattamente questo: una tecnica di vita materiale che consente di prosperare nell'elemento dell'autoconsumo culturale, una strategia che alla teoretica contemplativa della conoscenza di sé preferisce foucaultianamente l'etica intellettuale dell'uso gaudente di sé.

Questo godimento che si annuncia appunto come lussuria di un rito funebre

selvaggiamente pagano, in cui la letale sovrabbondanza iconica e segnica della società dello spettacolo e dei consumi culturali di massa si trasforma nella gigantesca occasione di un ultimo pasto, pantagruelico, ebbro dei propri eccessi, nudo:

Proprio mentre gli apologeti del programma di assenza, sparizione, scetticismo e perdita propugnato dalla Squadra PoMo continuavano a pubblicare un necrologio dopo l'altro, una nuova generazione di scrittori e artisti americani consapevole dei media s'industriava nei propri laboratori sotterranei a mescolare i componenti di un nuovo tipo di medicina estetica, specificamente destinata a rivitalizzare gli artisti colpiti da sovraccarico d'informazione, frammentazione psichica, declino dell'affetto, dissoluzione della realtà, deriva ad occhi aperti, e alstri sintomi debilitanti nella vita quotidiana dell'America postapocalittica.¹³

Un ultimo bacchanale, un cannibalico rito di primitiva eucarestia che ci si figura mescolando la metaforica del parassitismo biologico a quella del mostruoso fantascientifico, fino a far echeggiare un nemmeno tanto velato richiamo all'*Amor fati*:

"The single most important creative directive of the new wave of Avant-Pop artists is to enter the mainstream culture as a parasite would sucking out all the bad blood {...} Avant-Pop artists are turning into Mutant Ficcioneers, it's true, but our goal is and always has been to face up to our monster deformation and to find wild and adventurous ways to love it for what it is".¹⁴

Tecniche di vita material-culturale

Fin qui i proclami e i manifesti, che andavano a nostro avviso segnalati perché, proprio nella loro enfatica prosopopea, sono espressione di quella retorica intellettuale che da un lato collega l'AP all'avanguardismo novecentesco, e dall'altro alimenta la singolare forza immaginativa propria di questo movimento. Veniamo ora agli aspetti più pratici, più tecnici, delle forme di scrittura caratterizzanti gli autori e le opere che possono esser categorizzati sotto il concetto di AP (fermo restando che la retorica programmatico-rivoluzionaria dei "manifesti", praticata dagli esponenti dell'AP, è già una di queste tecniche).

TRASVALUTAZIONE DI TUTTI I DISVALORI. La principale strategia cultural-letteraria a cui ci si affida per attuare il programma espresso dalla retorica dei manifesti AP, risiede in ciò che potremmo definire, con parafrasi nicciana, *trasvalutazione di tutti i disvalori*. In che cosa consista una tale operazione risulta subito evidente dalla lettura di una serie di citazioni che Mark Amerika e Lance Olsen presentano come esemplari del nuovo atteggiamento assunto dallo scrittore AP nei confronti di una realtà dominata dai simulacri televisivi, una realtà fatta di "fifty-seven channels and nothin' on". Le citazioni – tratte rispettivamente da David Foster Wallace, Thomas Pynchon, Don DeLillo, Curt White, Stephen Wright, Larry McCaffery e Takayuki Tatsumi – vertono rispettivamente sulla primitivizzazione della lingua indotta dall'egemonia della comunicazione commercial-televisiva,

sull'involuzione quale unica bellezza ancora possibile, sulle forme degradate della religiosità che fanno di un anonimo granaio americano un'epifania del divino, sulla monetizzazione recente delle risorse intellettuali che soltanto vent'anni fa erano tipiche delle controculture marginali, sull'ossessione della società contemporanea per la celebrità divistica, sulla contaminazione virtuosa tra sottocultura mass-mediatica e superiore cultura artistico letteraria.¹⁵ Ebbene, queste citazioni, sapientemente tracciate da romanzi e saggi emblematici del nuovo *Zeitgeist*, vengono proposte non in funzione di monito e critica dell'esistente, ma in funzione di altrettanti indicatori della direzione da seguire in futuro. La serie di queste citazioni, presa nel suo insieme, chiarisce come tutto ciò che la posizione negativista delle avanguardie moderniste considerava manifestazione di un'abiezione, venga ora abbracciato come indice di valore linguistico, estetico, metafisico, economico, sociale, artistico.

COOPERARE CON IL NEMICO. Posto dal proprio destino generazionale dinanzi ad un bivio di alternative oramai entrambe impraticabili – ossia “lasciarsi inghiottire o diventare una mera estensione operativa dei meccanismi” della cultura di massa (sorte toccata alla Pop Art), oppure confinarsi nel “ghetto dell'isolamento underground” – lo scrittore AP preferisce sviluppare “l'abilità nell'usare le forme e gli archetipi della cultura pop per esaminare le condizioni di vita e della letteratura nell'America contemporanea”.¹⁶ Si spiega così il neologismo, *Avant Pop*, che nasce dalla crasi dei due termini *Avant-*

garde e *Pop Art*, ma con la precisa intenzione di marcare uno scarto rispetto ad entrambi:

*L'Avant Pop associa l'attenzione della Pop Art verso beni di consumo e i mass media allo spirito sovversivo e alle radicali innovazioni formali dell'avanguardia. L'Avant Pop condivide con la Pop Art la consapevolezza cruciale che non sono le risorse tradizionali della cultura alta (...) bensì quelle della cultura popolare a offrire ai cittadini delle nazioni post-industriali le immagini chiave, i personaggi e gli archetipi narrativi, le metafore, i punti di riferimento e le allusioni che servono a spiegare chi siamo.*¹⁷

Fin qui dunque AP e Pop Art si sovrappongono nella misura in cui entrambi utilizzano l'immaginario della cultura pop, e in particolare quello esalante dai prodotti mediatico-culturali di consumo, come deposito di risorse estetiche da decontestualizzare e riattivare. Ma i due movimenti si differenziano là dove “gli artisti della Pop Art tendevano ad appropriarsi dei materiali della cultura pop ai fini di una riproduzione fedele senza operare trasformazioni, mentre l'Avant Pop tende ad affidarsi a strategie notevolmente più flessibili che spesso privilegiano la cooperazione attiva piuttosto che la presentazione neutra di materiali originali”.¹⁸ Per ciò che concerne invece l'Avanguardia, l'AP segna rispetto ad essa uno scarto che consiste essenzialmente in un suo decisivo ‘riallineamento’ con la cultura di massa, attuato sotto forma di una riappropriazione del suo edonismo. L'autentica fascinazione erotica provata dall'artista

AP per i feticci della cultura di massa lo spinge, accanto al dispiegamento di strategie decostruttive, a creare a partire da essi “un senso di piacere, meraviglia e divertimento” (372). Agli antipodi della adorniana linea autonoma di evoluzione storico-artistica negatrice del processo sociale, l'AP prospera in una “logica di coevoluzione” tra avanguardia e cultura di massa, una nuova relazione di scambi reciprocamente proficui. Simile ad una rivoluzione sessuale in atto del piacere del testo, questa strategia cooperativa si articola principalmente nella riconquista delle dimensioni comunicative delle letteratura, attuata attraverso il libero sfogo degli impulsi narrativi – ostinatamente negati dalle avanguardie ascetiche – impulsi attinti da un fondo antropologico comune sia alla cultura intellettuale che a quella popolare.

AUTORALITÀ MULTIMEDIALE COLLABORATIVA. La riedizione dell'idea della “morte dell'autore” proposta dall'AP, al di sotto della sua superficiale e mistificante dimensione di propagandismo retorico,¹⁹ rivela due significative istanze di collettivismo autoriale.

La prima discende ancora una volta da una datità socioculturale, quasi generazionale, che da alcuni viene trasformata in necessità artistica: gli autori dell'AP fanno parte della prima generazione che è nata entro l'età della supremazia dei mass media (televisione su tutti) ed è maturata artisticamente in quella dei nuovi media (internet). Ciò comporta che gli scrittori AP si trovino a praticare un linguaggio d'elezione, quello letterario, a partire dall'assunto della sua marginalità

o, addirittura, della sua subalternità al sistema delle forme di comunicazione a prevalenza iconica e a funzionamento retorico-emozionale. Il ‘collettivo’ in cui l'autore di letteratura AP si deve calare per produrre la sua opera è l'intero sistema dei media, con la babele dei suoi linguaggi, sistema multiforme ed eterogeneo innanzitutto perché molteplicità priva di una intelligenza ordinatrice intesa in senso classico.

Da questa collaborazione nasce una intera nuova gamma di strategie formali e soluzioni narrative mutuata dalle dinamiche proprie dei mezzi di comunicazione di massa non verbali: “l'interazione casuale ma profonda tra ciò che succede nel tubo catodico (il ‘flusso di programma’) e il mondo reale (‘il flusso di realtà domestica’), la creazione di ‘individui’ (celebrità e uomini politici) e pseudo-eventi (quiz telefonici, conferenze stampa, sondaggi di opinione e talk show), l'insistenza su tutto ciò che è superficie e sulla rappresentazione ostentata e ammiccante di qualunque cosa [...] tutte immagini [che] vengono appiattite e uniformate dallo schermo televisivo, prosciugate di ogni sentimento, e una volta interiorizzate dalle nostre menti e dalle nostre pulsioni, vanno a costituire una parte altrettanto ‘reale’ della nostra personalità e della nostra coscienza, esattamente come qualsiasi altra cosa”.²⁰ Ma quello del media televisivo non è l'unico linguaggio non letterario con cui l'autore AP collabora, nel suo repertorio di scrittore mutante entrano infatti anche “il carattere di alta densità informativa della pubblicità [...] le strutture a finestra dei software per computer e dei videogiochi, con il loro

vertiginoso senso di regressione infinita [...] le tecniche di campionamento della musica rap [...] le regole del collage e di altre forme di organizzazione spaziale visiva, uditiva e temporale mutate dai video e dal cinema”.²¹

L'altro carattere collettivo della produzione autoriale AP discende da una piena introiezione delle leggi economiche dell'editoria nell'età dei prodotti culturali di massa. L'AP è la prima avanguardia che realizza pienamente l'annuncio, formulato già nella seconda metà dell'Ottocento, di un'arte che nei suoi procedimenti compositivi iscriva la moltitudine del pubblico inteso laicamente e simpateticamente come soggetto collettivo di consumi di massa, e non come antagonista politico, bersaglio polemico, obbiettivo pedagogico o costruito ideologico. “Il principale fattore di questa nuova situazione è che abbiamo perso il senso di essere all'opposizione”,²² così Ronald Sukenick epitomizza l'accettazione dell'asservimento dell'offerta culturale alla domanda sociale da parte dello scrittore AP. E nella sua fotografia è a nostro avviso effettivamente lecito riconoscere il profilo dello scrittore AP, a patto però di intendere la perdita come un guadagno: persa la pseudo-verginità di un principio moralistico di resistenza ad oltranza, che si traduceva in una differenziazione estetica rispetto al campo pratico dell'agire comunicativo, lo scrittore guadagna l'intero universo dei piaceri impuri di una promiscuità culturale la cui dizione metaforica obbligata rimane quella della mescolanza sessuale.

A questo punto si registra però, almeno da parte dei 'teorici' dell'AP, un

impulso di fuga in avanti che è invece, a nostro avviso, una regressione. Quando si tratta di definire come la nuova scrittura faccia uso della cultura di massa “a fini letterari”, il profeta dell'AP cade inevitabilmente in una mistica della novità tecnologica. Sarebbe allora il mutamento della matrice tecnologica dei processi culturali, e in particolar modo l'avvento di un ambiente elettronico, verso cui la tecnologia di scrittura elettronica possa convergere e fondersi, a determinare materialisticamente e meccanicisticamente i tratti formali di una novità che si estrinseca nella conduttività delle vastità informazionali dell'ipertesto culturale, nella ricombinazione ludica di elementi già presenti nella tradizione letteraria, nella detestualizzazione in senso performativo della narrativa, nella ricombinazione sistematica dei generi d'uso. Una novità pragmatico-operativa che si pretende però anche segno di percorso iniziatico verso l'essenza (“Questo fascio di conseguenze storiche richiede una essenzializzazione delle possibilità della fiction, eliminando attributi a essa estranei e che sono il risultato di accidenti storici”²³), verso la verità (“Nell'elettrosfera [...] le funzioni della narrativa sono state usurpate da generi narrativi con maggiori pretese di verità”²⁴), verso la libertà (“Micro comunità di lettori sono inoltre cristallizzate da Internet, su cui 'internetisti' con interessi e gusti affini possono scambiarsi informazioni in maniera fluida e disinteressata, liberi dal massiccio bombardamento pubblicitario della cultura del commercio che ci condiziona tutti”²⁵), verso la spiritualità pura di ascendenza sciamanica.²⁶

Lo scrittore AP dovrebbe dunque per un verso calarsi nell' 'elettrosfera' attraverso una tecnica di scrittura ipertestuale che si fonda sulla contraddizione in termini di una ramificazione rizomatica dei percorsi narrativi, e per altro verso dovrebbe utilizzare l'ipertestualità, vero e proprio *pharmakon* tecnologico, come rimedio alla propria velenosità. Riprendendo uno schema tipico del pensiero religioso, secondo cui soltanto l'abietto, il profondamente impuro e commisto può operare la purificazione, lo scrittore AP dovrebbe curarci dalla *Information Sickness and Overload*, la malattia storica della *Information Age*, creando un'opera d'arte che "depend more and more on the ability of the artist to select, organize and present the bits of raw data we have at our disposal",²⁷ approntando insomma un tonico che funzioni come filtro creativo di depurazione dei residui testuali tossici secreti dalle "profondità del nostro inconscio spirituale".

Gli autori e le opere

PRECURSORI. Avendo il movimento fatto suo il motto di Borges secondo cui "ogni scrittore crea i propri precursori", interpretandolo nell'accezione radicale di una tradizione letteraria intesa come ipertestualità generalizzata che funge da conduttore di connettività intertestuali illimitate, orizzontali e trasversali, l'individuazione di precursori da parte degli scrittori AP si risolve nella costruzione di vere e proprie genealogie immaginarie ad esclusivo valore d'uso, che possono arrivare ad includere Omero, Dante, Sha-

kespeare, ma anche lo show televisivo *Saturday Night Live* e *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dei Beatles. Questo modo di intendere la tradizione come magma storico simultaneo e degerarchizzato, tipico della mentalità Postmoderna, assume però una peculiare inflessione agonistica e pragmatica là dove la storia culturale viene raffigurata come un "bagno di sangue" (Amerika) in cui immergersi per estrarne, grazie all'esercizio di una violenza intellettuale senza precedenti, qualunque brandello possa risultare funzionale all'obbiettivo pratico della creazione artistica.

Dal punto di vista di una storia letteraria più tradizionale, tra i principali influssi sugli scrittori AP vanno senz'altro menzionati i padri nobili del Postmoderno quali, il Pynchon di *Gravity's Rainbow* (1973); il Kurt Vonneguet jr. di *Slaughterhouse Five* (1968) per l'ibridazione dei generi e l'incidenza dei metacommentari; il Donald Barthelme di *Snow White* (1966), di *The Dead Father* (1975), ma anche delle *Sixty Stories* (1982), per il riuso decontestualizzato dei materiali della cultura popolare, l'estetica trash, le macchinazioni narrative e la comicità debordante; il Robert Coover di *The Universal Baseball Association, J. Henry Waugh, Prop.* (1968), per l'operazione con cui fa di un segmento del mondo culturale popolare (il baseball) un microcosmo capace di allegorizzare l'intero universo, ma anche il Coover autore di *Pricksongs & Discants* (1969) che con il suo racconto "The Babysitter" fornisce un prototipo di scrittura ipertestuale e influenzata dai modi comunicativi delle televisioni; lo Steve Katz di *The Exaggerations of Peter Prince* (1968) e di *Creamy*

and *Delicious* (1970), per l'applicazione alla scrittura narrativa di elementi tratti da linguaggi artistici non letterari, per la sperimentazione di intrecci narrativi ramificati e non lineari che prevedono una forte interazione creativa da parte del lettore, e per il programma di lavoro sulle mitologie d'oggi.

La lista dei precursori include però anche esponenti di spicco della controcultura degli anni '60 e '70, quali William S. Burroughs, che con il suo *Naked Lunch* (1959) continua a influenzare anche l'ultima generazione di scrittori, sia per l'uso seminale della tecnica compositiva del cut-up e fold-in, sia per la visione allucinatoria e paranoide di un mondo strutturalmente alterato dagli stupefacenti, dalla manipolazione mediatica e dal controllo pervasivo del potere occulto delle grandi corporazioni industriali; ma la lista dei precursori include anche autori come il Richard Brautigan di *The Abortion* (1970) e di *Trout Fishing in America* (1967), per come segnala lo slittamento dei discorsi antagonistici entro una medesima dimensione di cacofonia iperrealista. Da ultimi vanno menzionati tra i precursori gli appartenenti ad una terza categoria di scrittori sperimentali, e cioè quegli autori, generalmente accademici di professione, che costituiscono sia l'anello di congiunzione tra la generazione degli anni '60 / '70 e quella attuale, sia la saldatura tra movimenti e istituzioni culturali. Tra questi vanno ricordati almeno Raymond Federman, fondatore del *Surfiction Movement*, professore alla State University of New York in Buffalo, nonché teorico e autore di prose ipertestuali, quali *The Twofold*

Vibration (1982), e Ronald Sukenick, fondatore del Fiction Collective, teorico della *Degenerative Prose*, docente alla Università del Colorado a Boulder, ma già celebre a cavallo tra gli anni '60 e '70 per i suoi romanzi sperimentali *Up* (1968) e *Out* (1973), a cui va aggiunto *Blown Away* (1985), e oggi co-curatore della collana AP della *Black Ice Books* in cui è apparsa la sua più recente raccolta di racconti *Doggy Bag* (1994).

MAINSTREAM. Per chi si attenga alla concezione della scrittura proposta dai teorici dell'AP, ha certo ben poco senso il tentativo di enucleare un *mainstream* letterario all'interno della nebulosa AP, che include, senza ordine gerarchico alcuno, generi di nicchia o di consumo quali il cyberpunk o la pornografia rimodellata, testi multimediali, i fumetti e le graphic novel, ed altro ancora. Ma ad uno sguardo critico che provenga da un punto di vista in parte ancora incentrato sull'idea di una specificità, se non di un'autonomia della dimensione 'letteraria', risulterà evidente che un certo numero di autori e di opere facenti capo all'etichetta di AP si ritagliano una posizione privilegiata all'interno del proteiforme ed eterogeneo scenario della nuova avanguardia americana. Tra questi va menzionata innanzitutto Kathy Acker, scrittrice punk e post-femminista, che alla metà degli anni ottanta si segnala per una serie di riscritture di classici della letteratura mondiale, *Don Quixote* (1985) e *Great Expectations* (1986). In queste 'prose assemblate', l'autrice conserva la struttura narrativa portante dei modelli – trama e personaggi centrali sono quelli dell'ori-

ginale – per utilizzarli come una cornice entro cui inserire forti elementi di autobiografismo radicale e riferimenti obliqui ma scoperti alla attualità socioculturale. Nel corso della sua produzione successiva, la Acker ha in un certo qual modo resa manifesta l'ispirazione di fondo dei suoi 'giochi plagari' con la tradizione letteraria classica applicando la medesima formula alla scrittura di quello che è oggi considerato uno dei capolavori del cyberpunk, *Empire of the Senseless* (1988), ma che è anch'esso costruito, almeno in parte, come gioco di plagio letterario di *Neuromancer* di William Gibson (1984), un testo a cui all'epoca erano bastati soltanto cinque anni per consacrarsi come 'classico contemporaneo' del cyber-punk presso i cultori di quel sottogenere.

Altro autore di ascendenza più spiccatamente letteraria che merita a nostro avviso una menzione tra i 'maggiori' esponenti del movimento AP è Stephen Wright, il quale esordì nel 1983 con *Meditations in Green*, rielaborazione personalissima dell'esperienza nella guerra del Vietnam, da considerarsi a tutt'oggi come una delle migliori Vietnam-Novel mai prodotte, per poi scrivere *M 31 A Family Romance* (1988), storia di un tipico interno / inferno familiare dell'America rurale anni '50, la cui abnorme normalità è solo in apparenza spiegata con la convinzione dei capifamiglia di discendere dagli extraterrestri della galassia M 31, e approdare dunque a *Going Native* (1994). In questo capolavoro assoluto si narra di come Wylie Jones, ennesima figura di americano medio frustrato dalla realizzazione del Sogno Americano divenuto incubo, abbandoni una sera, improv-

visamente, senza motivo apparente e senza premeditazione, la propria esistenza suburbana per iniziare una catabasi nelle viscere abissali dell'America ctonia, viaggio antiiniziativo che procederà di pari passo alla disintegrazione della sua identità narrativa quale personaggio protagonista del romanzo.

Altra figura di spicco dell'AP letterario è certamente David Forster Wallace, enfant prodige che, dopo il mastodontico romanzo d'esordio *The Broom of the System* (1986), pubblicato a soli 24 anni, e una raccolta di racconti, *Girl With Curious Hair* (1988), ha mantenuto le promesse della sua precocità giovanile dando alle stampe *Infinite Jest* (1996), opera-mondo di 1300 pagine di testo e più di cento di note, che per ampiezza ed ambizione narrativo-enciclopedica richiama nella letteratura americana recente un solo precedente, l'epocale *Gravity's Rainbow* di T. Pynchon; nonostante possa suonare provocatorio, a nostro avviso, il principale merito di Forster Wallace va però ricercato nella sua produzione non fictional, che culmina in *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* (1997), un formidabile reportage su di una crociera extra lusso ai caraibi (originariamente commissionatogli dalla rivista Harper's, e poi divenuto, da scritto d'occasione, opera autonoma), con cui Forster Wallace rinnova l'intera tradizione, peculiarmente anglosassone, della narrativa non d'invenzione. In questo breve scritto, che ha poi inaugurato una serie, il feroce sarcasmo sociologico e la pirotecnia verbale esercitati dall'inviato dell'alta cultura nell'universo degradato della cultura pop, sono per la prima volta indice della definitiva

impossibilità da parte dell'osservatore a guadagnare e conservare una distanza critica rispetto al mondo osservato, un mondo che, essendo già strutturalmente organizzato come delirante universo iper-reale, rende al tempo stesso irrintracciabili i confini tra scrittura di finzione e non finzionale, ma anche, ad un livello più profondo, rende oramai impraticabile la distinzione tra alta cultura in senso intellettuale e bassa cultura in senso antropologico. Foster Wallace ci fa capire che quando il profumo del mondo è quello traspirato da "lozioni abbronzanti su quasi dieci tonnellate di carne umana bollente", i suoi colori sono quelli di "completi fucsia e giacche rosa-mestruo e scaldamuscoli viola e marrone e mocassini bianchi senza calzini", il suo sound quello della disco music, che ci persuade a puntare estasiati il dito verso il cielo nonostante il cielo e il ritmo di due quarti siano esattamente gli stessi sui quali odiavamo puntare il dito nel 1977, allora tutto ciò significa che la realtà si è smarcata una volta per tutte da ogni possibile critica divenendo un non luogo. In questo caso, l'unica contromossa a disposizione dell'intelligenza critica non può certo consistere nell'opporre un futuro utopico, una distanziamento estetica, o qualsiasi altra irrealtà alternativa ed antagonista, ma soltanto e unicamente nello spiazzare il delirio del reale abbracciandolo in toto e facendogli così credito di una verità che di per sé non possiede.

Simile alla strategia linguistico-retorica dispiegata dal Foster Wallace 'saggista' è quella impiegata dalla narrativa flusso di Mark Leyner, affermatosi negli USA grazie a due soli libri, *My*

Cousin, My Gastroenterologist (1990) e *Et tu, Babe* (1992), come vera e propria star del firmamento intellettuale pop. La prosa di Leyner, caratterizzata da un ritmo indiavolato e da un tasso di figuratività esasperato, si propone come una sorta di enciclopedia logorroica degradata capace di introiettare e metamorfizzare l'universo barocco ed impleso della società degli iperconsumi, dei media e dello spettacolo. Estremamente significativa da questo punto di vista la sua antologia di scritti giornalistici (per lo più pubblicati su *The New Republic*), *Tooth Imprint on a Corn Dog*, apparsa nel 1994.

Uno scrittore quasi mai presente nelle raccolte e raramente menzionato dalla critica, ma che a nostro avviso risponde perfettamente alle caratteristiche dell'AP, è Chuck Palahniuk, autore di due romanzi culto, *Fight Club* (1996) (da cui David Fincher ha tratto l'omonimo film culto) e *Survivor* (1999). Il primo racconta di una rete clandestina di incontri pugilistici a mani nude che si diffonde a macchia d'olio in tutti gli Stati Uniti per iniziativa di un enigmatico profeta della defezione dalla vita alienata della civiltà post-industriale; il secondo narra della ascesa e caduta dell'ultimo membro sopravvissuto di una setta religiosa votata al suicidio di massa, che diviene prima un messia mediatico e poi il sospettato della catena di omicidi che ha sterminato i suoi confratelli scampati al suicidio collettivo. I temi, i motivi, lo stile della prosa di Palahniuk sono affini a molti altri autori AP, ma la sua eccezionalità consiste nel fatto che riesce più di ogni altro nell'aspirazione che scorre segretamente nelle vene di quello che solo in apparenza

è un movimento letterario della compiuta secolarizzazione: esasperare gli elementi irrazionali della società contemporanea fino a farne levitare le dimensioni iniziatriche, misteriche; svelare la trama segretamente sacrificale dell'iperconsumismo; spingere la trascrizione materiale di tutti i valori fino alle sue estreme conseguenze, cioè fino al suo ribaltamento nella spiritualità radicale; trasfigurare l'alienazione sociale e mediatica in una esperienza di estasi religiosa neo-pagana. In ciò la scrittura letteraria di Palahniuk si annuncia come un equivalente delle esperienze sciamaniche che i protagonisti dei suoi libri introducono nei rispettivi mondi narrativi.

Da ultimo, in questa galleria che potrebbe senza forzature essere ulteriormente ampliata, menzioneremo W. T. Vollmann, che si distingue per aver innestato la sensibilità AP su di uno dei rami principali della tradizione letteraria americana, quello dell'autobiografismo estremo e programmatico. Paradossalmente fedele al motto hemingwaiano del "prima vivi, poi scrivi", Vollmann si cala in prima persona nei contesti reali di ambientazione dei suoi racconti e dei suoi romanzi, e lo fa proprio a partire dalla consapevolezza di vivere in un mondo la cui condizione trascendentale è proprio quella di non poter più misurare la realtà con il paradigma dell'esperienza. Proprio a motivo di ciò le sue *short stories* – misura in cui eccelle, al pari dei suoi maestri elettivi, gli 'scrittori dell'esperienza' quali Hemingway – raccontano sempre di esperienze estreme. Prostituzione, droga, alcolismo, guerra, violenza metropolitana, sono infatti le tappe dell'approssimazione

infinita al punto di saldatura virtuosa tra vissuto reale e finzione letteraria, un punto reso definitivamente irraggiungibile dalla cortocircuitazione maligna tra vite artificiali e finzioni prosaicamente più reali del reale. Di Vollmann, scrittore estremamente prolifico, va segnalata la duplice linea produttiva; da un lato in romanzi e racconti della degradazione estrema (*The Rainbow Stories*, 1990; *Whores for Gloria*, 1991; *The Atlas*, 1996; *The Royal Family*, 2000), dall'altro il ciclo narrativo che racconta con una mescolanza di modi mitici e autobiografici l'epopea genocida della scoperta dell'America da parte dei colonizzatori europei (*Rifles*, 1992; *Second Dream: Fathers and Crows*, 1994; *Argall*, 2001).

OPERE. Per concludere, oltre a quelli già menzionati, citiamo qui tre romanzi che, sebbene non direttamente ascrivibili alla corrente AP, ci sembrano massime espressioni della temperie culturale in cui si è partorito il movimento. Innanzitutto va segnalato *Underworld* (1999), l'ultimo romanzo di vaste dimensioni prodotto da Don DeLillo, maestro riconosciuto dei più giovani scrittori AP, in cui figura la scena simbolo del nuovo universo mentale in cui si muove la scrittura letteraria di quest'ultima avanguardia americana. In un brano centrale del romanzo, infatti, il personaggio principale prende in mano una palla da baseball, che i lettori sanno esser stata lo strumento della giocata decisiva di una leggendaria finale del campionato americano di molti anni prima e di cui invece il personaggio ignora la storia. Dalla palla, amuleto pop e autentico protagonista del romanzo, l'ignaro perso-

naggio sente sprigionarsi nella propria persona una enorme e ineffabile energia, frutto dell'immane potenza racchiusa nelle sedimentazione dell'immaginario popolare. Altro inconsapevole classico AP è *American Psycho* (1988), con il quale Brett Easton Ellis, provenendo dal cosiddetto 'minimalismo', riassume la follia del mondo contemporaneo nel personaggio di Patrick Bateman, un manager di Wall Street la cui psicosi omicida è l'epifenomeno di una psicologia interamente strutturata dal discorso delle merci, una mente che per essere raccontata richiede una scrittura che integri perfettamente brani di narrativa tradizionale con lunghe disquisizioni pseudosaggistiche sul percorso artistico di Whitney Huston e

con maniacali cataloghi di prodotti di consumo. Ma la più brillante creazione della insensibilità AP è a nostro avviso, sebbene nessuno si sia mai sognato di menzionare il suo autore tra gli esponenti del movimento, *American Tabloid* (1995) di James Ellroy. Raccontando in puro stile crime story i presunti retroscena dell'assassinio di J. F. Kennedy, vero e proprio giorno di un giudizio universale anticipato sulla storia pubblica e privata statunitense, Ellroy riesce nella formidabile impresa di rendere in una sintesi narrativa la delirante eterogenità del mondo contemporaneo per come ci si manifesta nella altrimenti irriducibile frammentaria deformazione tipica di un quotidiano popolare sensazionalistico.

NOTE

¹ John Barth, "The Literature of Exhaustion", *The Atlantic*, August 1967, trad. it. di Paola Ludovici, "La letteratura dell'esaurimento", p. 51, in Peter Carravetta e Paolo Spedicato (a cura di), *Postmoderno e letteratura*, Milano: Bompiani, 1984, pp. 49-60.

² Ivi, p. 56.

³ Ibidem.

⁴ J. Barth, "The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction", *The Atlantic*, January 1980, trad. it. di Paola Ludovici, "La letteratura della pienezza: fiction postmodernista", p. 89, in Peter Carravetta e Paolo Spedicato, *op. cit.*, pp. 86-98.

⁵ I. Hassan, "The Question of Postmodernism", *Performing Arts Journal*, 16, 1981, trad. it. di Paolo Spedicato, "La questione del postmodernismo", p. 100, in P. Carravetta e P. Spedicato, *op. cit.*, pp. 99-106.

⁶ I. Hassan, "The Vanishing Form", in Id., *The*

Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature, Madison: The Milwaukee University Press, 1971, pp. 250-258, trad. it. di Paolo Spedicato, "L'evanescenza della forma", p. 47, in P. Carravetta e P. Spedicato, *op. cit.*, pp. 39-47.

⁷ Mark Amerika, *Avant-Pop Manifesto*, http://www.altx.com/manifestos/avant_pop.manifesto.html, p. 1.

⁸ E. Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991, cit. in Larry Mc Caffery (ed.), "Introduction", in *After Yesterday's Crash - The Avant Pop Anthology*, 1998, trad. it. di Piergiorgio Nicolazzini, "Avant Pop: la vita riprende dopo il crollo di ieri", p. 367, in *Schegge d'America. Nuove avanguardie letterarie*, Roma: Fanucci, 1998, pp. 365-387.

⁹ J. Baudrillard, "La guerre du gulf n'aura pas lieu", *Liberation*, 4 gennaio 1991, trad. it. di Tiziana Villani, "La guerra del golfo non avrà luogo", p. 90, in AA. VV., *Guerra virtuale e guerra*

reale: riflessioni sul conflitto del golfo, Milano: Mimesis, 1991, pp. 85-92.

¹⁰ J. Baudrillard, *L'illusion de la fin*, Paris: Galilée, 1992, trad. it. di Alessandro Serra, *L'illusione della fine o lo sciopero degli eventi*, Milano: Anabasi, 1993, pp. 35-36.

¹¹ "I musei, i giubilei, i festival, le opere complete, i minimi frammenti inediti – tutte cose da cui risulta che stiamo entrando in un'era di risentimento e pentimento", J. Baudrillard, *L'illusione della fine*, cit., p. 37.

¹² Ivi, p. 40. Si tenga presente che la notte del 4 agosto 1789 l'Assemblea Costituente Francese dichiarò l'abolizione dei diritti feudali.

¹³ Larry McCaffery, *op. cit.*, p. 369.

¹⁴ Mark Amerika, *Avant-Pop Manifesto*, cit., p. 1.

¹⁵ Cfr. M. Amerika and L. Olsen, "Smells Like Avant-Pop: an Introduction of Sorts", in M. Amerika (a cura di), *In Memoriam to Post-Modernism*, www.altx.com/memoriam/pomo.html, pp. 2-3.

¹⁶ Larry McCaffery, *op. cit.*, p. 370.

¹⁷ Ivi, p. 371.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ "Instead, the future of writing will feature more multimedia collaborative authoring that will make itself available to hundreds if not thousands of potential associates around the world who will be actively internetworking in their own niche communities", M. Amerika, *Avant-Pop Manifesto*, cit., p. 1.

²⁰ Larry McCaffery, *op. cit.*, pp. 375-6

²¹ Ibidem.

²² R. Sukenick, "Avant-Pop, prosa degenerativa, cultura delle conglomerate", *Ácoma*, 7, primavera 1996, pp. 21-27 (trad. it. di Annamaria di Marco).

²³ Ivi, p. 24.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ivi, p. 23.

²⁶ "Il ruolo dello scrittore di romanzi nella cultura sta cambiando da fucina dell'anima a messaggero dello Zeitgeist, fantasmatico rappresentante della tradizione ovvero defunto guaritore del frantumato culturale e delle sue conseguenze psichiche. C'è una parola che si avvicina alla descrizione di tutto questo: sciamano", *ivi*, p. 26.

²⁷ M. Amerika, *Avant-Pop Manifesto*, cit., p. 2.

